

La dirección de actores a partir *El actor y la diana*, de Declan Donnellan.

Declan Donnellan funda Cheek by Jowl junto a Nick Ormerod en 1981. Sus trabajos se producen principalmente con su compañía en Inglaterra y Rusia, aunque ha dirigido diversas producciones a lo largo del mundo. Donnellan también ha dirigido ópera, ballet y cine. Considerado un extraordinario director de actores, su entendimiento del proceso de la actuación es profundo y queda sólidamente retratado en su obra *Actor and the target*. Publicado en ruso en 2001 y en inglés en 2002 ha sido traducido a quince idiomas. La difusión de este texto no ha parado desde su publicación debido a lo certero de su planteamiento y a la claridad de los procedimientos propuestos. Aún así, Donnellan no define sus propuestas como verdaderas sino como útiles.

Cercano en su planteamiento a la vía negativa de Jerzy Grotowski¹, Donnellan plantea que no se puede comprender ni desentrañar *lo vivo*, esto es la organicidad, pero sí que se puede plantear qué impide que *lo vivo* aparezca en la escena. A propósito de esta idea, comenta: “El médico puede explicar por qué el paciente está muerto, pero nunca por qué el paciente está vivo”. (DONNELLAN, 2004: 15).

“Cuando la actuación fluye, está viva, y esto no se puede analizar; pero los problemas de la actuación están conectados con la estructura y el control, y esto sí se puede analizar con provecho. En vez de afirmar que “x” es un actor con más talento que “y”, es más preciso decir que “x” está menos bloqueado que “y”. El “talento” está ya bombeando, como la circulación de la sangre. Solo hay que disolver el coágulo. El cirujano no puede dar la vida, pero puede tratar de evitar que la vida se detenga”. (DONNELLAN en IRVIN, 2003:36).

Donnellan toma como punto de partida la dicotomía entre mundo interior y exterior, entre la atención y la concentración, entre lo consciente y lo inconsciente, lo visible y lo invisible, entre la verdad en el interior del actor y la expresión de ésta para quien le observa desde fuera. Para él, el ser humano tiene dificultades para expresar su interior con verdad, de manera que cada vez que se intenta ser más verdadero, más se puede constatar la distancia que hay entre lo que sentimos y lo que podemos expresar. De esta ansiedad por expresar el mundo interior surge una concentración que lleva al actor al bloqueo.

¹ “La nuestra es una vía negativa, no una colección de técnicas, sino la destrucción de los obstáculos”. (GROTOWSKI, 1992:11).

La diana.

Todo el trabajo de Donnellan se articula desde la dicotomía entre percepción y propiocepción. Para Donnellan, todo lo que dirija la energía del actor hacia sí mismo (concentración – *con centro*) bloqueará la interpretación porque limitará la escucha del mundo exterior. Cabe especificar que, Donnellan, usa como propiocepción, esto es, la conciencia puesta en uno mismo:

“La atención trata de la diana; la concentración trata de mí”.

“La energía del actor no viene de dentro, de ningún centro interno de concentración”.

“Es importante no concentrarse nunca. Porque la concentración destruye siempre la atención”.

(DONNELLAN, 2004:33-34)

Su trabajo se dirige principalmente al concepto de *atención* para trabajar la *escucha* y alcanzar la organicidad, *lo vivo*, es decir, mantiene, de alguna manera, como objetivo la mimesis, aunque no trata de *imitar* la realidad, sino de *crear vida* en el escenario, por lo que la actuación mantiene la vida como referente.

Para Donnellan, resulta evidente que la falta de atención en detrimento de la concentración deriva en un conjunto de problemas de la actuación que comparten la misma matriz. La concentración llevará al actor a emitir un juicio sobre sí mismo que conllevará la aparición del miedo, que limitará el impulso y la libertad creadora.

