



Esteban R. De Sandi²

36

De Sandi: 36-41

Resumen

Expresiones o construcciones tales como “*imagen generadora*”, “*esquema dinámico*”, “*binomio fantástico*” y “*dinámica de contrarios*” representan posibles formulas por donde el joven dramaturgo puede abordar el trabajo de creación y cría de los personajes que con sus voces, acciones, comportamientos y vinculación relacional llevaran adelante una historia. Realizar esta tarea implica tomar descuartizadas partes (moléculas) de carácter psico-físicas, crearlas arremetiendo así en la tarea molar de conformar los cuerpos y voces semánticos. Escribir, describir, corregir y condensar son algunas herramientas. Veamos los posibles caminos.

Palabras llaves: Imagen generadora- Esquema dinámico- Binomio fantástico – Dinámica de contrarios.

Cuando mi madre volvía del trabajo con su guardapolvo celeste lavanda, yo le decía con mis cinco años que traía olor a HOGAR. Con el tiempo aprendí que ese no era olor a hogar, que era el olor a fluido Manchester que usaba el personal de limpieza del Instituto de Menores donde aún trabaja. Para mi era el HOGAR, para las niñas que lo habitaban tal vez era la cárcel, para otras un asilo, para

Abstract

Expressions or constructions such as “*generating image*”, “*dynamic diagram*”, “*fantastic binomial*” and “*dynamic of opposites*” represent possible formulas for where the young playwright can deal with the creation's work and the idea of bring up characters which with their voices, actions, behaviors and relations among them will take forward a story. Carry out this assignment implies to take samll pieces (molecule) of psycho-physics character, in order to create then, in a molar task, semantic bodies and minds. Write, describe, correct and condense are some of the tools. Lets see some possilbe roads.

Key words: Generating image-Dynamicdiagram - Fantastic binomial -Dynamic of opposites.

otras quien sabe.

Ese aroma evocaba la imagen del edificio viejo pero restaurado donde mil veces jugué con mas de una veintena de niñas que tomé como compañeras de juego en aquellas tardes cuando mi madre, a falta de niñeras, me llevaba con ella a su trabajo.

¹ Trabajo Final (2006) presentado para la cátedra de Dramaturgia dictada por el Prof. Mauricio Kartun.

² Prof. de Teatro; Ayudante alumno de Práctica de Teatro Integrada II; Actor y Director Teatral. estebandes@gmail.com

No traigo este recuerdo como una simple anécdota banal, sino al contrario, para evidenciar como ese aroma y ese guardapolvo celeste lavanda armaban en mi cabeza la imagen de ese Instituto que aún hoy funciona en la ciudad de Ayacucho.

Esa imagen desde el aspecto más alejado de lo técnico podría significar la fotografía de ese edificio, pero la imagen es más que eso.

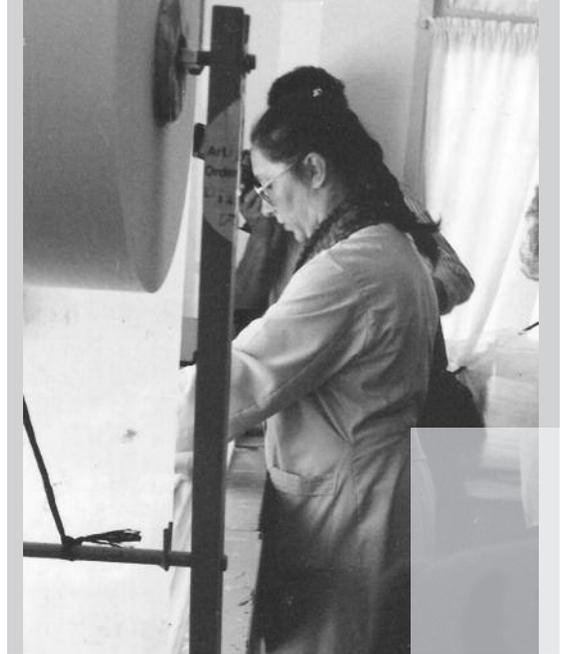
Justamente nuestras vidas están plagadas de sensaciones, percepciones, emociones, y todas están ligadas no solo a situaciones particulares sino que también nos transportan a una: *Imagen Generadora*.

