

Construcción de partituras en una sonata teatral: *Hedda Gabler* (2005-2007)

Working the Score of a Performance
Sonata: Hedda Gabler
(2005-2007)

Óscar Armando García Gutiérrez

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México | Ciudad de México, México

Contacto: oscargarciagut@filos.unam.mx

Pag.

17

RESUMEN

Este artículo describe el proceso de puesta en escena en México de *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen en la década pasada, el cual tuvo una duración aproximada de más de dos años. Dentro de esta experiencia fue posible advertir la analogía entre el trabajo que el actor desarrolla con un libreto teatral y, por otra parte, los procedimientos de reconocimiento que un músico activa ante una partitura. En específico se intenta describir la compleja trayectoria a la que se enfrenta un actor: desde una primera revisión del texto dramático hasta la presentación pública ante los espectadores. Se enfatiza el cuidado del manejo de las diversas traducciones de la obra que el director realizó en el repaso de cada una de las escenas para poder distinguir modificaciones, carencias y certidumbres que podrían surgir durante la exploración de acciones, en el despliegue de la enorme partitura de Ibsen. En el recuento de esta escenificación se enfatiza la manera en que un grupo de actores de una puesta en escena con un texto de estas características requiere atender a los personajes, a la estructura del drama y a la organización de acciones con una asombrosa precisión, semejante a la puesta en acuerdo de músicos que interpretan una sonata.

Palabras clave: Hedda Gabler || Puesta en escena || Actuación teatral || Artes escénicas || Semiótica y las artes || Dirección teatral || Semiótica teatral || Producción y dirección de teatro || Adaptaciones teatrales || Dirección escénica



ABSTRACT

This article describes the process of staging Henrik Ibsen's *Hedda Gabler* in Mexico in the past decade, which took more than two years. Within this experience it was possible to notice the analogy between the work that the actor develops with a theatrical script and, on the other hand, the recognition procedures that a musician activates before a score. Specifically, it tries to describe the complex trajectory that an actor faces: from a first revision of the dramatic text to the public presentation before the spectators. This paper emphasizes the careful handling of the various translations of the work that the director carried out in the review of each of the scenes to distinguish modifications, shortcomings, and certainties that could arise during the exploration of actions, in the deployment of the enormous Ibsen's score. In the account of this staging, especial attention is given to how a group of actors, when staging a text of these characteristics, requires attention to the characters, the structure of the drama, and the organization of actions with an amazing precision, like the putting in agreement of musicians who interpret a sonata.

Keywords: Hedda Gabler || Dramatic production || Acting || Performing arts || Semiotic and the arts || Stage management || Theatrical semiotics || Theatre production and direction || Stage adaptations || Stage directions

Con afecto para mis compañeros en escena

Ha pasado ya una década y media desde que participé como intérprete del proceso escénico *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen, coordinado por Emilio Méndez para la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).¹ A través de estos años he podido reflexionar algunos aspectos que deseo recuperar para este breve ensayo. Sustancialmente intentaré transmitir aquellos elementos que fuimos descubriendo durante el largo camino de exploración, junto con los integrantes de esa aventura teatral, lo que permitió la creación de una compleja partitura teatral.

Primer tiempo: leer la partitura

En diciembre de 2004 fui convocado por Emilio Méndez para trabajar en el análisis y el reconocimiento del texto dramático de *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen. Para este propósito, Méndez había elegido la edición autorizada de Jorge Luis Borges, dentro de su colección "Biblioteca personal" y traducida por un enigmático J. Álvarez (Borges, 1998). Muy pronto pasé de fungir como asesor dramático a ser parte del elenco, toda vez que el director consideró que las características del personaje del doctor Tesman eran similares a las del doctor García. El resto del equipo de trabajo ya tenía un recorrido considerable en la exploración escénica del texto.