Para liberar al actor del bloqueo producido por la propiocepción, Declan Donnellan introduce el concepto de *diana*. Una diana es algo que siempre está en el exterior, que no puede confundirse ni fusionarse con el actor porque siempre está a una distancia medible, siempre es específica, siempre está activa, en continua transformación, y existe siempre, antes de que el actor la necesite. Esta diana tiene la necesidad de ser resuelta, solicita que el actor se mueva. Una diana podría confundirse con un objetivo o con una tarea (Stanislavski) o con un deseo (Layton), pero lo novedoso del concepto *diana*, es que no habla del actor, sino del afuera. “Una diana no es un objetivo, ni un deseo, ni un plan, ni una razón, ni una intención, ni un foco, ni un motivo” (DONNELLAN, 2004:33). Un objetivo, una tarea o un deseo hablan del mundo interior del actor, porque él es quien desea, él quien tiene objetivos que cumplir. *¿Qué es lo que quiero?* implica que elijo lo que deseo, en otras palabras, que puedo controlar mi deseo. La palabra *necesitar* ayuda más al actor. La diana no habla del actor, sino del mundo exterior que necesita ser

resuelto y para Donnellan, necesitar y hacer no pueden divorciarse. Cuando el actor libera totalmente la energía sobre sí mismo y la pone en la diana, fuente de energía para el actor y a la vez destinatario de esta, el actor está vivo, porque recurre a su comportamiento orgánico.² Dicho de otra manera, un actor nunca podrá saber lo que está haciendo hasta que no sepa para qué lo hace. Nunca podrá entender la acción que conlleva el verbo hasta que no tenga claro el objeto, la *diana*. El para qué resulta ser una pregunta técnica mucho más activa que el por qué, es decir, el por qué de la acción (motivo) ayuda al actor a comprender, el para qué (objetivo) ayuda al actor a ponerse en marcha.

Donnellan también introduce el elemento técnico de las *apuestas*. Implica que todo lo que un personaje puede ganar ocupa el mismo espacio en lo que puede perder. Esta concepción en dualidades resulta sumamente liberadora para el actor, pues no tiene que conseguir un solo objetivo, como si solo una opción exacta fuese válida, sino que puede moverse en un rango de posibilidades entre lo que quiere ganar y lo que puede perder (seducir a Romeo y no asustarle)³. El personaje no ve un objetivo, sino lo que está en juego. Cuando a una concepción de la diana del personaje se le establece su contrario, automáticamente se establecen las apuestas como un rango entre lo que se puede ganar y lo que se puede perder, liberando al actor para que se desplace por ese rango de posibilidades. Esta libertad no se daría si solo planteáramos un objetivo, es decir, si solo planteásemos lo que el personaje ha de conseguir.

Cuando se suben las apuestas el actor siente que la diana se agranda y se hace más urgente, por lo que se añade una consecuencia en la actuación que puede ser liberadora: cuanto más se eleven las apuestas del personaje, más decrecerán las apuestas del actor. De manera que cuanto más importe lo que el personaje se juega, menos importará lo que se juega la actriz. La actriz se pondrá al servicio de lo que necesita el personaje. “Cuando el pánico golpea, las apuestas se

² “Podemos entender la perspectiva de Donnellan como una técnica del desbloqueo a través del uso de los conceptos de la atención y mimesis (Donnellan, 2004: 12–20). El actor debe ser capaz de entrenarse en apartar de su vista todo estímulo innecesario (los mismos se plantean por la presencia del miedo en el actor) que se aleje de la concatenación de sus impulsos innatos sustentados en el proceso de mimesis (imitación, representación y vinculación). En ese mismo sentido el actor debe pasar por un proceso de re-apropiación de su sistema perceptivo acompañado por el desarrollo de su capacidad imaginativa y finalmente por un proceso de conciencia y toma de control de la focalización de su atención. Esta ruta le permite un tránsito libre para ejecutar una acción coherente y orgánica, basado en la escucha de las dianas que ejercen presión sobre él. Es la búsqueda de un reaccionar fluido, sincero y consciente del impulso.”

(CASTAÑEDA CAMPOS, 2018:4-5).

³ En *El actor y la diana*, Donnellan usa como ejemplo el caso de una actriz, Irina, que ha de interpretar a Julieta en *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare. Este ejemplo recorre todo su texto.

elevan. Pero como veremos, Irina puede reducirlas a su medida aumentando las apuestas de Julieta” (DONNELLAN, 2004:58).

El espacio, más concretamente, el reconocimiento de la *distancia*, es un elemento técnico imprescindible para evitar que el actor y la diana se fusionen. La diana siempre está a una distancia medible. Cuando la diana está en el yo del actor, o se identifican como lo mismo, podríamos hablar del *objetivo*. Por ejemplo, “salvarme”. “Y ¿cómo salvarme?” Buscar la respuesta dentro de uno, no obtendrá respuesta, por lo que solo llevará al bloqueo. La buena pregunta implica volver al exterior para averiguar una diana sobre la que actuar.