Tratando de definir este puntapié conceptual del trabajo dramático, puedo disponer como red de sustento, cual trapecista que se lanza al vacío las siguientes líneas que forman parte de una *imagen generadora*³:

- [...] *Ese chatarrero que hace fortuna con el deshecho: la materia coloquial;*
- [...] *concentración del lenguaje.* (pongo el acento en concentración como cúmulo de significantes y significados de potencialidad dramática);
- [...] *muchedumbres aéreas vivientes y agitadas (...)* impulso irresistible a metamorfosearse y vivir por medio de otros cuerpos: su perversa pulsión travestí.
- [...] *una improvisación imaginaria. (...) percibida por todos los sentidos (...)* un sistema creador.

La imagen generadora es el cimiento de un sistema creador de ella surgirán las acciones que compondrán una trama para una historia. Ese cimiento estará alimentado según la definición de Kartun por una improvisación imaginaria, un archivo de desechos coloquiales, muchedumbres con impulsos irrefrenables y un cuidadoso lenguaje con potencialidad dramática, puestos en función de un motor que dinamice acciones en pos de esa historia. La imagen actúa como tema para metaforizar la realidad inicial, tema al que el autor se acerca con su propia historia, sus sentimientos y emociones, sus sensaciones, etc. previas y a partir de su afectación comienza a elaborar las historias de otros; porque *"si el medio determina la conducta de los hombres, y el artista es un hombre social, su obra será el reflejo de sí misma. Aunque después la obra supere lo que la determinó"*⁴.

Bergson, por su parte, elabora la noción instrumental de



"Esquema Dinámico", referido a la acción, para representar el contenido del pensamiento en trabajo. Este esquema representa algo incompleto, que más que una imagen sería una especie de "guía" para colorear y/o reconstruir la misma. El dinamismo se lo da la necesidad del "hacer" para completar dicha representación, un empuje, el puntapié inicial para la reconstrucción completa de la representación. Bergson, al dar su visión de la acción, también habla de elementos incompletos, parciales que necesitan ser "reconstruidos", "reagrupados", "contaminados", etc. en pos del armado de un todo aglomerante.

Así como el "Esquema Dinámico" se presenta incompleto, la imagen generadora, el tema, también carece de silueta, de un contexto determinado, permitiéndonos a través de la combinación de elementos parcialmente opuesto, bisociativos, del rose con nuestro mundo interior, comenzar a construir los personajes que transitan y cuentan nuestras historias.

No habría un Brick, totalmente indiferente, sin una Margaret deseosa, sensual despechada...y la lista de adjetivos concretos y abstractos (denominación simple del mundo psicológico) en el poético mundo que nos presenta Tennessee Williams en su "Gata sobre el tejado de zinc caliente", o no habría una frágil, moralista y a su vez lujuriosa Blanche sin un Stanley viril, que carece de la más mínima delicadeza en su comportamiento.⁵

³ Kartun, Mauricio (septiembre de 2007) "Dramaturgia y narrativa: Algunas fronteras en el cielo" en *El Peldaño: cuaderno de teatrología* n° 6; págs. 7-10; depto. Teatro; Facultad de Arte-U.N.C.P.B.A

⁴ Peña, Edilio; "Reflexiones sobre el texto teatral" (Caracas 1986) en *Sobretodo: revista digital de crítica e investigación teatral*; Teatro del pueblo, SOMI; <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/pena001.htm>

⁵ Williams, Tennessee; (traductor) García-Puente, Juan (1965) "Un tranvía llamado deseo" en *Teatro norteamericano contemporáneo*; Madrid; Aguilar.