Este proceso había surgido tiempo antes, primero como una actividad del curso "Dirección de actores" en la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro (LDyT) de la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) de la UNAM como exploración de un texto dra-

¹ Este montaje fue presentado durante el primer semestre de 2007 en diversos recintos: Aula Ángel María Garibay del Centro de Arte Dramático A. C. (CADAC), en la Casa del Lago de la UNAM, y en el Teatro El Granero del Centro Cultural del Bosque de la Ciudad de México con el siguiente reparto: Doctor Tesman—Óscar Armando García; Hedda Tesman—Margarita González; la señorita Juliana Tesman—Evangelina Aguilar; la señora Elvsted—Sara Manni y Araceli Rebollo (alternando funciones); el Magistrado Brack—Enrique Estrada; Ejler Lovborg—Marcos García; Berta—Sara Manni y Araceli Rebollo (alternando funciones) y Evangelina Aguilar. Dirección, adaptación y musicalización: Emilio Méndez. Producción: Cátedra Extraordinaria Juan Ruiz de Alarcón de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y el CADAC.

mático en 2002, al cargo del maestro José Luis Ibáñez. Posteriormente, esta actividad perduró y estuvo presente como parte de las propuestas temáticas de la Cátedra Extraordinaria Juan Ruiz de Alarcón de la FFyL de la UNAM, en particular dentro del curso “Antes y después de Ibsen I y II”, también bajo la conducción de José Luis Ibáñez. El carácter de este curso se distingue, como bien lo menciona Emilio Méndez (2008), en ofrecer “dos ámbitos de participación: el del lector o filólogo y el del actor o practicante en el escenario” (54). En esas prácticas, algunos de los integrantes del montaje habían comenzado a trabajar el texto en diversas exploraciones escénicas previas, lo que derivó en la propuesta que aquí se reporta.

En el panorama escénico mexicano, *Hedda Gabler* había tenido una escasa presencia en la cartelera. Según las fuentes consultadas, su primera escenificación en el siglo XX se llevó a cabo en 1944 en el Teatro Fábregas con la interpretación de Clementina Otero (Moncada, 2007: 171-172). Por un testimonio del actor Carlos Ancira (1996: 48), también sabemos del fallido montaje del célebre director japonés Seki Sano en 1955, donde el papel principal de Hedda sería actuado por María Douglas y el de su marido Tesman por el propio Ancira. La siguiente noticia de una producción de la obra la ubicaríamos hasta 1981, bajo la conducción de Germán Dehesa en el teatro Jesús Urueta (Moncada, 2007: 350); en 2006 se presenta bajo la producción del Instituto Nacional de Bellas Artes (México) y la dirección escénica de Enrique Singer en el Teatro El Granero, dentro de las múltiples celebraciones del centenario luctuoso de Ibsen.

El proceso aquí consignado tuvo en promedio una duración de dos años y medio, con una sesión semanal al inicio y, posteriormente, en reuniones con mayor frecuencia en la última fase. La primera etapa se caracterizó por hacer un reconocimiento general del libreto, diálogo por diálogo, cuadro por cuadro, con énfasis en soltar lo más pronto el libreto para que la palabra ocupara lo más pronto posible el espacio de trabajo escénico. De esta manera, se sustituía el farragoso “trabajo de mesa” por una identificación de aquellos puntos de intersección que el autor establece en la construcción dramática de cada personaje y su directa repercusión de interacción con el resto de los personajes del reparto.

De manera inmediata, Méndez propició una serie de dinámicas de lectura escénica de gran eficacia para los actores. Se trataba, por ejemplo, de distinguir el valor de los signos de puntuación textual y cómo estos valores se podían traducir en pausas, transiciones, cambios corporales y acciones. Como actor, la confrontación ante un texto ibseniano tiene enormes ventajas y descubrimientos por las aportaciones técnicas que Ibsen aportó significativamente en el drama de su tiempo. Jorge Dubatti (2006) lo resume de la siguiente manera

en *Hedda Gabler* para producir un mayor efecto de realidad Ibsen reduce o anula definitivamente en su teatro los apartes, monólogos y soliloquios, y de esta manera convierte la palabra interior en pura acción interna no transmitida en términos discursivos al espectador. Ibsen hace que el espectador advierta que el personaje piensa y siente intensa y vertiginosamente, pero también le impide el acceso al conocimiento directo de esos sentimientos y reflexiones. (193)

El tratamiento desarrollado durante este momento del proceso me conectó de inmediato con una cercana referencia a la lectura de los signos musicales de una partitura. Explorar los signos de puntuación, junto con la cuidadosa construcción de cada escena, hacía que los diálogos y el habla del personaje se trasladaran a un segundo plano, principalmente para el complejo proceso de memorización de las acciones. En ese sentido, Dubatti (2006) resalta que los “pensamientos y emociones [de los personajes] sólo se objetivarán más tarde, cuando de la acción interna se pase a la acción física” (193).