A propósito de educar al actor en mantener la diana como algo exterior, Donnellan propone el ejercicio “No. Estás tú, estoy yo y está el espacio”. Los actores lo repiten una y otra vez como único texto, reaccionando cada uno a la forma en la que les ha llegado esta frase. Estás tú, estoy yo y está el problema en el afuera. Son tres elementos diferentes. Y el ejercicio pretende dejar claro que guardan diferencias, esto es, que hay distancias, y que no pueden fusionarse. Para Donnellan, la fusión paraliza, la distancia mueve. “Si no hubiera un obstáculo que superar, no habría búsqueda. Sin búsqueda, la muerte. [...] Por un lado estoy yo, por otro la otra persona, y en medio de los dos una distancia medible, cambiante pero invisible”. (DONNELLAN, 2004:48).

El actor se siente bloqueado cuando abandona el *presente*. Esta noción, tan cercana al *Mindfulness*, indica que cuando el actor abandona el *hic et nunc*, entra en una esfera no actuable, porque el pasado y el futuro no pueden *ser actuados*. Como el actor no podrá hacer, no le quedará otra que abandonar el espacio y refugiarse en su interior. Locuciones del tipo: “Me parece que no voy a poder recordar mi próxima frase” y “Lo que acabo de hacer ha sido horrible” conllevarán el bloqueo: “¿Por qué soy tan perezoso / inútil / vacío / irreflexivo / falto de imaginación / carente de talento?” (DONNELLAN, 2004:41), mientras que el actor que está en el presente se mantiene en la diana. Cuando el actor pierde la diana, aparecen la responsabilidad y el miedo que “gobierna el futuro como ansiedad y el pasado como culpa” (DONNELLAN, 2004:39).

La actriz tendrá que descubrir lo que pasa en Romeo, pero no tendrá que inventar nada. La diana le reclamará exactamente la energía necesaria para ser modificada. Las palabras sonarán falsas solamente si el actor se separa de la diana. Esta perspectiva ya había sido propuesta en el texto de Eugen Herrigel, *Zen en el arte del tiro con arco*. Cuando intentamos dar en la diana, pensamos

en nuestro cuerpo, movemos el dedo para soltar la flecha, y este movimiento nuestro ha interferido en la dirección de la flecha. Solo poniendo toda nuestra atención la diana, descubriremos un momento en el que la flecha está lista para salir, la diana pide ser disparada. Todo nuestro cuerpo usará la energía exacta en cada músculo para que la flecha haga lo que ya está preparada para hacer. Lo que nos impide llegar a nuestro objetivo, es nuestra voluntad siempre demasiado activa.

“La diana activa localiza la energía fuera de nosotros, para que podamos rebotarla, reaccionar ante ella y vivirla; la diana se convierte en una batería externa. Así pues, en vez de preguntarnos constantemente “¿qué estoy haciendo?”, será de mayor utilidad cuestionar “¿qué es lo que la diana me obliga a hacer?” La primera pregunta roba energía de la diana y la amontona en el “yo”. Merece la pena observar aquí que “yo” tiende a ser una palabra peligrosa para el actor y debe ser usada con precaución. Normalmente “a mí” resulta más útil. Cuanta más energía localice el actor en la diana, mayor será su libertad”. (DONNELLAN, 2004:32).

Para Donnellan, el actor debe asumir la *máscara* del personaje, es decir, la actriz debe colocarse detrás de la máscara de Julieta para ver desde sus ojos, esto es, ver a Romeo. No se verá a sí misma, sino que verá la diana en Romeo, siempre cambiante, siempre activa, siempre pidiendo ser resuelta. El proceso podría entenderse de la siguiente manera:

- *El intérprete ve la máscara.*
- *El intérprete se pone la máscara.*
- *El intérprete ve el mundo solo a través de los ojos de la máscara.*
- *El intérprete se libera de su representación con el permiso de la máscara. La máscara le permite ver otro mundo.*
- *El público ve lo que el intérprete ve.*
- *La máscara permite al intérprete y al público ver algo que, de otro modo, no hubieran sido capaces de ver.*

(DONNELLAN, 2004:101).