Blanche_ No puedo sufrir la cruda luz de una bombilla desnuda, como no me es posible soportar una observación ruda o una acción vulgar.

(...) *Blanche valsa al son de la música, en actitudes románticas. (...) Stanley aparta las cortinas y entra en la alcoba como un torbellino. Se dirige hacia la mesa en donde está el pequeño blanco aparato de radio, lo coge con ademán furibundo y, lanzando un juramento, lo arroja por la ventana.*

Stella_ ¡Borracho! ¡Borracho!... ¡Animal! ¡Eres una bestia! (*Se precipita fuera de la alcoba, hacia la mesa donde los hombres están jugando al póquer.*) ¡A su casa, todos a su casa, hagan el favor! Si les queda un ápice de decencia...

Blanche_ (*Frenéticamente*) ¡Stella..., cuidado..., va a...! (*Stanley se precipita sobre Stella*)



Dentro del mundo que presentan las obras de Williams, podemos darnos cuenta de que no es la situación la que cuenta sus historias, sino que la fuerza psicológica de sus personajes es la que lo hace. Tal vez por esto y otras cuestiones técnicas, algunos investigadores del drama, le hallan dado el mote de Realismo Poético al estilo de este afamado escritor norteamericano, que utiliza procedimientos de oposición de fuerzas para construir sus duetos fantásticos partiendo de un "romanticismo" figurado, "sus personajes sufren a causa de su incapacidad para adaptarse a su medioambiente, y por lo tanto recurren al alcohol, a la fantasía, a la violencia o a la promiscuidad sexual en un esfuerzo por escaparse de un mundo al cual no pueden hacer frente"⁶. Esta cita refuerza, y aclara aún más lo descrito en el párrafo anterior: Blanche y su encantadora e irritante fragilidad aristocrática que queda sepultada ante los enfrentamientos que profiere Stanley y su rudeza que tal vez enmascara la melancolía de su vida tan monotemática. "Para Stanley, Blanche se convierte en un elemento desconcertante, pues él estima que el refinamiento de la muchacha es a la vez ridículo y ofensivo. Blanche (...) se encuentra obligada a manifestar desdén hacia la conducta tosca y el primitivismo de éste"⁷.

De esas oposiciones surgen las contradicciones que caracterizan a los personajes y que hace que estos hagan correr la acción, motorizados por conflictos externos e internos. En palabras de Edilio Peña, "No hay personaje Puro desde el punto de vista de la moral. Vivimos en un mundo de contradicciones y los personajes son los contrarios. Sin embargo, el personaje no se asume por sí mismo, necesita de la confrontación con los otros personajes, de esa dinámica de contrarios que los enfrentara a lo oculto"⁸.

Esta es una de las dimensiones más interesantes, pues que los personajes, en un principio se nos presentan

como entidades estables, sólidas, como si miráramos desde tres metros de distancia una pintura al óleo, que cuando nos adentramos notamos que están facetadas y que cada una de esas facetitas hace las veces de células de estos cuerpos ficcionales al igual que cada trazo de pincel cargado de óleo reviste y redefine lo que a dos centímetros de distancia notamos en una obra pictórica. De este modo en un cuadro un detalle, un trazo define una parte, un pixel, una célula correspondiente a un todo visual. Habría una forma metonímica de visualizar el personaje, entendiendo metonimia, "la expresión de una potencia de las partes en su capacidad de provocar un todo"⁹. Un personaje no es entonces en este sentido una entidad estable, sino formado por dimensiones que varían según como se lo mire, como se le acerque, como actor o como dramaturgo.

