



Módulo teórico

Arte (Teatro)



Docente: Gargiulo, Xoana

Alumno/a:

Instituto Fray M. Esquiú- Mar del Plata, 2019

ACUERDO DE PAUTAS DE TRABAJO Y CONVIVENCIA

El presente acuerdo tiene como objetivo enmarcar y pautar la convivencia durante el año para lograr un ambiente de trabajo que resulte productivo y agradable. Se espera que los alumnos:

- ❖ Concurran a las clases con los elementos de trabajo diario necesarios (carpeta, hojas, birrome, material solicitado, etc.) para permitir el desarrollo de las actividades. Los textos para trabajar en clase deben traerse sin excepción.
 - ❖ Tengan consigo su Cuaderno de comunicaciones y lo tengan a disposición del docente cuando lo requiera.
 - ❖ Cumplan con las actividades domiciliarias solicitadas en tiempo y forma (aun cuando hayan estado ausentes)
 - ❖ Realicen las tareas y actividades pautadas para la clase aprovechando el tiempo y respetando el trabajo del otro. **El desempeño áulico es el principal elementos de la evaluación del alumno. En todas las clases se evaluará el desenvolvimiento del estudiante a través de la predisposición al trabajo, la participación y la buena conducta.**
 - ❖ Mantengan conductas, tanto en los actos como en los gestos y el vocabulario, adecuadas al ámbito escolar, generando a través de sus actitudes un espacio respetuoso, cordial y agradable para aprender, compartir y disfrutar del crecimiento diario.
 - ❖ Cuiden y preserven el mobiliario, los materiales, las instalaciones y el estado de aseo del aula, ya que la misma constituye nuestra “casa” durante gran parte del día.
 - ❖ No utilicen el celular (u otros dispositivos electrónicos) en el aula, salvo para fines didácticos, autorizados por el docente.
 - ❖ No coman ni beban durante las horas de clase.
 - ❖ No copien trabajos ni de sus compañeros, ni de material bibliográfico (incluso el extraído de soportes virtuales, el cual debe ser citado). De existir copia en dos o más trabajos de los alumnos la nota correspondiente será 1 (uno) para cada uno de los trabajos.
 - ❖ Se recuerda que la salida del salón durante las horas de clase no está autorizada por la Dirección.
 - ❖ No falten a las evaluaciones, salvo con causa debidamente justificada mediante entrega de certificado por profesional médico, si correspondiera, o por nota a cargo del adulto que se responsabiliza de la inasistencia del menor. En este último caso, el alumno rendirá el examen y/o presentará el trabajo atrasado cuando se reincorpore. Considerar la presencialidad como un requisito ineludible para lograr los objetivos de enseñanza y de aprendizaje, haciendo de la misma un requisito a tener en cuenta durante las semanas de repaso, evaluación integrativa y cierre de trimestre.
 - ❖ Cumplan con el 85% de asistencia a las clases de la materia, según lo dispuesto por la Dirección General de Escuelas (Resolución 587/11). En ocasiones de programación de viajes que generen inasistencias prolongadas el padre o tutor deberá avisar por nota en el cuaderno de comunicaciones al profesor con una semana como mínimo de anticipación para que el estudiante acuerde con el/la docente el sistema de evaluación que tendrá al retornar a clases, quedando notificados de esto último, alumnos y adultos responsables
- * En caso de incumplirse alguna de las pautas anteriores, el docente recurrirá a la medida y sanción que se considere apropiada según el caso, el AIC y las reglamentaciones vigentes (nota conceptual, apercibimiento o pedido de amonestaciones)

Los aspectos que serán evaluados en la materia son:

- ❖ Participación y compromiso con el trabajo diario en clase y con los proyectos que se lleven a cabo durante el año
- ❖ Cumplimiento en tiempo y forma de los trabajos prácticos y evaluaciones
- ❖ Coherencia y claridad en la expresión oral y escrita
- ❖ Conducta y comportamiento en clase. Respeto hacia el docente y los compañeros. Compromiso en las tareas grupales y disposición para el trabajo cooperativo. Será de gran importancia el aspecto actitudinal que los alumnos presenten frente a las propuestas, teniéndose en cuenta la actitud ante el trabajo, el compañerismo (componente afectivo), la predisposición, el aporte a la dinámica grupal, la comprensión y aplicación de las consignas dadas además de la apropiación de la técnica teatral. Lo que se está evaluando son niveles de esfuerzo, compromiso y logros de aprendizaje.
- ❖ Compromiso con los materiales/tareas solicitados.

NOTIFICADOS:

ALUMNO: _____

MADRE/PADRE/TUTOR: _____

Hacia una definición del Teatro...

Etimológicamente (theatron, en griego) es el lugar donde el espectador observa una acción o espectáculo que se ofrece ante él. Por extensión, local o edificio destinado a la representación de obras dramáticas y espectáculos teatrales.

Muchas definiciones para un mismo término. Veamos la respuesta que nos brinda José Luis Alonso de Santos en su *Manual de teoría y práctica teatral*.

“El teatro es una forma de comunicación artística que se ha dado a lo largo de los tiempos hasta nuestros días, entre unos emisores (creadores del hecho escénico) y unos receptores (público), que se realiza por medio de unos códigos establecidos(...) Los creadores del hecho escénico (...) son personas preparadas para inventar y representar situaciones imaginarias de forma comunicativa, para que los espectadores puedan disfrutar de su grado de perfección, con entrenamiento, reflexión y enriquecimiento espiritual.

La palabra clave de este acto comunicativo es *representación* (...) Representar es volver a traer algo al presente y también, la actuación del actor, cuyos actos, en un escenario y ante un público, tienen el valor de signos significativos para la comunidad “.

Más adelante, agrega:

El teatro es un arte colectivo, por lo que una serie de creadores diferentes han de colaborar en el resultado escénico final, a partir de los cimientos y la estructura general que el texto dramático aporte(...)

La creación artística tiene mucho en común con los juegos de niños. (...) mediante el teatro hacemos que las personas y las cosas sean algo diferente a lo que habitualmente son. (...)

Con el teatro rompemos el tiempo, el espacio y la función de los objetos (...) también cambiamos nuestra personalidad por otra (...) todos estos cambios tienen como objeto crear una ficción teatral y hacer asistir a los espectadores al desarrollo escénico de la misma (...)

Por medio del teatro observamos otras conductas, otros mundos posibles, otras relaciones y aprendemos y nos enriquecemos (...)

El teatro nos presenta una realidad escénica que al romper lo cotidiano, reúne circunstancias mucho más interesantes y ricas que la vida diaria como habitualmente la percibimos, dada su síntesis, su riqueza imaginaria y su carácter artístico.”

¿Qué se entiende hoy por “Teatro en la escuela”?