Desde esta perspectiva, el actor se asoma a ver una situación desde la máscara de un personaje. Lo más importante es que la actriz recuerde que el público no ha venido a ver a Julieta. El público ha venido a ver a la actriz. Con mayor precisión, el público ha venido a ver lo que la actriz ve.

Donnellan indica que nunca podemos expresar emoción. No podemos hacer una emoción, no podemos construir una emoción. Las emociones se expresan a sí mismas solo a través de nuestros actos. Nos suceden sin nuestro permiso y no somos responsables de ellas. Lo que podemos controlar es lo que hacemos. Así que, es peligroso preguntar qué es lo que está sintiendo un personaje. “Sin embargo, muchos de nosotros, yo incluido, vamos al teatro precisamente para poder ver emociones extremas y aborrecemos las interpretaciones carentes de pasión” (DONNELLAN, 2004:142). El procedimiento que indica regresa a la diana. Ninguna emoción puede dispararse sin una diana. Solo en ella se encuentra lo que hay que hacer y solamente de la acción nacerá la emoción.

Para el personaje, los sentimientos siempre entorpecen lo que el actor hace. Si Julieta quiere seducir, advertir o asustar a Romeo, el amor que siente por él siempre hará que lo que hace sea más difícil. Pero cuanto más tenemos que ganar o que perder, más crecerá lo que llevamos dentro. Sea cual sea la emoción, siempre que es extrema trata de ser controlada. Pero el único control que debe hacerse de la emoción es la que hace el personaje.

Donnellan ha expuesto en numerosas ocasiones que su trabajo sobre la dirección de actores trata de favorecer *lo vivo* en el escenario y trata de quitar todo aquello que impide que la organicidad aparezca.⁴ Por este motivo, su trabajo se especifica en el conocimiento de lo que impide a *lo vivo* aparecer. Siendo el actor, el único elemento vivo de la escenificación, la poética de Donnellan recae principalmente sobre los procedimientos del actor.

Diferimos en la perspectiva de considerar sus aportaciones técnicas solo en el caso de que el actor se encuentre bloqueado. Según Donnellan, la técnica de la diana está pensada solamente para el momento en que el trabajo del actor está bloqueado, porque si el trabajo fluye, no debe ser intervenido. En nuestra opinión, esta técnica puede ser útil para el actor, aunque no exista el bloqueo, porque indica procedimientos liberadores y ofrece al actor un buen camino desde el cual abordar su trabajo con creatividad.

La generosidad de Donnellan como director de escena y su afán pedagógico e investigador ante un actor que tiene la difícilísima tarea de crear *lo vivo* a través de la vulnerabilidad, hace que, en *El actor y la diana*, Donnellan camine entre un observador externo al actor que es capaz de verle con sagacidad, y un compañero cercano, por lo que incluye el uso de la primera persona: “De

⁴ “Tienes que decidir cuál es tu prioridad. Para mí es distinguir entre lo que está vivo y lo que está muerto e intentar que haya en escena más vida que muerte”. (Donnellan en Entrevista de Asier Tartás <https://www.youtube.com/watch?v=eoGYBf9r4x0>. Consultado el 12.08.2019).

hecho, mis palabras deben volverse falsas en el preciso momento que las separo de la diana". (DONNELLAN, 2004:43), ""¿Quién soy?" es a menudo la primera pregunta que se formula al construir un personaje, pero puede no resultarnos útil" (DONNELLAN, 2004:76). Esta perspectiva dificulta ver al director de actores como figura separada del actor y, sin embargo, de no ser dos figuras diferentes ambos aplicarían las mismas destrezas, realizarían las mismas tareas a través de los mismos procedimientos que aspirarían a objetivos idénticos.

Su trabajo termina sin incluir cómo un actor se relaciona con el plan de dirección y en concreto con el director de actores. Encontramos dificultad para observar la figura del director en relación a esta metodología de trabajo, propuesta para el actor. Podría resultar discutible por qué un avance tan significativo como el que Donnellan desarrolla en el ámbito de la actuación queda sin desarrollar para el ámbito de la dirección de actores, posición que él mismo ostenta y que, sin duda, su perspectiva es tan fértil que podría ofrecer un enorme desarrollo a la técnica de la dirección de actores.

La máscara del espectador.