En nuestro caso, el trabajo de distinción de las acciones hizo que el texto dramático ahora tuviera otro sentido, sustancialmente que los textos se convirtieran en la argumentación de la acción y no al contrario, como muchas veces se pretende resolver este proceso en puestas en escena y, lo que es más frecuente, en la enseñanza de la actuación. Durante este primer tiempo del proceso era evidente no sólo el reconocimiento del texto y del drama en sí, sino de las diferentes maneras en que los compañeros de escena trataban de descifrar la partitura general y sus particulares partichelas. Cada uno, como un singular solista musical, fue registrando con fortuna los diversos signos corporales, vocales y emotivos que requerían sus personajes. El trazo escénico surgió de manera natural entre nosotros al poner en juego cada una de las acciones, en consideración a la propuesta general del espacio escénico que había sugerido el director desde las exigencias y necesidades del drama mismo. El tejido de movimientos, acciones y reacciones de los personajes se fue desplegando en escena a partir de asumir las diversas marcas que el texto mismo requería (la sala, las puertas, las ventanas, un salón), dentro de un proceso de generación de seguridades de acciones, textos, sentimientos y voluntades.

El drama, como lo menciono en un ensayo previo, es la exposición de un complejo conflicto entre

la decadencia de la aristocracia por una parte y la asunción de la pequeña burguesía por la otra, diametralmente representada en los dos integrantes del matrimonio Tesman: Hedda y Jorge. El conflicto transitará entre estos dos grandes polos; significativamente las decisiones de todos los personajes tienen una fuerte carga ideológica, con referentes caducos de un romanticismo lejano (Hedda y Eljert Lövborg) o bien con referentes de una modernidad capitalista que se avecina (Brack y Tesman). A pesar de que en *Hedda Gabler* se explora esa dicotomía, los personajes se presentan como habitantes de un mundo que no contempla las predestinaciones ni las culpas. (García, 2011: 108)

En beneficio de la relatoría de este proceso, es necesario dejar constancia de la trama de esta pieza: Hedda y Jorge Tesman han contraído matrimonio recientemente y ocupan una casa rentada que sale de los límites económicos del joven doctor universitario, con tal de ofrecerle a su mujer una vida semejante a esa aristocracia a la que ya no pertenece. Tesman encuentra un manuscrito de su antiguo colega Lovborg, quien también fue enamorado de Hedda. Esta publicación, extraviada por su autor en una noche de bohemia, hace

sombra a los escritos de Tesman y propone a Hedda resguardarlo. Por su parte Thea, amiga de Hedda, propicia un encuentro con Lovborg, su actual amante, lo que genera una situación compleja, porque es notable que Hedda aún tiene en Lovborg una visión idealizada de la juventud, contra la situación real de ella ante su propio marido y sus objetivos pequeñoburgueses. Se planea una fiesta de bienvenida para Tesman donde los invitados principales son Lovborg y el magistrado Brack, también atraído por la personalidad y belleza de Hedda. Posterior a la fiesta y a la marcha bohemia de los caballeros, Tesman se entera de que Hedda ha quemado el manuscrito de Lovborg y decide reconstruirlo con la ayuda de Thea. “Bella, aristocrática, e intelectualmente superior, pero asqueada, aburrida, acosada por la idea de una maternidad no deseada, no queriendo quedar bajo la voluntad de nadie y ante la amenaza de perder el poder sobre los demás, [Hedda] se pega un tiro en un momento de pleno esplendor” (Devesa, 2006: 184).

En un estudio comparativo entre tres personajes ibsenianos, José Ramón Alcántara Mejía (2011) especifica características de diseño del personaje de Hedda que, sin duda, deben considerarse para su análisis, interpretación y comprensión escénica:

a diferencia de Nora, [Hedda] ha heredado el poder, y esto hace una diferencia significativa. Pues mientras que Nora nos permite ver desde abajo, y nos da una perspectiva desde la marginación moral y social que revela la enfermedad de la burguesía, Hedda ofrece una perspectiva desde arriba, aristocrática si se quiere, pero que cumple la misma función de permitirnos ver la mediocridad que pasa por decencia y buenas costumbres en la misma burguesía. Lo que en Nora es descubrimiento traumático, en Hedda es revelación que se muestra como si fuera intrascendente, pero cuyas consecuencias la llevan al suicidio. (97)

Durante esta etapa, el reparto en su conjunto comenzó a distinguir que la figura del personaje de Hedda se convertiría en un eje rector, a partir del cual no sólo se desarrolla la trama general de este drama, sino también la vertiginosa dinámica que pronto aparecería en el resultado del trabajo escénico.