Hay una concepción bastante generalizada entre los docentes de otras áreas en cuanto a que Teatro es, en el ámbito escolar, **"la representación de un texto por parte de un grupo de niños que lo ha memorizado."** Si estos niños pueden lucir trajes fieles a la historia representada y se puede montar

una escenografía acorde, mejor. Y como actividad escolar es un procedimiento que se utiliza para organizar actos conmemorativos. Esta visión tan parcializada nos genera problemas.

Por un lado, porque las temáticas y los momentos de producción no están relacionados con los intereses de los alumnos sino con el calendario. Por otro lado, porque coloca al texto lingüístico en un lugar preponderante y como elemento generador del fenómeno teatral. Todo lo que ocurre alrededor de ese texto se considera complemento. Este concepto es erróneo, ya que ese "todo" que rodea al texto literario como complemento, posee gran significación y está constituido por un entramado de textos gestuales, sonoros y visuales con mensajes expresivos que fortalecen, profundizan o, en ocasiones, se oponen al texto lingüístico, para resignificarlo.

Sólo la resultante del entramado de todos estos textos puede llamarse TEATRO. El guión escrito es literatura dramática. Acordemos entonces, el Teatro, la representación o hecho teatral, dentro y fuera de la escuela, es un texto que se "escribe" en un espacio con acciones. Un texto que está construido por un conjunto complejo de signos pertenecientes a diferentes códigos, que se organizan con intencionalidad artístico-expresiva, para provocar en el espectador la percepción de un mensaje único que llega desde diferentes planos. Esta condición de texto múltiple otorga al Teatro su capacidad para seducir y su eficacia expresiva y comunicativa.

Cercanías y distancias entre los aprendizajes teatrales y los aprendizajes literarios

Los niños, desde antes de iniciar su proceso de escolaridad, procuran conocer y comprender el mundo en que viven, accionando en la realidad desde su sensorialidad y sus emociones (como lo hace el Teatro). Pero, para entender necesitan nombrar, por eso se aferran a la intrincada red de palabras que les va ofreciendo el entorno. A partir de tener con qué denominar los seres, los objetos y la situaciones, se habilitan para construir imágenes mentales en relación con la realidad y construyen pensamiento socialmente compartible (esta es la implicancia de aprender Lengua)

La Lengua es, por lo tanto, un objeto social esencial que la escuela debe acercar y poner a disposición de los chicos. Un objeto aprehensible desde sus elementos más concretos: un código y una sintaxis. Y desde sus procedimientos básicos: hablar, escuchar, leer y escribir.

Pero la tarea de la escuela no concluye alfabetizando sólo desde el valor comunicativo de la Lengua. También reconoce su valor simbólico, representativo y expresivo, y orienta a los niños a descubrir y transitar este valor por el camino mágico de la Literatura.

La aproximación a la Lengua literaria provoca en los alumnos una reacción afectiva e intelectual que promueve un estilo de pensamiento que se diferencia del proceso cognitivo producido al contactarse con un texto de carácter informativo.

El alumno que lee o escucha Literatura entra, con toda su personalidad, en interacción con el texto, se involucra. Comparte con el autor el juego de la fantasía. Disfruta.

Para que esto ocurra, el docente que lo pone en contacto con la Literatura le propone, explícita o implícitamente un pacto: el de la verosimilitud. Los alumnos saben que lo que están escuchando o leyendo es una historia inventada, pero aceptan creerlo, como si no fuera ficción, porque el texto

literario tiene la capacidad de provocar emociones y sensaciones convincentes. Esas vivencias estéticas les permiten conocerse más a sí mismos y al entorno. Esta es la cercanía entre la Lengua literaria trabajada en la escuela y los aprendizajes teatrales: el **pacto de verosimilitud**, la puesta en juego de sensaciones y emociones, el lenguaje utilizado con intención expresiva. La diferencia entre ambos reside en que la historia del cuento o las imágenes del poema se representan en la imaginación del lector y sólo tendrán los colores, las formas y los sonidos que él sea capaz de darles y nadie, sino él mismo, podrá ver “esas” imágenes, aunque el texto esté ilustrado. La historia teatral, en cambio, es representada por otros, que construirán para el espectador-lector un espacio de ficción en un tiempo y un lugar que existen fuera de su imaginación.

Todos los espectadores podrán compartir esa vivencia. Los colores, las formas y los sonidos estarán allí. Tenemos, en ambos casos, un fenómeno expresivo y comunicativo. Ambos son estrellas en el universo del discurso.

Tanto el cuento como la obra de teatro son textos y ambos requieren un esfuerzo por parte de los alumnos, sólo que, al leer, este proceso ocurre sólo en la imaginación y, en cambio, en el teatro, se liga la realidad de la trama del escenario con las imágenes internas del espectador, reforzándose mutuamente.

Código teatral

Al ser el teatro un objeto de arte en el que observamos la integración de distintas disciplinas artísticas, son muchos los criterios a tener en cuenta al hablar de códigos.

¿Qué es un código? Un criterio normativo. Tenemos un código específico del teatro:

- ❖ Hay una ficción referida a una realidad o que crea una realidad.
- ❖ Existe un espacio escénico y un espacio ficcional donde se juega la acción
- ❖ La acción transforma la situación y resuelve la conflictiva.
- ❖ Existen las convenciones teatrales que generan algunas veces un código propio
- ❖ Hay una conflictiva
- ❖ Existe una medida del tiempo del espectáculo y un tiempo en la ficción
- ❖ Hay un público
- ❖ Los acontecimientos están tramados
- ❖ Existe el código de estilo o estética o forma teatral, si es absurdo, grotesco, realista, etc.

Estructura externa de una obra de Teatro

Toda obra dramática se divide en:

ESCENA: Es el núcleo de acción que, en principio, está limitado por la entrada y salida de los personajes. Una escena está hecha en base a **parlamentos**, **silencios** (muy importantes) y **acotaciones** para la puesta en escena. Son las partes en que se divide una obra, pudiéndoles identificar ya sea, por su tema central o por la tensión dramática preponderante (“la búsqueda”, “la revelación”, “de miedo”, “violenta”, etc.) Actualmente en los textos dramáticos no se estila marcar cada escena; pero antes se lo hacía, como una forma de dividir la obra mecánicamente. La cantidad y la duración de las distintas escenas que integran un acto o una obra es variable.

ACTO: Un conjunto de determinado número de escenas forma un acto. Este, por la característica de la acción que contiene, representa una unidad. Estas unidades corresponderían a las fases de:

- ❖ Presentación o situación inicial.
- ❖ Desarrollo del conflicto.
- ❖ Desenlace o resolución.

Presentación: se dan a conocer los personajes y la situación que originará el conflicto. Además, posibilita concentrar la atención del público, despertar su interés y establecer la modalidad de la obra (es decir, indicar al público como deberá “tomarla”).