Dimensiones que crecen a medida que los protagonistas van rodeándose, trenzándose, mezclándose con otros personajes que hacen las veces de secundarios, como Lopajin¹⁰, y que a veces invierten su número de orden, su lugar en la marquesina, para pasar a figurante, dejando a otros como los protagonistas. A veces sus cuerpos, su dimensión física deviene de una sensación o de algún binomio fantástico, otras de personas reales, cotidianas que llaman nuestra atención, etc.

Cuerpos y sensaciones vagan en lo cotidiano y llevan a que uno pueda comenzar por describir una acción determinada, una acción con nombre y apellido: por ejemplo "arrancar flores de los canteros de la plaza", para de a poco comenzar a describir al autor de dicha acción o sea el personaje. Al igual que los actores, los dramaturgos comienzan a "imitar" (en el sentido Aristotélico del término¹¹) acciones y los actantes de las mismas. Vale aclarar que según Aristóteles, la obra teatral es imitación (en el sentido aristotélico del término¹²) de personajes en acción. La trama sería la reproducción imitativa de las

⁶ Domahue, Francis; "Tennessee Williams y su teatro" (1983) en *Atenea: revista de ciencia, arte y literatura*; Primer Semestre, N° 447; Universidad de Concepción; Chile, pág. 171

⁷ Domahue, Francis (1983) "Tennessee Williams y su teatro" en *Atenea: revista de ciencia, arte y literatura*; Primer Semestre, N° 447; Universidad de Concepción; Chile, pág. 179

⁸ Peña, Edilio (Caracas 1986) "Reflexiones sobre el texto teatral" en *Sobretodo: revista digital de crítica e investigación teatral.*; Teatro del pueblo, SOMI; <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/pena001.htm>

⁹ Kartun, M. "Una conceptiva ordinaria para el dramaturgo criador", La Escalera N° 6, Tandil, UNCPBA.

¹⁰ Lopajin es un comerciante que hace de mayordomo de la otrora terrateniente Liubov Andreievna Raniévskaja; quien al concluir la historia pasa de sirviente a patrón, de víctima a victimario al quedarse como propietario del "Jardín de los Cerezos".

Chejov, Antón; (2004) "El jardín de los cerezos"; La Plata; Terramar; pág. 129

Lopajin_ (En son de reproche) ¿Por qué no me hizo caso, por qué? Mi pobrecita, tan buena, ahora ya lo ha perdido...[...]

Lopajin_ ¿Qué pasa ahí? ¡Música, que se oiga mejor! ¡Qué se haga todo como yo deseo! (Con ironía) ¡Paso al nuevo propietario, al señor del jardín de los cerezos! ¡Puedo pagarlo todo!

¹¹ En el capítulo XXV de la Poética, Aristóteles dice: "El poeta, por ser un imitador, justamente como el pintor u otro artífice de apariencias, debe en todas las instancias por necesidad representar las cosas en uno u otro de estos tres aspectos: bien como eran o son, como se dice o se piensa que son o parecen haber sido, o como ellas deben ser".

Aristóteles, "Poética"; C.A.B.A.; Centro Editor de Cultura; pág. 108

¹² El término griego que designa el acto de dar forma a una representación era "mimesis"; a me nudo traducido (mal) por "imitación". Havelock, sugiere que mimesis puede cubrir toda una gama entre la encarnación e imitación.

La encarnación sería un tipo de interiorización de las mnemotécnicas, mientras que la "Imitación" tiene por fin y por efecto exteriorizar el modelo elegido para hacerlo visible.

Kerchove, Derrick (1990) "Una teoría del teatro": Efectos sensoriales del alfabeto: La Tragedia de los griegos en *La civilisation vidéo-chrétienne*; Paris; Retz.



acciones. Aristóteles también realiza una distinción entre trama y “caracteres”, siendo este último una cualidad de los actores que se subordinan al accionar de los mismos. La imitación aparece como una herramienta preliminar, no así como algo netamente constitutivo de la escritura¹³.