Segundo tiempo: las partituras

De manera natural, el recorrido que hacíamos del texto de Ibsen, desde la primera línea hasta la última, fue dibujando en escena aquella compleja estructura original diseñada por el dramaturgo noruego. Reconocimos (y admiramos sin tardanza) la perfecta maquinaria dramática que ostenta este drama, principalmente los puntos de conexión entre y desde cada personaje, sin dejar espacio de duda sobre su sentido y presencia en el escenario. La consolidación de esta estructura fue otro factor de confianza y seguridad para acometer las acciones que exige cada escena. Un valioso apunte de José Luis Ibáñez a este momento fue la necesidad de considerar a Ibsen como el gran “ingeniero del drama moderno” (García, 2011: 111). Habitar el escenario significaba ahora atender, de manera

más específica, las acciones, atraer las palabras y comenzar a reconocer (y adoptar) los diferentes referentes escénicos: objetos, vestuario, mobiliario, entradas y salidas. La lectura incorporaba también la conciencia de cómo Ibsen diseñaba secuencias en los actos iniciales que, asombrosamente, se resolverían en las últimas escenas; la destreza del autor se ponía de manifiesto en cada parte del complejo engranaje y maquinaria de la obra.

Llegó el tiempo en que la atención individual debía incorporarse a los impulsos del resto del reparto, en una suerte de atención y recuperación colectiva de esta etapa. Textos, pies, acciones y trayectos comenzaron a activarse en un evento que se dirigía hacia un ajuste armónico constante, a partir del reconocimiento inicial de los registros de actuación que cada uno de los integrantes del montaje fue propiciando durante este procedimiento. Es tal vez en este momento cuando el equipo pudo iniciar un trabajo análogo al de la lectura de un músico quien, desde su propia partichela, comienza a reconocer la totalidad de la partitura general.² Seis actores fuimos encontrando, a través del texto, la construcción del conjunto de la obra, en las divisiones establecidas por Ibsen, a la manera de los tiempos de una sonata. Instrumentos, intérpretes y lectura comenzaban a distinguirse y a afinarse en una imaginaria nota *la* escénica, necesaria para la futura ejecución pública de la obra. Asistir a las sesiones de ensayo significaba no sólo acudir al trabajo de la memoria textual y activa, sino, sobre todo, a la verificación de cómo debía resolverse en cada ensayo el procedimiento de integración, con la imaginación y la técnica que cada actor o actriz aportaba en sus diferentes registros (voz, energía, corporalidad, destreza, presencia), y así poder construir una sintonía que requerían las escenas en toda su estructura.

Agrego otra consideración: la atención al trabajo de traducción durante el proceso. Méndez propuso que la configuración de partitura del trabajo escénico necesitaba de una constante consulta a las traducciones en inglés y francés de la obra, lo suficientemente confiables, para cualquier duda que pudiera surgir en la continuidad de la escenificación. Esta consulta no sólo era deseable, sino profundamente necesaria: “¿qué opciones tenemos los lectores y practicantes de teatro hispanoparlantes para entrar en contacto con la obra de Ibsen? Sabemos que la obra del autor noruego se arraigó con familiaridad en la lengua inglesa, francesa e italiana. Nosotros trabajamos diversas traducciones al español” (Méndez, 2011: 68). Al comparar las versiones anteriores al texto en castellano (libreto inicial), frecuentemente Méndez detenía las escenas en el proceso de exploración para poner en la atención de los actores alguna frase (o incluso pasajes enteros) que había desarrollado el traductor de la edición hispana de Borges. Entonces se consideraban las diferencias y semejanzas en palabras o sentido de un parlamento, en un oportuno ejercicio comparativo con las otras ediciones. “Al cotejarlas en la práctica [...] encontramos parlamentos faltantes en nuestra edición y uno que otro sentido que convenía cuestionar. Hicimos revisiones a nuestra versión y encontramos un criterio para establecer nuestro libreto definitivo” (Méndez, 2011: 68).