Partiendo de la perspectiva de Donnellan, podemos proponer una diferencia evidente entre el trabajo de la dirección de actores y de la actuación. La actriz debe observar como si entrase en la máscara de Julieta y pudiese mirar a través de los agujeros de los ojos, es decir, no ve a propiamente a Julieta sino a Romeo, observa el afuera sin verse a sí misma. Sin embargo, el director de actores que dirige a Julieta, debe ver toda la escena, es decir, no solo ve lo que Julieta ve, sino que también la ve a ella, y desde esta posición puede leer la globalidad de la escena e intervenir para crearla, hacerla más expresiva, más legible y más emocionante.

El director no puede ponerse una máscara para ver desde un determinado personaje, sino que ha de ver desde la *máscara del espectador*. Algunos directores que han sido actores previamente, montan las escenas desde las perspectivas de los personajes, incluso llegando a hacer el trabajo varias veces desde cada uno de los personajes principales que participan en la acción. Esta usurpación del trabajo del actor por parte del director de actores corresponde a su vez a una pérdida de trabajo en la dirección, sobre todo porque significa el abandono de la lectura del espectador.⁵

⁵ Estructurar desde un determinado personaje puede tener su sentido sobre todo cuando nos enfrentamos a narraciones de protagonista único y pretendemos la identificación del espectador, por ejemplo, en la narración épica. En estos casos, las reglas de la situación de ficción vienen determinadas por cómo las ve un determinado personaje, por lo tanto, su psicología es la que rige la narración, impidiendo a los espectadores una psicología propia, puesto que están obligados a seguir la del personaje.

El director tiene que controlar la percepción de los espectadores, para que el actor pueda estar en lo que ve. “Ver trata de la diana, mostrar trata de mí. Mostrar solo aparenta tratar de la diana. Se trata de un intento de controlar la percepción de los otros” (DONNELLAN, 2004:78). Para que la lectura que se muestra al espectador no aparezca en el trabajo del actor y este pueda mantenerse en la diana, debe estar en el director, de forma que el espectador pueda llegar al teatro, como apunta Donnellan, no exactamente a ver a la actriz, sino a ver lo que la actriz ve.

La creación de la situación. El mundo exterior.

Al principio del trabajo, cuando un actor lee y estudia su personaje, puede tratar de visualizar tras la máscara, imaginando el mundo que el personaje podría ver. Pero cuánto más imagine y más poderosas sean estas imágenes, más podrán contrastar con la realidad de un escenario vacío en los primeros días de ensayos. Esto rebela aún más la importancia del trabajo de dirección, ya que podemos deducir que la creación de la situación inicial por parte del director de actores, esto es, el montaje de la escena, es el procedimiento que permitirá que el actor comience a ver a través de la máscara de personaje. El director le dará ese algo que observar, ese planteamiento del mundo exterior, es decir, le permitirá ver la *situación*, le *incorporará* al espacio.

El diseño del dispositivo.

Si el director de actores se encarga de crear una situación emocionante, llenará la escena de dianas o incrementará las apuestas de éstas. “Es una triste ironía que buena parte de los bloqueos actorales resulten de que el actor se dé cuenta de que las apuestas son bajas”. (DONNELLAN, 2004:56). Si el director aumenta las apuestas, el actor se verá impelido a incrementar sus acciones, y será libre de elegir entre varias opciones o, a propuesta del director, focalizará en una sola. El actor podrá entrar en un juego escénico que liberará su creatividad y su organicidad.

El diseño del juego en vivo es misión del director de actores, es decir, dotar al espacio-tiempo de unas reglas, de una situación, como decimos de un juego emocionante. Encargar al actor diseñar las reglas de la situación a la vez que las vive hará que el actor tenga mucho peso en el yo, es decir, volverá a aparecer el peso mientras se buscan las expresividades en el ensayo y le llevará a la pérdida la libertad creadora, cuya consciencia derivará en el bloqueo. Si el actor que interpreta a Romeo empieza a pensar que si anda delante el público leerá que ya está pisando el jardín y que romperá la ilusión de estar fuera de la casa, el actor no solo perderá la