Desarrollo del conflicto. Esta segunda parte es el nudo de la obra. Es donde ésta se desenvuelve y llega al momento culminante. Hace entendible lo que se sugirió en presentación. En una palabra, desarrolla la trama.

Desenlace: es donde se resuelve favorable desfavorablemente el conflicto o problema en la obra. En algunos casos la resolución de estos problemas es total; mientras que en otros, dejan interrogantes sin responder.

A su vez, toda obra dramática se compone de parlamento y acotaciones.

Parlamentos: Comprenden los **diálogos** (réplicas más o menos breves entre personajes), los **monólogos** (en los que un personaje dirige su discurso a sí mismo en voz alta o a un interlocutor que no responde) y los **apartes** (comentarios que el personaje dirige al público fingiendo que los demás no lo oyen. Pueden ser la expresión de los pensamientos del personaje o de sus reflexiones respecto de lo que está sucediendo)

Acotaciones: Son las explicaciones que introduce el autor, para el director o el intérprete, destinadas a aclarar detalles de la escenografía o el vestuario, fijar la ubicación o movimiento de los personajes, señalar la conveniencia de un silencio o pausa, etc. Pueden ser de lugar y tiempo, de descripción física y psíquica del personaje, de tensión dramática, etc. Suelen ser muy sintéticamente expresadas y se distinguen por el tipo de letra o porque van entre paréntesis.

Estructura interna o estructura dramática de una obra de Teatro

La estructura interna suele estar directamente entroncada con la presentación, el desarrollo del conflicto y el desenlace. Es decir que, generalmente, está íntimamente ligada a la estructura externa en su división en actos. Veamos una definición de estructura dramática que nos brinda Ester T. en *Teatro, adolescencia y escuela*: **“Para que se concrete un hecho teatral, es imprescindible la aparición de uno o más sujetos. Es imprescindible que este sujeto esté en un lugar y entonces es necesario un entorno. Y que allí esté viviendo algo, esté accionando, protagonizando una situación. Para que esa historia sea teatral, sea material dramático, tendrá que haber una situación conflictiva, un problema a resolver. De lo contrario no será teatro. Por lo tanto, la estructura está compuesta por: el sujeto, el conflicto, las acciones, el entorno y la historia”**. Otros autores, prefieren hablar de texto en vez de historia. Sin embargo, en ambos casos, se refieren a la trama de la obra, al tema, a sus argumentos. Los elementos que componen toda obra dramática son:



El espacio

Espacio y tiempo son dos categorías básicas de la obra teatral. No somos capaces de concebir nada fuera de ellas, pues son constitutivas del mundo real que conocemos y de nuestro modo de concebirlo y percibirlo. Espacio y tiempo son conceptos inseparables, aunque podemos analizar cada uno por separado. El espacio dramático es la resultante de la integración entre el espacio real (escenario o su equivalente, situado en un determinado lugar, con telones o no, piso de madera u otro material, etc.) y el espacio imaginario (un palacio, por ejemplo).

El **ESPACIO REAL** es el espacio en el que se desarrolla la acción; el espacio tridimensional que llamamos escenario y que complementamos o no con la escenografía. Este puede estar institucionalizado o no.

El **espacio teatral institucionalizado** es un edificio o lugar específicamente dedicado a la representación de obras teatrales. Es un espacio general preexistente a la representación, dividido en espacios internos con funciones específicas: sala y escena, pero también entrada, vestíbulo y vestuarios, es decir, espacios de tránsito, para el público y para los actores, que facilitan el paso del espacio social indiferenciado (la calle) al espacio de la representación. El paso por la entrada, por ejemplo, permite al ciudadano transformarse en espectador, con sus derechos y deberes.

El vestuario ayuda igualmente al actor a convertirse en personaje. El espacio teatral institucionalizado marca de modo fijo y visible la separación entre calle y escena, o entre espacio teatral y espacio no teatral.

Para hacer teatro, sin embargo, no es preciso que exista un espacio teatral previo, institucionalizado.

Cualquier espacio social o físico se puede transformar en espacio teatral: basta que así lo decidan actores y espectadores.

El aspecto más importante del espacio teatral es la división en dos espacios internos necesariamente distintos y encarados: la sala y el escenario. No existe una sola forma geométrica o arquitectónica de construir y poner en relación estos dos espacios. La sala puede adoptar una forma rectangular o ligeramente ovalada –lo más común– enfrentada al escenario, pero también semicircular o circular, rodeando al escenario. Las formas de separación entre escenario y sala pueden también variar, pero adopten la forma que adopten, sala y escenario son dos espacios, no se pueden mezclar o anular mutuamente; pueden intercambiar sus funciones en un momento dado de la representación, pero siempre se distinguirán como dos espacios “enfrentados” y diferentes.

El escenario es el lugar de la actuación y la representación; la sala el lugar de la visión y la contemplación. El escenario puede ser múltiple y la sala estar a su vez dividida, pero en cada momento de la representación escenario y sala han de mirarse y reflejarse: se necesitan el uno al otro.

Si entendemos por escenario el espacio físico o arquitectónico destinado a la representación, el **ESPACIO FICCIONAL** es el espacio que se construye en el escenario para servir a una representación concreta. El espacio ficcional es una construcción artificial que se lleva a cabo sobre la base del

espacio físico y en función de la representación. Ha de cumplir dos funciones básicas: ser el espacio físico de la actuación (el movimiento escénico de los actores) y el espacio real de la interpretación. Sobre ese espacio real se construirá, a través de diversos medios, el espacio de la ficción. Se puede usar la luz, el sonido, la música, los gestos, proyección de imágenes, las acciones de los personajes, el vestuario etc., para crear de modo más o menos mimético, simbólico o abstracto, el espacio ficticio en el que tiene lugar la acción dramática. Pero lo más habitual es que el espacio escénico se convierta en espacio de la ficción mediante recursos miméticos.

El espacio de la obra es un espacio imaginario que tiene que hacerse real sobre el espacio físico o arquitectónico del escenario. El espacio puede llegar a ser el elemento más importante de una historia, el que determina el comportamiento de los personajes y el desarrollo del conflicto.

El tiempo

El espacio está unido a otra dimensión esencial: el tiempo. No podemos concebir el tiempo sin el espacio. Todo lo que hemos dicho del espacio podríamos repetirlo del tiempo. El tiempo existe porque existe el espacio, y al revés. Para imaginar el tiempo necesitamos el espacio; para medir el tiempo necesitamos el espacio. El tiempo es movimiento en el espacio. No existe en el universo conocido ningún espacio inmóvil, sin tiempo. El tiempo sólo se puede percibir a través de movimientos y transformaciones en el espacio.

Toda obra teatral es, antes que cualquier otra cosa, la creación de un espacio-tiempo ficticio que se hace real a través de, o en, un espacio-tiempo real, el de la vida cotidiana. El espacio-tiempo real, al aceptar un espacio-tiempo ficticio dentro de sí, queda borrado, diluido, desaparece de la mente y la atención de actores y espectadores mientras dura la representación. Es como si el tiempo se detuviera y el espacio se anulara para convertirse en otro tiempo y otro espacio.