No dejó de sorprender al reparto que lo que se estaba tratando de resolver en escena podía llegar a tener importantes modificaciones que, bajo consenso de todo el equipo, se llegaron a hacer para la configuración de un libreto final y definitivo. Alfredo Michel Mo-

² Alfredo Michel Modenessi (2017), al definir su naturaleza, expone que “[l]a partitura también es el registro gráfico de una imaginación artística que exige intérpretes durante un tiempo-espacio definido. Los ejecutantes operan en colaboración tácita con quien compuso los signos de los que parten, así como directamente con otros agentes creativos que orientan la realización de la partitura y crean el marco dentro del cual sucede cada ejecución particular” (11).

denessi (2017), en su introducción a *Romeo y Julieta* de William Shakespeare, anota que “un libreto sólo es un cúmulo de signos explícitos e implícitos que incitan a los actores y sus cómplices —directores, escenógrafos, musicalizadores y demás— a que, juntos, desplieguen su trabajo interpretativo ante un público; es decir, como evento vivo frente a una colectividad” (11). Pero, por otra parte, también las actrices y actores fuimos valorando el sentido que estas modificaciones podían tener en la construcción de los personajes, junto con una asimilación orgánica de cada palabra emitida, desde la perspectiva y cuidado de aquello que el espectador recibiría, principalmente en sus oídos. Lo anterior resulta un tema latente en la discusión sobre la traducción de un texto dramático y, sobre todo, el conocimiento que el encargado de la traducción debe tener sobre el trabajo actoral. Ante ello, Michel Modenessi (2017) también acota: “los destinatarios naturales de sus textos dramáticos son los artistas que han de llevarlos al escenario, quienes hacen a esos libretos lo que exigen ser: espectáculos vivos, *teatro*” (11).

Tercer tiempo: la configuración del sexteto

Avanzado el tiempo de la exploración, en escena participábamos seis intérpretes en un trabajo donde la atención estaba dirigida hacia el minucioso registro de acciones y parlamentos que ofrecían vida al conflicto de Hedda. Una primera distinción fue observar en el personaje de Hedda a una conductora escénica privilegiada: desde el diseño original de Ibsen, ella decide y propone diferentes situaciones durante la obra e idealiza frecuentemente lo que se es y lo que se debe hacer. Pero también, a la par de esta característica, se encuentra una singular aportación del autor: el personaje de Hedda permanece en escena casi toda la obra. El resto de los personajes entra y sale del lugar dramático establecido, en contrapunto a la presencia casi permanente de Hedda. Paradójicamente, el personaje está en casa, pero en un sofocante encierro de horas que anuncia su fatal desenlace.

Visto así, y a la distancia, la obra exigía en la actriz que interpreta a este personaje un esfuerzo supremo para mantener la atención, el conflicto y su propia historia durante los cuatro actos diseñados por el autor;³ por lo tanto, el resto del reparto consolidaba este conflicto, en un constante contrapunto de sus participaciones escénicas. Se articulaba así el trabajo de una solista que interpreta la melodía principal y que los cinco integrantes restantes acompañarán en segunda voz, en armonía o en bajo continuo a esta voz principal, dentro de una partitura que exigía un esfuerzo por generar entre todos una sinfonía en sintonía, en una clave establecida, en un tempo específico. Debíamos lograr un concierto de voces y de acciones conectados en una deseable afinación de voces y de cuerpos para presentarlo a una audiencia con la mayor claridad y proyección posible. ¿Cuál es el objetivo de un conjunto de músicos que interpreta una partitura si no el público que escucha esas notas, esa audiencia, esas notas, también de manera armónica?