organicidad, sino que pronto entrará en el bloqueo. Sus pensamientos no serán los de Romeo si piensa: "¿dónde está la línea del jardín?, ¿dónde la dibujo?, ¿la coloco aquí, en esta parte del escenario?" O incluso peor, no se moverá por miedo a perder la ilusión ya que no sabe donde comienza el jardín. Su percepción del yo en un mundo sin reglas, tenderá a bloquearle. El dramaturgo ya ha dado unas reglas del juego, de la situación, que el actor ha podido estudiar. Pero las reglas sobre la situación viva, sobre cómo esa parte de la propuesta en principio textual se hace física, aquí y ahora, en un escenario, la plasmación de la idea en lo tangible, en lo matérico, requiere de la creación y concreción de unas reglas que conformen una situación ya física y material, y esta es una competencia del director de actores. El actor no puede crear las reglas del juego mientras ya está jugando. Y lo que es más importante, no puede empezar a jugar sin reglas, sin el espacio. "Para el actor, el espacio nunca esta vacío; siempre está cargado de significado" (DONNELLAN, 2004:120). Por este motivo, se hace esencial la creación del director de actores.

Si el actor se pone a diseñar las reglas de la situación, verá la escena desde fuera y dejará de ver a Julieta. Estará dirigiendo su trabajo, lo que estará en detrimento de la organicidad. Realizará entonces el trabajo del director de actores que es plasmar sobre el espacio real y físico de un escenario las ideas que sustentan la escenificación. El actor podrá hacer los dos trabajos, asumiendo dos roles en un solo profesional, pero de ninguna manera podrá hacerlos a la vez. Ser libre en el dispositivo mientras lo diseña, ni diseñar el dispositivo mientras ya vive en él. Y el actor no puede interpretar sin una situación. "Dice una vieja y útil máxima teatral que nunca debes interpretar el personaje, sino la situación" (DONNELLAN, 2004:99).

Diseñar el peligro.

De forma relevante, su técnica cumple con un objetivo que Donnellan apunta a cerca del ensayo: "Debemos sentir que el ensayo es seguro, para que nuestra representación puede ser peligrosa" (DONNELLAN, 2004:37). Es decir, para el actor el ensayo debe ser seguro y liberador y no debe suponerle miedo, ni peligro, camino que le llevaría al bloqueo. Obviamente, la liberación vendrá del poner en marcha la técnica de la diana y no de una actitud irresponsable. Ensayo y representación guardan una estrecha relación y, para Donnellan, la representación peligrosa se alcanza a través el ensayo seguro. Sin embargo, en su texto queda por explicitar cómo una función puede ser peligrosa.

Diseñar el peligro parece ser entonces trabajo del director al que Donnellan ofrece una parte fundamental: técnica para que el actor pueda estar disponible y conectado al peligro *sin irse a*

casa.⁶ Uno de los grandes problemas de la dirección actoral puede aparecer cuando el actor se bloquea ante el dispositivo creado por el director de escena y el autor. Donnellan trata de liberar al actor para que pueda evitar la inseguridad y el miedo (bloqueo) e integrarse en la peligrosidad del dispositivo creado para la puesta en escena. En este sentido, su propuesta resulta de gran interés para el director de actores, aunque solamente trate del procedimiento del actor y no aborde el trabajo del director.

Dirigir en el exterior.

Según su perspectiva, podemos deducir, por ejemplo, que si el director de actores quiere un cambio en la actuación de la actriz que interpreta a Julieta, debe proponer un cambio al actor que interpreta a Romeo, es decir, modificar la diana de Julieta. Esta consideración técnica implica mantener la organicidad y no poner el peso sobre el yo del actor. Querer cambiar o matizar las acciones de un actor, por lo tanto, no debe ser propuesto directamente al actor que lo ha de cumplir, sino cambiar los elementos de la situación en la que se encuentra, para que estos cambios modifiquen las acciones del actor. En muchas ocasiones para conseguir un cambio en un actor, el director tendrá que pedir un cambio al actor con el que se relaciona. Es decir, dirigirá al actor contrario.

Dirigir en presente.