Existen cuatro tiempos:

- ❖ Tiempo subjetivo es la conciencia y vivencia personal del tiempo.
- ❖ Tiempo ficticio al tiempo de la representación o ficción. Por ejemplo, una obra cuya duración real es de una hora y media, pero que cuenta una historia que se desarrolló a lo largo de una semana.
- ❖ Tiempo histórico a la época en que suceden los hechos de la ficción.
- ❖ Tiempo objetivo o cronológico (real) al tiempo medido, el que transcurre para todos por igual y que medimos a través de los relojes. Por ejemplo una hora, una hora y media.

El tiempo teatral es la conjunción e integración de estos cuatro tiempos.

La duración (tiempo objetivo) de las obras y representaciones teatrales está sometida a convenciones. Hoy se acepta que las obras duren, como máximo, tres horas, aunque la convención dominante tiende cada vez más hacia la hora y media o las dos horas. Han influido en ello los cambios del modo de vida y, en general, la aceleración del ritmo de trabajo, el aumento de las ocupaciones y preocupaciones, la sobreexcitación y multiplicidad de estímulos de las ciudades

modernas, la necesidad de dedicar mayor tiempo, paradójicamente, a tareas relacionadas con la supervivencia.

La duración de la representación condiciona la obra, su estructura, su lenguaje (la extensión de los parlamentos y diálogos, por ejemplo), el ritmo general y la forma como se presentan y desarrollan las acciones. Y, por supuesto, la recepción. La capacidad de atención del público es limitada, tiene su curva fisiológica y psicológica. Los psicólogos hablan del efecto de primacía (mayor interés, atención y recuerdo de lo que sucede al comienzo de cualquier hecho o acción, en este caso, al inicio de la obra) y el efecto de recencia (aumento del interés, atención y memoria de lo último que sucede, el final de la obra). Es muy difícil prescindir de la referencia histórica en la representación teatral, construir una obra verdaderamente ahistórica, es decir, fuera del tiempo histórico. Cualquier elemento (objeto, palabra, frase, tema, conflicto), aunque la representación transcurra en un espacio vacío, remite a un tiempo histórico.

El conflicto

Todo personaje, en la obra teatral, es portador de un conflicto, propio o colectivo, o está inmerso en el conflicto de otro personaje. Si viene a escena es para ponernos de manifiesto un conflicto, un problema, un modo de sufrir, luchar, vencer o sucumbir ante una dificultad, un obstáculo, un ataque, un enemigo. El conflicto puede ser social, grupal o individual, consigo mismo o con los otros, de naturaleza humana o sobrehumana. Conflicto es tensión, contraste, fuerzas en oposición. El personaje puede resolverlo o no, hacernos reír o padecer con su lucha, ilusionar o entristecer, servirnos de modelo o advertirnos del error.

Existen muchos tipos de personaje, tantos como posibles conflictos. El conflicto es lo que acerca el teatro a la vida. Los conflictos de las obras dramáticas han de ser cercanos, afectar e interesar directamente a los espectadores. Los conflictos lejanos, arbitrarios, rebuscados, los demasiado abstractos o excesivamente particulares, forzados o edulcorados, asépticos... esos conflictos no interesan al teatro. El teatro ha de llevar a escena conflictos reales, posibles y verosímiles. No significa esto, claro, que las situaciones, ni los personajes, ni la estética o las formas hayan de ser “realistas”.

El conflicto en el teatro es lo que más se parece a la vida; no el argumento, ni los hechos, ni la forma de resolverlos, ni las situaciones y acciones concretas. Son los problemas humanos generales los que interesan al teatro, los que se repiten en situaciones diversas y entre personas y grupos distintos, porque el teatro ya no se dirige hoy a una clase social concreta, sino un público general, algo así como una “clase media universal”, ya lo dijimos, más que nunca uniformada en sus valores, preocupaciones, miedos, angustias y aspiraciones.

El personaje, en función del conflicto que encarna o en el que está inmerso (como protagonista, ayudante u opositor), actúa de un modo u otro, y en ese actuar se define y caracteriza. El trabajo del actor consiste en dar consistencia a ese actuar.

Entre el actor y el personaje se establecen distintos modelos de relación. No existe una única forma, por tanto, de caracterizar, encarnar o interpretar al personaje. En función del conflicto y del modo como cada obra lo construya y quiera transmitir al espectador, la relación entre actor y personaje será distinta. Entre personaje y actor existe un punto de encaje. Cuando se encuentra el registro

interpretativo adecuado, algo hace clic, algo encaja entre actor y personaje. Hoy, más que géneros dramáticos, hemos de tener en cuenta los géneros interpretativos. La forma de interpretar tiene que ver con la forma como la obra define y presenta los conflictos. La relación entre actor y personaje no será la misma si el registro de la obra en que se construye el personaje es la farsa, el drama, la comedia o la parodia, que representan distintos modos de llevar a escena los conflictos. Lo que hemos llamado el punto de encaje o conexión entre actor y personaje es un foco de atención y atracción de fuerzas, tanto para el actor como para el espectador. El actor ha de saber dónde y cómo se debe dejar “absorber” por el personaje, identificarse o distanciarse, otorgarle una exterioridad u otra, un gesto u otro, una actitud u otra, una máscara u otra, y todo ello en función del registro interpretativo que el tema y el conflicto de la obra exijan.

El teatro es “escuela de la vida” porque lleva a la escena conflictos humanos. Estos conflictos, para interesar al público, han de poseer cierto carácter o proyección universal. Si son demasiado locales o particulares, no sirven para ser representados.

Pero tampoco si son demasiado abstractos. El teatro se nutre de conflictos individuales concretos que encarnan o representan conflictos humanos universales.

El teatro es también escuela de la vida porque ante los conflictos humanos puede adoptar todo tipo de actitudes: reírse, criticar, conmoverse, parodiar, reflexionar, admirar, imitar, engrandecer, analizar, compadecer, etc. Cualquier conflicto, sea de la naturaleza que sea, puede ser visto, presentado y representado desde perspectivas o modos muy diversos. Todo puede revelarnos su cara oculta: tras la seriedad, lo cómico; detrás del ridículo, lo serio; en la farsa, el drama; bajo el esperpento, la tragedia; del llanto a la risa, y de la risa al sobresalto... Como en la vida, todo y de todo puede suceder en la escena, y por eso el teatro cumple una función social catártica, terapéutica y didáctica muy clara.