Es probable que el proceso anteriormente descrito se nos haya revelado en las cercanías a las primeras presentaciones públicas del proceso, en el vertiginoso momento en que todo debe confluir en escena (acciones, textos, elementos de utilería, propuesta escenográfica, vestuario, música incidental). Ante esta situación de composición de la

³ En nuestro montaje logramos desarrollar estos cuatro actos en un espectáculo de dos partes, con un breve intermedio, con una duración total de 2 horas 40 minutos.

poiesis escénica comparto las siguientes preguntas: *¿En qué piensa un actor en escena? ¿Existe la posibilidad de introyectarse para la búsqueda de la mejor emoción contenida en la psique?* En mi caso quedó claro que interpretar a Jorge Tesman me llevó a reconocer al personaje a través de sus acciones, de sus relaciones con los personajes y con los conflictos de la obra misma. Al llegar a la presentación pública, mi conciencia se encontraba lo más alerta posible para atender con rigor mi estancia en escena: textos propios, textos ajenos, pies, objetos, elementos del vestuario, entradas, salidas. También, no puedo negarlo, el texto/acción propiciaba que las emociones del personaje fluyeran en concordancia con los demás personajes, en beneficio de la sonata que interpretaríamos en conjunto. En la complejidad del trabajo de memoria textual y escénica comenzaban también a hacerse presentes, como voces desde la inconciencia, las indicaciones del director durante el proceso de ensayos, la precisión de las acciones, la velocidad dentro del tiempo escénico y las adecuaciones definitivas de la producción del vestuario y del diseño escenográfico e iluminación.

¿Cómo y cuándo podemos advertir que un texto dramático fluye en escena? En este caso pudimos percatarnos de que este momento se produce cuando el conjunto de actores teníamos el dominio del texto y no a la inversa, cuando el texto domina al actor. Esto se evidenció cuando comenzamos los recorridos de toda la obra y no requeríamos de la ayuda de un apunte. Los cuerpos se fueron adecuando a esta textualidad para incorporarse a la presentación orgánica de los conflictos desarrollados en escena. Con más seguridades que incertidumbres, la obra fue tomando vida, una puesta en vida por la generación de las acciones del reparto. Era el momento para atender dificultades técnicas, como por ejemplo una lucha física de maltrato de Tesman hacia Hedda, cuando confiesa que ha destruido el manuscrito. ¿Cómo cuidar a mi compañera sin lastimarla físicamente ni maltratar su vestuario, pero, a la vez, mostrar al público la violencia de esta situación? Enrique Estrada se encargó de entrenarnos para que la escena fluyera y tuviera el tono requerido, sin riesgo para los intérpretes y con la necesaria sorpresa para activar la emoción en los espectadores. Otro momento similar fue la resolución del chiste escénico del sombrero deteriorado de la tía Juliana en las primeras secuencias de la obra.

A un par de meses previos a la exhibición de la obra en un espacio teatral, la obra fue presentada en sesiones públicas en una gran aula para comenzar a percibir cómo el proceso estaba a punto de llegar a un puerto seguro, comprobar si la partitura había tenido la lectura adecuada y, sobre todo, que la interpretación de esa partitura podría ser percibida como el resultado de un minucioso trabajo de distinción de los signos que la componían y si ese resultado había llegado adecuadamente al oído y a la imaginación del público.

Presentación de una sonata escénica

Llegada al teatro, al camerino, a la escena. Cada colega manejaba sus propios rituales. Los míos tenían un guiño de la exploración de un músico: repaso del texto, acomodo de elementos en escena, revisión del espacio, de sus dimensiones, el eco de la voz, su afinación, la afinación corporal. Llegan los demás compañeros de esta singular orquesta de

cámara; observo con discreción sus rituales sin interrumpirlos. Camerino, maquillaje, cambio de la vestimenta cotidiana por el vestuario teatral. La hora se acerca para el inicio. Trayecto a la escena. De la oscuridad a la luz artificial, al espacio habitado de manera extraordinaria gracias al diseño de los compañeros artífices de la iluminación y la escenografía. Soy yo quien irrumpe en escena y es otro el que la habita, pero sigo siendo yo, más una audiencia que “especta”, que espera, que en el juego de convenciones teatrales ha decidido que yo soy Jorge Tesman, el esposo de Hedda Gabler y que la audiencia son privilegiados visitantes de la casa de la familia Tesman; han llegado a ella y se sientan en la sala a escuchar algo que les sucede a los personajes en presencia.

El calor de la sala teatral es extremo: los protagonistas habitan en un ambiente de frío que debe transmitirse de manera diáfana y verosímil al público, sobre todo al entrar en la mágica convención de llegar de la calle con un inmenso abrigo de lana. Así es el teatro: cuando menos te lo esperas, el público empieza a sentir frío en pleno mayo tropical y a negociar que, aunque los personajes hablan español y su fenotipo es culturalmente familiar, se enfrenta a seres ficticios que, seguramente, deben hablar otro idioma, lejano, y que son europeos, sin duda. Durante la breve temporada de presentaciones en recintos escénicos tuvimos la oportunidad de constatar evidencias de la repercusión del conflicto ibseniano en el público: exclamaciones, murmullos, interrupciones para comentar algún diálogo y comentarios de personas que llegaban a esperarnos pacientemente a nuestra salida del recinto para expresar su solidaridad con los personajes y observaciones críticas al trabajo.