Para Donnellan, el actor que está en presente se mantiene en la diana y la diana libera su creatividad. De esto podríamos deducir que dirigir en presente es una herramienta que puede ser eficaz para conseguir acciones con el actor, en lugar de dar notas para los siguientes pases o los próximos ensayos. Se puede dirigir con acciones claras que no requieran “intentos”. “Intentar siempre conduce a la concentración y a ... “¡No sé lo que estoy haciendo!””. (DONNELLAN, 2004: 44). Por ejemplo, intenta sentarte, puede resultar estúpido. Sin embargo, durante el presente del ensayo, dar notas del tipo siéntate pueden ayudar al director a crear situaciones sin que el actor tenga que buscar en su interior. Intentar siempre habla del actor mismo. Por ejemplo, “intenta enamorar al otro personaje”. Siempre alude a lo que puede hacer el actor para enamorar y, por lo tanto, habla del actor perdiendo la diana. Desde esta perspectiva, podemos considerar dos tipos de notas del director, aquellas que hablan de la comprensión general de la escena, del enfoque del personaje, que el actor no puede ejecutar

⁶ En los ensayos, Donnellan suele usar la indicación “te has ido a casa” con los actores para hacerles ver que han perdido la diana y han dejado de estar conectados al problema, al conflicto. Está el cuerpo del actor en la escena, pero su yo ha dejado de depender de la diana, por lo que el solo queda un cuerpo en el ensayo, mientras que el actor *se ha ido a casa*.

durante su ensayo y que deben ser dadas *antes o después* del ensayo, y aquellas que pueden mantener al actor en el presente y en la diana y pueden darse *durante* el ensayo.

La creación de apuestas.

De su teoría desprendemos que una posible tarea del director será elevar las apuestas al definir las en la situación escénica, es decir, puede crear las apuestas de los personajes sobre el escenario. Por ejemplo, puede poner más alto el balcón de Julieta de manera que tocar a Romeo sea más peligroso. De esta manera, Romeo puede conseguir tocar a Julieta y puede caer del balcón.

La creación de la distancia.

También podemos desprender que el trabajo del director de actores es generar distancias entre el actor y la diana, evitando siempre su fusión, de manera que acrecentar las distancias provoca que el actor haga un recorrido mayor, es decir, cree acciones para poder alcanzar la diana.

El director de actores, además, debe poder reconocer la distancia entre él y la obra, a fin de poder entenderla como una diana, evitando fusionarse con ella, puesto que cuando el director se identifica con la obra, no podrá recorrer ningún camino y empezará la paralizante muerte, es decir, el bloqueo desprendido de la concentración.

Crear y quitar estructuras.

Podemos extraer, a través del texto de Donnellan, que el trabajo del director es tanto montar las estructuras que conforman la situación al inicio de los ensayos, como ir quitando ese andamiaje a medida que los ensayos avanzan.

"Cada estructura tiene la tendencia inherente a sofocar la vida que la ha creado. La estructura tiene mala memoria y siempre se olvida de que es provisional. Las estructuras deben emplearse para subrayar el ensayo. Pero la actuación quedará más liberada si, con confianza, vamos desmentalando estas estructuras gradualmente. Si poco a poco digerimos estas decisiones en las apuestas que Julieta percibe, entonces Irina empezará a ver en su compañero y en todos los elementos externos, una serie cambiante, ambivalente, y altamente específica de dianas. Una serie de dianas que propulsan, impelen y compelen a Irina hacia una interpretación libre y vital". (DONNELLAN, 2004:181).

La atención y el director.

Por último, podemos observar que para Donnellan el peso de la creación despositado en el yo es un lastre en lugar de la liberadora atención a la diana. Este mismo peso, puede apreder cuando el miedo o el exceso de responsabilidad lleva al bloqueo al director, en un excesivo peso de la concentración, del *yo debo ser creativo u original, yo debo ser capaz de solucionar, yo debo acertar*; en ese momento, la atención puede regresar al director a una creatividad liberada. Puede observar el ensayo como una diana que puede ser modificada, descubriendo en los actores y en el equipo de diseñadores nuevas posibilidades para alcanzar ensayos novedosos que muestren tanto el camino a seguir como el que se aconseja desechar. Esta técnica, para seguir correctamente a Donnellan, debe ser usada hasta el punto liberador del director, sin exceder en ella, pues una mirada excesiva al exterior puede hacer perder la perspectiva del plan de dirección. Mal entendida, puede aconsejarle solamente modificar a los demás, y liberarle de forma ilusoria de la responsabilidad de dirigir, olvidando, además, que el director tiene un trabajo de creación propio, que se quedaría sin hacer si solo se dedica a modificar a los demás. El director no debe olvidar que, para crear su trabajo, tiene primero que hacer uso de la reflexión, la inteligencia y la imaginación para que luego la creatividad pase a la acción, creando las propuestas y modificaciones necesarias en la búsqueda de una escenificación artística.