El conflicto se debe situar en el cuerpo (acciones físicas). Se debe saltar de la comprensión intelectual a la actuación viva y comprometida. El actor, partiendo de un gran compromiso corporal puede reconstruir las situaciones dramáticas por las que transitan sus personajes, y así, enfrentar las situaciones conflictivas. El resultado obtenido será la producción de conductas equivalentes a las que tomaría el personaje. Construir un personaje no es crear su psicología directamente sino su conducta partiendo de sus hechos más materiales y controlables. Empezamos desde los comportamientos simples y físicos para crear definiciones más psicológicas y sutiles.

Los conflictos surgen del encuentro de dos o más fuerzas físicas que se oponen en el territorio del propio cuerpo y en el escenario.

Hay tres tipos de conflictos:

- ❖ **Con el entorno:** es el estado de conflictividad con lo que rodea al personaje. Hay un “algo” que le impide lograr su objetivo.

- ❖ **Con el otro:** es el más común. Cuando un personaje empieza a accionar sobre otro sujeto para conseguir su objetivo, el otro reacciona; es decir, acciona espontáneamente a partir de lo que le hacen. Frente a esta reacción el personaje vuelve a accionar en una nueva instancia, provocando que la situación se encuentre en un nuevo estadio. Este tipo de conflicto es el que más crece y varía. Como consecuencia de esta tarea, aparecerán estados emocionales

propios de la situación en el aquí y ahora. Ningún conflicto, si se acciona sobre él, permanece idéntico a sí mismo por mucho tiempo. Evoluciona, crea otros nuevos.

- ❖ **Con uno mismo:** Están formados por una pulsión corporal primaria y que es reprimida por una concepción cultural o una conveniencia social. Es el estado de conflictividad interna. Aparece como consecuencia de querer una cosa por parte del sujeto y que haya algo en él mismo (no un elemento externo) que lo impida. Se trata, por lo general, de problemas de conciencia, el mandato social, etc.

Las acciones

El teatro es acción. Esta afirmación puede resultar demasiado simplista, pero veremos que encierra una gran complejidad. Nos referimos con ella a un elemento esencial o constitutivo de la obra dramática. **Al teatro vamos a ver, a presenciar, una sucesión ininterrumpida de acciones que tienen un comienzo y un final: acciones, en primer lugar, de los actores-personajes, que hablan y se mueven en escena; pero también otro tipo de acciones: movimientos de imágenes, luces, sonidos, desplazamiento de objetos, cambios de escenografía, etc. Imágenes, palabras y actos, todo son acciones.** Acción aquí significa simplemente movimiento. Imágenes, palabras y actos pueden presentarse simultáneamente formando parte de una acción global, o ellos mismos constituir por sí solos acciones “completas” o aislables. Puede, en un momento determinado, destacar sobre el escenario (sobresalir, ser más saliente) la acción verbal (palabras, enunciados), la acción de imágenes (aparición, desplazamiento, transformación, composición), la acción corporal (movimiento, gesto, ademán, actitud, todo lo que implique una modificación espacial del cuerpo) o cualquier otro tipo de acción (sonidos, música, movimientos de objetos, cambios de luz, etc., y también pausas, silencios y ausencias). A todo esto llamamos acciones reales o movimientos visuales y auditivos. Son cambios en el espacio y el tiempo percibidos directamente por los sentidos. Incluimos aquí la acción de hablar en su aspecto físico, sonoro y acústico. A todo ello, para simplificar, le llamamos acción real.

Decimos que el teatro es, en primer lugar, un conjunto y sucesión de acciones reales, tridimensionales, espacio-temporales: sin ellas no habría teatro. No existe, por tanto, un teatro sólo de palabras, entendidas éstas como pensamientos, ideas, proposiciones o enunciados. La oposición entre acción/palabra, palabra/imagen, imagen/acción, desde esta perspectiva, es totalmente falsa, ya que todo son acciones reales. Lo que podemos diferenciar y analizar son los diversos tipos de acción y las relaciones que mantienen unas acciones con otras. Este sí es un problema teórico y práctico de gran importancia.

Podemos establecer un esquema tripartito para clasificar las acciones dramáticas:

- ❖ **Acciones físicas**
- ❖ **Acciones verbales**
- ❖ **Acciones mentales.**

Las acciones físicas son actos, hechos o sucesos reales: algo o alguien se mueve en el espacio durante un tiempo concreto, cambia de posición o lugar, modifica algo su entorno, realiza algo con una finalidad concreta. Para identificar una acción física, o un conjunto de acciones físicas encadenadas para alcanzar un objetivo concreto, basta hacer la pregunta “¿qué ocurre?” La respuesta es siempre una proposición verbal: el verbo expresa o resume la acción física.

Las acciones verbales son los llamados “actos de habla”: la acción principal consiste en hablar, en decir algo, en emitir o pronunciar un enunciado.

Naturalmente, estas acciones verbales son también acciones físicas o mejor, van acompañadas de acciones físicas (sonidos y gestos), pero lo que las define no es su componente físico y corporal, sino la intención comunicativa, expresiva o estética. Hablar es la acción humana más común y frecuente: además de poder constituir una acción completa en sí misma, acompaña a la mayoría del resto de acciones humanas, influyendo en ellas (dirige, orienta, organiza, transforma, da sentido y finalidad). El habla es una acción que va unida casi siempre a otra acción no verbal; no obstante, pueden perfectamente diferenciarse las acciones verbales de las acciones no verbales o físicas. Los actos verbales son, además, hechos o acciones sociales. La conversación o el diálogo es la realización de un acto social.

En tercer lugar hemos hablado de acciones mentales. Como su nombre indica, son acciones que tienen lugar en la mente del sujeto, o sea, en su interioridad subjetiva. Como en el teatro todo ha de ser necesariamente exterior, visible, perceptible, comunicable, para que el público lo pueda recibir e interpretar, hemos de añadir que estas acciones mentales, para formar parte de la obra teatral, han de materializarse, exteriorizarse. Existen dos únicas formas de hacer presente y perceptible una acción mental en el teatro: verbalizándola o expresándola a través del cuerpo y la acción corporal (o de ambas formas a la vez, lo más común). Al verbalizarse, una acción mental pasa a ser una acción verbal; al expresarse, se convierte en acción física. Por tanto, las acciones mentales, en el teatro, son a la vez acciones verbales y acciones físicas. Hemos de diferenciarlas, sin embargo, de las acciones verbales y de las acciones físicas, porque lo que las define no es la verbalización o la acción física en la que se manifiestan, sino su componente interno, mental, subjetivo: su referente es algo que ocurre dentro del sujeto (piensa, siente, duda, desea, teme, etc.).

Podemos poner ejemplos sencillos para clarificar la diferencia entre estos tres tipos de acciones teatrales:

1) “X mata a Y”: acción física. Se trata de un acto real que se desarrolla en un espacio determinado, durante un tiempo limitado y de un modo concreto.