Los personajes son, no solo por lo que piensan sino también por lo que hacen, por sus comportamientos. El carácter se encuentra subordinado a las acciones, y para comprenderlo hay que buscar la razón de tal en estas últimas.

La acción por muy limitada que sea representa una suma de determinadas relaciones, un carácter se relaciona con otros y en suma determinan las acciones individuales. O sea que la conducta de los personajes solo tienen su significado en el marco de un esquema total de actividad donde lo relacional es un factor de importancia extrema.

A simple vista uno no puede ver la dimensión física de Estragón y Vladimiro, y tal vez nunca la veamos debido a la increíble y fantástica fragmentación, contradicción y vaciamiento al que nos somete Beckett con su poética. El hombre solo frente a un mundo tan grande, que no se sabe de que esta hecho, de donde viene, hacia donde va, etc. Cuerpos sin olores, sin hambre, sin... la degradación, la falta de un Dios. Lo Humano a flor de piel. Lo que somos. Vladimiro y Estragón parecen vincularse a través de acciones absurdas, las cuales pueden justificar el encuentro que los mantiene unidos en ese espacio tan despojado y sombrío que presenta el autor.

Sus constructos no nos permiten identificación alguna; sus acciones se nos presentan misteriosas, incomprensibles: Vladimiro y Estragón esperan, Estragón ya se rindió, sabe que la espera es inútil...pero no se va, se queda, se sigue quedando. “Con personajes tales no hay identificación posible, cuanto mas misteriosas son sus acciones y su naturaleza, tanto menos humanos son, tanto más difícil es dejarse llevar y ver el mundo desde su punto de vista...”¹⁴

Si se ahondara en otras poética, tal vez el “nombre” Vladimiro y Estragón no tendría posibilidad alguna de existencia como elemento que termina (o comienza, por que no) de configurar al personaje. Tal vez pueda referenciar un árbol o un coche, o nada. Puesto que esto último es justamente sobre lo que se construye y deconstruye todo en la poética beckettiana. ¿Quiénes son Vladimiro y Estragón? ¿Refieren a algún estado emocional, escala social, afectación física, etc.? Por ejemplo se podría decir que Blanche Duboise como significado concuerde con su significante por procedencia social (la alta sociedad sureña norteamericana) con algún estado material (lo etéreo, lo frágil, lo aterciopelado) o por que no con algún color, lo blanco: “[...] *Las que como Blanche en un Tranvía... y Alma en Verano y humo, aman vestirse de blanco, a la manera de las heroínas románticas y de las misteriosas damas que en las historias de caballería y en las secuelas góticas de la época victoriana, habitan en los bosques y junto a los manantiales...*”¹⁵ de que Kowalsky sea el mote para que Stanley termine de configurar a ese europeo del este: rudo, etrusco y frío. Los nombres aparecen así o como la cereza del postre o como algún elemento orgánico con el que se prepara el platillo. Podemos ver como Chejov utiliza los nombres como motes que caracterizan la procedencia social de los personajes que viven en algunas de sus obras. Aparece así Liubov Andreievna Raniévskaja significando tal vez un residuo social de lo que fuese la Rusia Zarista en una burguesía embrutecida que se desquiciaba tan solo con lo material. [...] *la rebeldía de Chejov está orientada contra la cualidad de la vida contemporánea rusa. Pero su rebeldía es doble y adopta dos sentidos al parecer contrarios. En primer lugar, la falta de responsabilidad y la inercia moral de sus personajes (...) estos son característicos de la sociedad de clases altas provincianas, también contra la capa social que los representan. (...) Chejov se alinea al lado de sus personajes: esto es, en la medida en que ellos constituyen el último reducto de la cultura contra la mediocridad, vulgaridad e ignorancia*

¹³ Lawson, John Howard (1976) “La Caracterización” en *Teoría y técnica de la dramaturgia*; La Habana, Cuba; Ed. Arte y literatura; págs. 430-439

¹⁴ Eislin, Martin (1966) “El significado del absurdo” en *Teatro del absurdo*; Barcelona; Seix Barral.