Dentro de la escena todo sucede: lo planeado y lo imprevisto, pero sobre todo el enorme placer de conducir al espectador en la historia y los conflictos de la obra, con plena atención, sin dejar un lugar a la confusión. Estamos en escena y no sólo confiamos en la interpretación de lo que cada uno debe desarrollar, sino también poder integrarnos armónicamente a una partitura que se despliega en escena, como si fuera la primera vez que lo hiciéramos, como sucede en la presentación pública de un conjunto musical, como sucede en el teatro. Cada uno de nosotros pudo expresar las notas dramáticas de las cuales está constituida la obra de teatro y también pudo distinguir que Hedda Gabler (Margarita González) se había consolidado naturalmente como nuestra brillante solista, como nuestra líder escénica, como la intérprete que, con experiencia, soltura y creatividad, mantenía, función tras función, la fuerza necesaria para conducirnos en escena en la correcta tonalidad y afinación, bajo las acertadas indicaciones de Emilio Méndez, nuestro director de escena. Existió la conciencia de ser parte de una sonata musical donde cada participante (instrumento/músico/actor) es necesario, es sustancial, sin jerarquías, pero con el aprendizaje de que este conjunto de voluntades creativas debe atender la compleja y original partitura dramática, escénica y, por qué no, también musical de Henrik Ibsen. ▶▶

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCÁNTARA MEJÍA, José Ramón. (2011). "Enemigos del pueblo: Nora, Tomás y Hedda". En José Ramón Alcántara y Elena de los Reyes Aguirre (Coords.), *Reencuentro con Henrik Ibsen: reflexiones sobre su obra* (pp. 89-100). Universidad Iberoamericana.
- ANCIRA, Carlos. (1996). "Diario de un loco cuerdo" [Fragmentos de la entrevista realizada por Michiko Tanaka a Carlos Ancira en mayo de 1987]. En *Seki Sano 1905-1966* (pp. 47-50). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Nacional de Bellas Artes.
- BORGES, Jorge Luis. (1998). "Henrik Ibsen: Peer Gynt. Hedda Gabler". *Biblioteca personal: prólogos* (pp. 35-37). Emecé.
- DEVESA, Patricia. (2006). "Hedda Gabler (1890): cuando el género y la clase social condicionan". En Jorge Dubatti (Coord.), *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno* (pp. 183-187). Colihue.
- DUBATTI, Jorge. (2006). "Hedda Gabler: infrasciencia y crisis del drama analítico". En Jorge Dubatti (Coord.), *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno* (pp. 187-194). Colihue.
- GARCÍA, Óscar Armando. (2011). "Ibsen y la ética protestante". En José Ramón Alcántara y Elena de los Reyes Aguirre (Coords.), *Reencuentro con Henrik Ibsen: reflexiones sobre su obra* (pp. 103-111). Universidad Iberoamericana.
- MÉNDEZ, Emilio. (2008) "Cátedra Extraordinaria Juan Ruiz de Alarcón. Área de práctica escénica". *Anuario de Literatura Dramática y Teatro*, 1, 53-54.
- MÉNDEZ, Emilio. (2011). "Hedda Gabler: exploraciones". En José Ramón Alcántara Mejía y Elena de los Reyes Aguirre (Coords.), *Reencuentro con Henrik Ibsen: reflexiones sobre su obra* (pp. 63-70). Universidad Iberoamericana.
- MICHEL MODENESSI, Alfredo. (2017). "Introducción o '...si se llamara de cualquier otra manera'. Otras perspectivas para *Romeo y Julieta*". En William Shakespeare, *Romeo y Julieta* (Alfredo Michel Modenessi, Trad.; pp. 9-39). Elefanta editorial.
- MONCADA, Luis Mario. (2007). *Así pasan... efemérides teatrales 1900-2000*. Instituto Nacional de Bellas Artes; Escenología.