2) (X, amenazando a Y): “¡Te voy a matar!”, o “¡Juro que te mataré!”: acción verbal. Mediante la palabra, con toda su fuerza y materialización sonora y gestual, el sujeto realiza un acto de amenaza, acto que se produce en un momento determinado y en un espacio concreto.

3) (X, para sí, o ante un confidente o ayudante, apretando los puños y refiriéndose a Y): “Le odio tanto que le mataré”: acción mental verbalizada y gestualizada. Un ejemplo prototípico de acción verbal es el monólogo teatral.

Una acción teatral, como cualquiera de la vida real ordinaria, podemos analizarla o describirla mediante preguntas sencillas. La primera y más general es, ya lo dijimos, qué ocurre. Hemos de poder responder con una proposición simple. El verbo que resume la acción puede luego ampliarse mediante sucesivas preguntas que obligarán a encontrar los correspondientes complementos verbales: quién actúa o a quién le sucede algo, dónde sucede, cuándo, cómo, cuánto dura la acción, por qué y para qué o con qué fin sucede lo que sucede. Se comprenderá que esta forma de definir una acción es un proceso cognitivo complejo. En el teatro, sin embargo, como espectadores, no tenemos ninguna dificultad en percibir e interpretar correctamente la mayoría de las acciones que van apareciendo o sucediéndose en escena (suceden y se suceden unas a otras). Puede que no se perciben todas las acciones, o todos los elementos de una acción –aquí intervendrá mucho la competencia perceptiva e interpretativa de cada espectador–, pero sí de modo suficiente como para que la mayoría de los espectadores, o el espectador medio, pueda seguir sin excesiva dificultad el desarrollo de los hechos o acciones significativas. Las acciones se van integrando de forma natural unas en otras, aunque tenga que intervenir la memoria de un modo muy activo para rellenar los huecos que dejan las acciones (podemos no saber por qué ni para qué un personaje hace tal o cual cosa en un momento determinado, con qué intención actúa, incluso cuándo o dónde ocurre realmente una acción, etc.). La creación de intriga se basa en que no todas las acciones son completas ni comprensibles a primera vista, pudiéndose romper el orden cronológico y lógico de las acciones o sus relaciones de causalidad.

Para el análisis, y por razones operativas, podemos distinguir entre **acciones simples** y **acciones complejas**.

Las **acciones simples** tienen un solo “actor” o protagonista (sujeto de la acción), se desarrollan durante un tiempo breve y no plantean problemas de percepción e interpretación. Las **acciones complejas** pueden estar formadas por varias acciones simples o ser en sí mismas acciones complejas, o sea, realizadas por varios “actantes”, desarrolladas durante un tiempo más largo, requerir mayor atención y memoria perceptiva, exigir mayor trabajo cognitivo de interpretación.

En el teatro, como veremos, dada la multiplicidad y diversidad de signos que se ponen en acción, la mayoría de las acciones son simultáneas y continuas que, unidas o encadenadas por un principio de causalidad, necesidad o simple sucesión, dar lugar a una acción general y conclusa. Este es el sentido de nuestra definición del teatro como “acción de acciones”.

Cuando hablamos de acciones teatrales, y tal y como se han definido, se comprobará que no nos referimos sólo a las acciones físicas, verbales y mentales que realizan los “actores-personajes” durante el tiempo de la representación, sino también a las correspondientes que llevan a cabo los “actores-espectadores” que las contemplan. El teatro es acción en ese doble sentido: acción de los actores-personajes y acción de los espectadores. Los dos elementos esenciales o constitutivos del teatro (actor y espectador) hemos de analizarlos y definirlos, no como meros componentes de una

estructura, sino como elementos que se constituyen como tales a partir de su actividad, o sea, de las acciones físicas y mentales que llevan a cabo al ponerse unos en contacto o relación con los otros. Unos elaboran acciones físicas visibles, escénicas (acompañadas, claro está, de las acciones mentales correspondientes), y otros perciben esas acciones y construyen con ellas las correspondientes acciones mentales.

La tarea del espectador consiste, por su parte, en dar sentido y continuidad a esas acciones parciales mediante un proceso constante de distinción o elaboración de acciones simples y complejas, continuas y discontinuas, simultáneas y sucesivas, relacionándolas entre sí para construir el hilo argumental de la obra y dotarla de un sentido global. El espectador va percibiendo una serie de acciones más o menos simples o complejas, y entre ellas selecciona las más significativas, dejando de lado las más insignificantes, buscando asociarlas de un modo coherente. El ritmo adecuado de las acciones (su duración y sucesión) será fundamental para que el espectador pueda llevar a cabo de forma cómoda y agradable esta tarea, sin excesivo coste mental o afectivo.

En el teatro, como en la vida, nos interesamos no sólo por el qué de las acciones, sino por el cómo. El “cómo” nos permite interpretar el “qué”. Por ejemplo, no sólo atendemos a qué dice o hace tal personaje, sino a cómo y con qué intención lo hace y dice. El arte del teatro, y en especial el arte de la interpretación, consiste en construir de modo consciente, y a través del ensayo, un “cómo” que tenga valor artístico, estético, que produzca la atracción (sorpresa, extrañeza) del espectador.

La acción, tal y como aquí la definimos, siempre ha sido reconocida como uno de los rasgos fundamentales del teatro. **Podemos afirmar que en el teatro, para que algo exista, ha de tomar forma de acción.** Todo existe porque actúa. Los personajes existen porque actúan; las ideas y las emociones existen, se hacen presentes, porque actúan; los sonidos, los colores, los objetos, las formas, las luces, existen porque actúan: se mueven, cambian, entran en relación, aparecen, desaparecen. Toda acción es acción sobre algo y para algo: una acción lleva a otra acción, algo mueve a algo, lo desplaza, lo descoloca o lo sitúa en su lugar. Algo pasa, ocurre, y al ocurrir, sucede a algo anterior y provoca un cambio posterior en algo. La vida consiste en ese movimiento, siempre conflictivo, porque todo cambio implica necesariamente una pérdida y un riesgo. El teatro dramatiza el drama de la vida, esa sucesión ininterrumpida de acciones en las que el sujeto siempre arriesga la pérdida de algo para alcanzar otra cosa, no siempre mejor.

De todas las acciones posibles, las que más han interesado históricamente al teatro, y quizás las que más nos sigan interesando, son las que tienen por sujeto a personajes que se asemejan a personas, que realizan actos humanamente posibles. De todas las acciones humanas posibles, las que más han interesado históricamente al teatro, y quizás las que más nos sigan interesando, son aquellas acciones que tienen que ver con las relaciones entre personas, con interacciones posibles entre personas o seres semejantes a nosotros y con problemas e inquietudes parecidos a los nuestros: el amor, la muerte, la mentira, el dolor, el sufrimiento, el crimen, la venganza, el odio, la generosidad, la amistad, la ayuda mutua, el miedo, la guerra, la incomunicación, la soledad, la injusticia, la religión, el poder, el dinero, la belleza, el caos, los conflictos colectivos y personales. Todas nuestras acciones tienen que ver casi siempre con el otro y los otros, porque somos seres profundamente socializados y dependientes.