¹⁵ Schoo, Ernesto (1999) “Tennessee Williams: El pozo de las serpientes” en *Teatro: La revista del Teatro San Martín*; Año XX, N° 55, Abril; C.A.B.A.; pág. 63





*generalizadas de la vida rusa.*¹⁶ O por qué no, en “Babilonia” de A. Discépolo aparece los nombres haciendo referencia al país de procedencia de cada uno de los integrantes que conformaban el pequeño crisol inmigratorio que poblaba la casa de los Cavalier (italianos del norte); Piccione es el chef “napolitano”, José es el mucamo “gallego”, Eustaquio el mucamo “criollo”, Otto es el chofer “alemán”, China la mucama “cordobesa”, etc.

El personaje se concibe al mismo tiempo como una persona surgida de la realidad y como una entidad autónoma que actúa en un espacio concreto y ficticio al mismo tiempo. Del rol cotidiano, de esa *unidad de conducta social que se nos presenta sin cambios de ritmos orgánicos en el sujeto que lleva la acción*¹⁷, pasamos al personaje que en el escenario encuentra su materialidad, el signo de su significación y la palabra encuentra a su destinatario.

En la filosofía del cuerpo de Merleau-Ponty también podemos encuadrar a los personajes beckettianos, puesto que en dicha teoría el cuerpo se presenta tal cual es, como pilar para la construcción de un espacio y de un tiempo. Sería el teatro de Beckett “*un teatro del cuerpo [...] puesto que fenomenológicamente Beckett pone en primer plano la corporalidad de sus personajes dentro del campo preciso de la escena*”¹⁸ Así vemos a Vladimiro y Estragón sin entorno alguno o definido, a Winnie enterrada hasta la mitad y a Willie al que solo se le ven partes de su cuerpo.

El cuerpo es una de las dimensiones de los personajes, dimensión más que importante puesto que es lo que se ve, altura, el sexo, las uñas, el pelo, los pechos, el pecho, etc. Por ahí, al principio no tenemos más que una idea o una estructura que queremos contar, y es de esperar a que estos seres aparezcan a medida que a modo de vómito (no en sentido literario) vamos armando aristotélicamente una secuencia, una trama de lo que inquietantemente queremos comunicar, decir.

Personalmente me inclino por esta última observación, no se si lo que quiero contar lo va a llevar adelante una vieja, un joven, una rana o un dealer, pero si tengo que tener en claro que la caracterización va a estar determinada por el entorno donde se desarrolla la acción.

Indagando en la pequeña biblioteca de mi tía, encontré un gordo y viejo libro, como un manual de las artes escénicas. Comencé a ojearlo, obviamente por el índice, y me di cuenta que cada capítulo se correspondía con cada una de las partes que conforman la disciplina teatral.

Ante el prejuicio que me genera la palabra “MANUAL” en el sentido de que sea un compendio enciclopédico que solo guíe hacia...lo enciclopédico, comencé a leer detenidamente el índice hasta que encontré lo que tal vez,

hacia meses buscaba en la biblioteca de la UNICEN y no encontraba: “El Drama: análisis de las obras teatrales [...] 11. El Personaje, pág. 72...” Ante tal hallazgo ligeramente fui hasta dicho capítulo y observé una especie de “método” de cómo estaría conformado y estructurado y...un personaje.

Comencé la lectura con cierto juicio previo, puesto que creo que no hay un método único, y que lo que hay son estrategias de cómo abordar la tarea dramaturgica. No creo que a los Bardos alguien le haya alcanzado una fórmula para comenzar con el trabajo de escritura de lo que veían que nemotécnicamente encarnaban los poetas griegos.

Comencé a leer el artículo, y encontré: “*Los rasgos empleados por lo escritores para sus caracterizaciones pueden ser ordenados jerárquicamente de la siguiente manera*”¹⁹:

Rasgos biológicos.

