

## LA COMPOSICIÓN DE LA INTERPRETACIÓN: TRABAJO SOBRE EL TEXTO Y EL SUBTEXTO

---

*“Yo hacía el papel de Argan en El enfermo imaginario, de Molière. Al principio abordamos la obra de un modo muy elemental, definiendo su propósito con estas palabras: “Quiero estar enfermo”. Pero cuanto más esfuerzo ponía y cuanto mayor era mi éxito, más se convertía la alegre comedia satírica en tragedia de la enfermedad, en patología.*

*Pronto comprendimos nuestro error y cambiamos por: “Quiero que me crean enfermo”. Entonces, el lado cómico pasó a primer plano y se preparó el terreno para mostrar como los necios son explotados por los charlatanes del mundo de la medicina a los cuales quiso ridiculizar Molière, y la tragedia se convirtió en seguida en alegre comedia.*

*En La posadera, de Goldoni, empleamos primero la expresión: “Quiero evitar a las mujeres” (el misógino), pero de este modo la obra no revelaba su humor ni su acción. Sólo cuando comprendí que el héroe amaba a las mujeres y que toda su actitud era fingida, cambié por: “Quiero galantear en secreto”, y de inmediato la pieza cobró vida.”*

K. Stanislavski

Con estos ejemplos de su propia experiencia artística, Stanislavski-Torsov (2003) muestra con claridad a sus jóvenes discípulos la importancia exponencial que, para su sistema de interpretación, tiene la elección del **superobjetivo** o **supertarea** adecuado para el personaje que se va a encarnar.

A medida que el actor va creando los objetivos de su personaje, empieza a tener un sentido de meta global, una línea que recorre toda la obra: *el superobjetivo*. La función primordial del superobjetivo es la de actuar como un imán: todos los demás objetivos se acomodan como pasos previos y conducentes (línea directa de acción) hacia una meta final y totalmente abarcadora (superobjetivo). El proceso de *“perezhivanie”* (“vivenciar”) consiste en crear una “partitura” del papel, un superobjetivo, y su activo logro mediante esta línea directa de acción.

Resulta particularmente eficaz la técnica utilizada por Michael Shurtleff (2001) para que sus actores encuentren el **superobjetivo** del personaje. Dicha técnica consiste en formular a sus actores la pregunta: “**¿Para qué estás luchando?**”. Todo en la vida es lucha y siempre deseamos algo. Aún en nuestros momentos de más desesperación, cuando quisiéramos tirarnos desde lo alto de un edificio, incluso entonces, queremos algo y nos han impedido conseguirlo: la vida humana está cargada de frustraciones, y las obras, precisamente, hablan de esto. Lo que parece una derrota es sólo otra manera de luchar: el suicida pelea contra el mundo entero por no haberle dado lo que quería, mientras que el asesino simplemente mata. Siempre queremos algo, siempre estamos **luchando**; no importa lo disfrazada que esté esa acción: el actor debe averiguar cuál es la lucha principal en cada personaje y en cada escena y siempre existe una razón egoísta detrás de una actitud desinteresada, una razón egoísta y una necesidad personal que está siendo atendida. La opción de Shurtleff implica trabajar con **la voluntad** que es el concepto fundamental para el actor creativo, activar un proceso dinámico de *búsquedas activas* en sus ensayos que le hacen dejar en segundo plano el “ser” del personaje para poner el acento primordial en el “querer”, en lo que verdaderamente *desea conseguir* en el transcurso de la obra. Esta pregunta, con su significado germinal de acción, es esencialmente dinámica, dialéctica, conflictiva y, por tanto, teatral, ya que preserva al actor de caer en *lagos de emoción* y, obligatoriamente, responde a la concreción de una idea, implica desear algo que necesariamente debe ser concreto, como nos ejemplifica Augusto Boal (1980, p. 70): “*si el actor entra en escena con deseos abstractos de felicidad, de amor, de poder, etc., no le servirá de nada. Tendrá que acostarse objetivamente con una mujer determinada, en circunstancias precisas, para ser feliz y para amar. Lo que da la voluntad teatral es la concreción, la objetividad de la meta*”.