Los Personajes

En cuanto al sujeto diremos que es a quien le pasan cosas. El actor abordando roles o personajes se va transformando en el sujeto. El **Rol** está asentado sobre la función, tal como madre, mozo, profesor, etc. El **Personaje** presenta matices, facetas o características que tienen que ver con su historia, su personalidad, las circunstancias en las que se ve envuelto, etc. El Sujeto con su accionar, desde un “modo de ser” propio y único, se convierte en el Personaje.

ROL: Cabe aclarar que asumir un Rol no requiere en el Sujeto un cambio de su ritmo natural. Significa abordarlo desde sí mismo en la situación en que se encuentre inmerso. Todos hemos vivenciado diferentes roles que podemos recrear en la situación de representación. Y, también, podemos imaginarnos en otros roles posibles (aun cuando no los hayamos vivenciado, podemos crearlos, creer en ellos).

PERSONAJES: Todo personaje ha de tener un carácter definido, el que podrá apreciarse a través de la trama (que a su vez está determinada por el accionar de los personajes) del enfrentamiento de protagonista y antagonista y circunstancialmente, por las acotaciones.

A un personaje teatral lo hacen:

- ❖ **Un carácter determinado:** el carácter del personaje, está dado por la vida interior del mismo, la forma, la manera en que asume la situación. También por sus rasgos exteriores: edad, físico, expresión verbal, postura habitual, forma de caminar, etc.
- ❖ **Una voluntad firme:** Todo personaje tiene voluntad. Esa voluntad es la que da forma al carácter. Incluso el personaje carente de voluntad, tiene una voluntad que le impone no tenerla.
- ❖ **Su comportamiento:** frente a una situación o un medio ambiente que se opone a esa voluntad.

Para comprender a un Personaje, hay que preguntarse cómo está inserto en una situación y que motivaciones lo mueven. Como resuelve los enfrentamientos y como supera los obstáculos que se le van presentando. En una obra dramática se encuentran personajes principales y personajes secundarios.

Apuntes

Apuntes

Bibliografía

- ❖ Holovatuck - Astrosky. *Manual de juegos y ejercicios teatrales*. Instituto Nacional del Teatro, 2001.
- ❖ Martelli, Gastón. *Hacia el teatro. Taller de ejercicios para docentes y grupos*. Ediciones El Hacedor, 1999.
- ❖ Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro*. Dramaturgia, estética, semiología. Paidós, 2005
- ❖ Ordaz, Luis. *Historia del Teatro Argentino*. Desde los orígenes hasta la actualidad. Instituto Nacional del Teatro, 1999.
- ❖ <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/santiagoTrancon.pdf>
- ❖ Ester Trozzo, Luis Sampedro. *Didáctica del Teatro I*.
- ❖ Alonso de Santos, José Luis. *Manual de Teoría y Práctica Teatral*.

Anexo

La que sigue, de Griselda Gambaro

Una mesita y dos sillas. Sobre la mesa un mazo de barajas. Zoraida en escena. Va hacia la puerta, se asoma y grita hacia afuera:

Zoraida: ¡La que sigue! (Entra Paulita, es una mujer mayor, de aspecto tímido e inseguro. Zoraida, muy profesional, le da la mano) Pase, señora. Mucho gusto.

Paulita (tímida): El gusto es mío.

Zoraida (le entrega una tarjeta. Paulita mira la tarjeta, mira a Zoraida. No comprende. Zoraida profesional): Mis honorarios.

Paulita (mira la tarjeta, mira a Zoraida): Sin anteojos no veo. (Fuerza la vista. Como si hubiera entendido) ¡Ah! (Guarda la tarjeta en su cartera, la cierra. Sonríe, ingenua)

Zoraida (levemente incómoda): Mis honorarios.

Paulita: ¡Ah! (Abre la cartera busca y rebusca, saca un billete de mil, se lo tiende)

Zoraida (sonríe incómoda): Diez.

Paulita: Diez, ¿qué?

Zoraida: Diez mil. Es lo que cobro.

Paulita: Después. Todavía no empezó la visita. Los tengo acá. Son suyos.

Zoraida: No. Ahora. Cobro mis honorarios por adelantado.

Paulita (ríe): Adivinás, pero te prevenís, ¿eh? Sos viva. Mirame, ¿tengo cara de estafadora?

Zoraida (muy fina): ¡No, no! Pero es la costumbre.

Paulita (ingenua): ¿De quién?

Zoraida: Pues mía, señora.

Paulita: ¡Señorita! ¿Cómo no adivinaste esto?

Zoraida: No me lo propuse. Mis ho-no-ra-rios. Por favor.

Paulita (admirada): ¡Qué tono de reina! (Humilde) ¿La ofendí?

Zoraida (con una sonrisa crispada): No.

Paulita: Porque a mí, qué quiere, la gente que se ofende en seguida, de nada, (sonríe dulcemente) me revienta. Somos casi humanos, ¿no? ¿Por qué tomarse las cosas tan a pecho?

Zoraida (crispada): Sí. (Tiende la mano) Paulita (abre la cartera): No tengo cambio.

Zoraida: Le doy el vuelto.

Paulita: ¡No lo quiero!

Zoraida (ablandada): ¿No quiere el vuelto? ¡Bueno! Muy amable. (Sigue con la mano tendida) ¿Nos sentamos?

Paulita: Sí. (Coloca el dinero sobre la mesa. Como Zoraida va a tomarlo, pone la mano encima)

¡No, no! Dejalo acá. Después te lo doy. No se escapa.

Zoraida (se sienta): Señora, tengo mucha clientela. Digo, señorita.

Paulita: No haga escombros. Ya vi su clientela. Y a mí, qué? No me impresiona. (Se acerca a Zoraida y la observa críticamente, dando vueltas alrededor de su silla)

Zoraida (casi gritando): Señora, ¡señorita!, ¡síntese! ¿Qué mira?

Paulita: ¿Por qué está vestida así? No es nada vistosa. Mire. (Abre la cartera, saca unas argollas doradas) Estos le quedarían ni pintados. Se los vendo.

Zoraida (despavorida): No quiero.

Paulita: Y esta blusa. Parece de hospital. (*Insiste con los aros*) ¿No los quiere? Se los dejo baratos. (*Zoraida, crispada, niega con la cabeza*) Tengo otros, con piedras. (*Busca, saca otro par de aros*) Elegantísimos.

Zoraida (*entre dientes*): Siéntese, no perdamos tiempo.