Rasgos físicos.

Inclinaciones, disposiciones, actitudes.

Rasgos sentimentales, de emoción y deseo.

Rasgos o características de pensamiento.

Decisiones.

Como desconfío de todo lo que sea taxativamente manualoide, me animo a decir que estos rasgos podrían resumirse en una tridimensionalidad que es por un lado física (biológica, física propiamente dicha); Social (Inclinaciones, disposiciones, actitudes, decisiones) y Psicológica (sentimientos, emociones, deseos, línea del pensamiento, etc.) abordando por alguno de estas dimensiones podríamos comenzar a componer ese personaje que luego ira cambiando a medida que avanzamos en la trama, puesto que cuanto más maduro es el trabajo mayor independencia requiere la construcción artística (personaje) de su creador o criador.

Leyendo a Gauthier, este nos dice que los personajes tienen una impronta de naturaleza histórica más que psicológica o sociológica. Estos existen porque habitan en ellos sentimientos, impresiones, creencias colectivas que aseguran una existencia ligada a un lugar y a un tiempo una existencia llena de circunstancias. Por ejemplo el interés de Chejov radica más en el carácter que en la sociedad en sí; en comprender como funciona el carácter del personaje. Desvela la historia pasada de sus personajes, dejándonos ver sus vidas privadas en detalle, el grado exacto hasta el cual están conscientes de sus problemas y la dirección en la que se mueve la voluntad en busca de una solución a los problemas que acaecen.

Los personajes comienzan a hablar por si solos, no todo

¹⁶ Brustein, Robert; (1970) “Cap. IV, Chejov” en *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*; Buenos Aires; Ed. Troquel; pág. 167.

¹⁷ Vega, Roberto (1997) “El juego teatral”; C.A.B.A.; CABA; pág. 67

¹⁸ Gardei, Mariana (2006) “El teatro de Samuel Beckett: una aproximación fenomenológica” en *La Escalera N° 16*; Facultad de Arte; Tandil; U.N.C.P.B.A.; pág. 171

¹⁹ Heffner, Hubert C., Selden, Samuel y Sellman, Hunton D. (1968) “El personaje” en *Técnica teatral moderna*; C.A.B.A.; EUDEBA.



lo que el escritor desea, piensa e inventa se desliza por las venas, la lengua o el cuerpo de sus criaturas. Existe la posibilidad de tener que dejar que ellos mismos nos digan como seguir, y aunque parezca un desquiciado, realmente a veces se hace necesario frenar el proceso de escritura dejar correr el tiempo y hacer uso de dos herramientas fundamentales para el trabajo del dramaturgo, la corrección y la condensación.

No hablan a boca de jarro, sino que lo hacen a boca de pico de botella...no dicen todo, solo lo necesario porque el resto queda librado a la imaginación del espectador quien termina de redondear, redondearlos. Las palabras pueden ser ordenadas en primer lugar por el pensamiento que ha de querer expresarse, o por la naturaleza del personaje y, por último, por el efecto que se busca lograr en el lector y-o espectador. Es este último quien se ve atrapado por nuestras criaturas, por las que lee, donde recrea imaginariamente el mundo ficcional que el texto dramático brinda, o el que ve, porque solo cuando ve en escena, el espectador "cree" (o se le da la posibilidad de hacerlo).

"Cada individuo, hombre o mujer, ha venido al teatro por un motivo diferente y ve las cosas bajo distintos aspectos;

sin embargo concurre para constituir lo que llamamos el público; es decir una entidad global, que el actor considera como una sola persona y que nosotros tenemos que aceptar como el "Espectador ideal".