Las motivaciones desinteresadas generan actuaciones pasivas, y muy aburridas. Actuar es jugar y tanto en inglés (*to play*) como también en francés (*jeu dramatique*) queda constancia de ello. Ningún juego es divertido si los participantes no compiten. ¿Nos gustaría jugar al tenis con alguien que no luche por ganarnos? Seguramente, no. En la vida competimos por todo: trabajo, amor, afecto, amigos y amantes. No hay nada por lo que no compitamos. La competencia es sana. De la misma manera que un juego no tiene sentido sin la competencia, ninguna actividad en la vida vale la pena si no competimos. La competencia es vida.

Los actores que se niegan a competir, no aprueban el concepto y por eso no resultan interesantes. El buen actor es aquel que compete, está dispuesto a

hacerlo, disfruta con ello. Cuando compite realmente está comunicando e irradiando en la escena porque su actuación se fundamenta en la necesidad de ser escuchado por el compañero actor y en este acto volitivo anida el deseo de transformar a la persona con quien se está comunicando. La actitud escénica de competir es el incidente necesario que nutre el conflicto. El punto de partida para competir, siguiendo a Shurtleff (2001), parte de dos premisas que debe de interiorizar el actor:

- 1. Yo estoy bien y tú estás mal.*
- 2. Deberías cambiar tu forma de ser a como yo pienso que deberías ser.*

A continuación, cada actor deberá estudiar al otro personaje de la escena para encontrar respuestas a lo que debe hacer en escena que debe estar en consonancia las metas y motivaciones del otro personaje:

- ¿Qué quiere?*
- ¿Por qué lo quiere precisamente de mí?*
- ¿Qué espera él de mí?*
- ¿Cuál es su lucha y qué tiene que ver conmigo?*
- ¿Cómo fue en el pasado nuestra relación?*
- ¿Cuál es su juego? ¿Cuál es su propia imagen?*
- ¿Cómo concibe él su relación conmigo?*
- ¿Cuál es el conflicto entre ambos?*

Cuanto más sepamos de las necesidades, los sentimientos y el objetivo del otro personaje, de nuestro antagonista, más rica será la relación que crearemos y más interesante nuestra actuación porque estará preñada de **subtexto**, es decir, más allá de las palabras que corresponden a mis parlamentos como protagonista/antagonista de la escena, existirá toda una partitura de acciones creada por el actor/personaje que las dotará de velocidad, ritmo, color e intensidad. Mi actor/personaje conseguirá hacer vivir esas palabras del texto, darles su auténtico significado dentro de la situación dramática gracias a todo un repertorio de pensamientos, silencios, emociones, recuerdos, sueños, miedos, sensaciones o transiciones que constituyen el “cómo”, decir las frases. Cualquier buena obra está cimentada en el subtexto lo que, en un alarde de radicalidad y de autoafirmación ante la importancia exponencial que se concedía al texto por parte de sus coetáneos,

Stanislavski llegó a afirmar que en cualquier obra, significativa se entiende, las reacciones interiores provocadas por las palabras dichas por otro tenían un valor muy superior a los momentos en que se habla porque eran el verdadero cauce de un imaginario río subterráneo por el que navegaban las palabras y que, huérfanas de dicho cauce, sólo constituirían el pico visible de un iceberg que tiene sus décimas partes oculta: *el subtexto*.

Determinar *el subtexto* para trabajar el personaje significa, pues, delimitar el mismo atendiendo particularmente a su mundo interior, las circunstancias dadas, las razones secretas que no desea revelar porque forman parte de su estrategia y que, inevitablemente, abren una brecha entre las palabras (texto) y los deseos (*subtexto*) y, por último, las estrategias que el personaje desarrolla en el texto para lograr su meta (*el superobjetivo*).