Paulita: ¡Pero, si no tengo apuro! No se preocupe. Ya dejé la comida hecha. ¿Tampoco éstos le gustan? Lástima. (*Mira*) Claro, tiene las orejas grandes. (*Impulsivamente, Zoraida se lleva las manos a las orejas, se domina, las aparta. Paulita, señalando la blusa*) De hospital. Horrible. Yo esperaba verla vestida de otra manera, con una blusa floreada, mangas anchas, lindo escote. Usted es muy triste m'hijita. Nada coqueta.

Zoraida: Señora, ¡señorita!, se queda o se va.

Paulita: ¡Me quedo, me quedo! (*Se sienta. Muy contenta e ingenua*) Y?

Zoraida (*mezcla las cartas, las extiende*): Primero el pasado.

Paulita: No. No.

Zoraida: No, ¿qué?

Paulita: No me interesa el pasado. Lo conozco. No soy idiota. No voy a pagar para que me adivinen lo que sé. (*Dulcemente*) Usted es la idiota.

Zoraida: ¡Señora! (*Se domina*) ¡Siempre se acostumbra a adivinar el pasado!

Paulita: ¿Para qué?

Zoraida: Por... Es... una muestra de confianza..., de poder. Como una auscultación.

Paulita (*salta ante la última palabra*): ¿Qué?

Zoraida (*renuncia*): Está bien. Empiezo directamente. Usted es una mujer robusta...

Paulita (*feliz, la interrumpe*): ¡Robustísima!

Zoraida (*una mirada venenosa*): No se enferma casi nunca.

Paulita: ¿Casi o nunca?

Zoraida: Casi nunca.

Paulita: No me gustan las dos palabras juntas. Es casi o es nunca. ¡Y es nunca! ¡Nunca! Una vez tuve juanetes. ¡Qué dolor! ¿Usted tuvo juanetes? ¿La operaron?

Zoraida (*exámine*): No...

Paulita: Yo le puedo mostrar. (*Se descalza*) El pie me quedó perfecto.

Zoraida: No, no. Perdome, hay mucha gente. (*Descontrolándose*) No puedo ver su pie, ni mi pie, ni el pie de una estatua. ¡Mire qué extraño! (*Ríe histérica*)

Paulita (*se mira el pie, mira a Zoraida. Desanimada*): No le muestro. (*Se reanima*) También me operé de una úlcera. Pero ni se nota. Puedo mostrarle la cicatriz. Es más interesante.

Zoraida: No, señora.

Paulita: Señorita.

Zoraida: Imagínese si voy a ver...

Paulita: ¡Qué indiferente! ¿Cómo va a entender a la gente, usted? ¡No le importa nada de nada!

Zoraida: ¡No necesito entenderla! ¡Yo adivino!

Paulita: ¡Qué va a adivinar! ¡No me haga reír!

Zoraida: ¿Y a qué viene la gente entonces? ¡Hay una multitud esperando! ¿No la vio?

Paulita (*envidiosa*): Sí, la vi. Algunas tienen suerte. Nadie lo diría. ¡Con esa cara! (*Cambia de tono*) ¿Cuánto gana? ¿Nunca la pescaron?

Zoraida: ¡Es legal!

Paulita (*divertida*): ¡Qué va a ser legal! Debe ganar mucho usted, ¿eh? ¿No necesita ayudante?

Zoraida: ¡No!

Paulita: Qué lástima. No tengo suerte. Ya le dije -una. Que no tengo suerte. Le digo otra.

(Da vuelta una carta) Para usted. *(Feliz)* Morirá joven. Es muy nerviosa.

Zoraida: ¿Yo? ¿Yo, nerviosa? ¡Ja, ja, ja! *(Grita desahogada)* ¡Usted!

Paulita *(ríe apaciblemente)*: ¿Yo? Soy tranquila como un remanso, ¿se dice así? ¡Remanso! Le cuento que mi hijo me dice siempre... soy soltera, pero tuve un hijo, nadie lo supo, pasa por mi sobrino. ¡Es un muchacho..! Me dice siempre: tía o mamá. Me llama mamá cuando estamos solos. Por las apariencias. Yo cuido las apariencias. No como usted.

Zoraida: ¿Yo, qué? ¿Cómo se permite? *(Se levanta)* ¡Salga de aquí! Tome, tome su plata. ¡Váyase!

Paulita: ¿Por qué? La plata es suya. Yo hablaba de su aspecto. No es atractivo. La comida entra por los ojos.

Zoraida: ¡Señora! *(rectifica)* ¡Señorita!

Paulita *(ecuanime)*: No, no, señora. Estamos en confianza.

Zoraida *(con un hilo de voz)*: Váyase.

Paulita: Me dice siempre: mamá o tía, ¡sos un remanso! Es una alhaja. ¡Bueno, trabajador! No porque sea mi sobrino. No me ciego. Permítame una pregunta.

Zoraida *(se deja caer sobre la silla, exánime)*: Sí.

Paulita: ¿Lo hubiera adivinado? *(Zoraida la mira desorbitada)* ¿Lo del hijo? *(Zoraida, vencida, mueve negativamente la cabeza. Paulita ríe)*. Usted sí que es nerviosa. ¿Soltera? *(Zoraida asiente, estúpida)* ¿Virgen? ¡Deje que yo lo adivine! *(La mira, saca su conclusión. Ríe)*

Zoraida: Es... asunto... mío.

Paulita: ¡Por supuesto! ¡Si no es pecado! Un tropezón cualquiera da en la vida. Y usted, ¿de qué se va a cuidar? Ya es crecida. Déjeme, yo le adivino, *(aparta las cartas en un montón)* no, no, sin cartas, yo le adivino cuántos años tiene. ¿Treinta y seis? *(Zoraida asiente estupidizada. Paulita la mira)* Calza el 37, busto 94. Y medio. *(Zoraida se incorpora, mirándola horrorizada)*. Y le digo en qué momento, en qué momento justo pasó. Un tropezón cualquiera da en la vida, pero usted tropezó muchas veces, m'hijita. No la educaron bien. *(Zoraida, sin apartar los ojos de Paulita, retrocede hacia la puerta)* Sí, la educaron bien, pero de poco sirvió.

Zoraida *(la mira fascinada. Con un hilo de voz)*: ¿Por qué? ¿En qué momento... pasó?

Paulita *(triumfal)*: ¡A los diez y seis! Y más detalles? En un baldío lleno de abrojos. Papito, me voy al club. *(Menea la cabeza, tierna)* ¡Qué mentirosa!

Zoraida: No... no...

Paulita: ¡Sí, sí! Y después del baldío, vino un almacén. Con el almacenero. Después del almacenero, vino un dentista. Después del dentista... *(Zoraida pega un aullido y sale corriendo)* ¡Por fin! ¡Qué mujer dura! *(Guarda el dinero en la cartera, saca las argollas, se las coloca, se bate el pelo con la mano. Acercándose a la puerta, grita, exultante)* ¡La que sigue!

Telón