[...] Muchos lo hubieran leído (a Shakespeare) en silencio; en su casa; escuchando sólo con las orejas de la mente e integrando la lectura con todos los maravillosos y extraordinarios detalles imaginados por la mente; [...] Sólo cuando "ve", el hombre cree profundamente.²⁰

Hasta aquí, creo haber reflexionado sobre la tarea del dramaturgo, con respecto a la construcción del personaje. No hay magia alguna que no pueda desprenderse de nuestra ideas, las que se disparan a partir de lo que captan nuestros sentidos; la escritura no solo dependerá de las ganas, sino que indefectiblemente de si "Podemos hacerlo", me viene a la mente una frase de Conrado Ramonet dicha en unas de las clases de Psicología Evolutiva: "No es loco quien quiere, sino quien puede serlo". Y aunque parezca loco, aún con mis veintinueve años, cierro los ojos y siento ese dulce y delicioso aroma a HOGAR, mientras abrazaba a mi madre, vestida con aquel guardapolvo celeste lavanda.

²⁰ Gordon Craig, E. (1965) "Textos y autores dramáticos, pinturas y pintores en el teatro" en *El Arte del Teatro*; México ; Grupo Editorial Gaceta S. A.; págs. 165-166

Biblio grafía

- Aristóteles: *Poética*; C.A.B.A.; Centro Editor de Cultura; pág. 108
- Brustein, Robert: (1970) "Cap. IV, Chejov" en *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*; Buenos Aires; Ed. Troquel; pág. 167.
- Chejov, Antón: (2004) *El jardín de los cerezos*; La Plata; Terramar; pág. 129
- Domahue, Francis: "Tennessee Williams y su teatro" (1983) en *Atenea: revista de ciencia, arte y literatura*; Primer Semestre, N° 447; Universidad de Concepción; Chile, pág. 171-179
- Eislin, Martin: (1966) "El significado del absurdo" en *Teatro del absurdo*; Barcelona; Seix Barral.
- Gardei, Mariana: (2006) "El teatro de Samuel Beckett: una aproximación fenomenológica" en *La Escalera N° 16*; Facultad de Arte; Tandil; U.N.C.P.B.A; pág. 171
- Gordon Craig, E: (1965) "Textos y autores dramáticos, pinturas y pintores en el teatro" en *El Arte del Teatro*; México ; Grupo Editorial Gaceta S. A.; págs. 165-166
- Heffner, Hubert C., Selden, Samuel y Sellman, Hunton D: (1968) "El personaje" en *Técnica teatral moderna*; C.A.B.A.; EUDEBA.
- Kartun, Mauricio: (septiembre de 2007) "Dramaturgia y narrativa: Algunas fronteras en el cielo" en *El Peldaño: cuaderno de teatrología n° 6*; págs. 7-10; depto. Teatro; Facultad de Arte-U.N.C.P.B.A
- "Una conceptiva ordinaria para el dramaturgo criador", *La Escalera N° 6*, Tandil, UNCPBA.
- Kerchove, Derrick :(1990) "Una teoría del teatro": Efectos sensoriales del alfabeto: La Tragedia de los griegos en *La civilisation vidéo-chrétienne*; Paris; Retz.
- Lawson, John Howard: (1976) "La Caracterización" en *Teoría y técnica de la dramaturgia*; La Habana, Cuba; Ed. Arte y literatura; págs. 430-439
- Peña, Edilio: (1986) "Reflexiones sobre el texto teatral" en *Sobretudo: revista digital de crítica e investigación teatral*; Teatro del pueblo, SOMI; <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/pena001.htm>
- Schoo, Ernesto: (1999) "Tennessee Williams: El pozo de las serpientes" en *Teatro: La revista del Teatro San Martín*; Año XX, N° 55, Abril; C.A.B.A; pág. 63
- Vega, Roberto: (1997) "El juego teatral"; C.A.B.A.; CABA; pág. 67
- Williams, Tennessee (1965): "Un tranvía llamado deseo", (traductor) García-Puente, Juan en *Teatro norteamericano contemporáneo*; Madrid; Aguilar.