



UNIVERSIDAD SAN GREGORIO DE PORTOVIEJO

CARRERA ARTES ESCÉNICAS

TÍTULO DEL TRABAJO:

**“CONSTRUCCIÓN EMOCIONAL DEL PERSONAJE “ROMEO” A PARTIR DE LA
TÉCNICA DE MICHAEL CHEJOV PARA UNA ADAPTACIÓN DE LA OBRA
“ROMEO Y JULIETA” DE WILLIAM SHAKESPEARE”**

AUTOR:

GONZALO ENRIQUE GARCIA ORTIZ

TUTORES:

LIC. ORLANDO RAFAEL LAZO PASTO, MG

LIC. LUIS ECHEVERRÍA ESTRELLA, MG

PORTOVIEJO-MANABÍ-ECUADOR

2024

Dedicatoria

A mis amados padres. Este logro es un reflejo del esfuerzo que han invertido para brindarme una educación sólida. Valoro cada sacrificio que han hecho, cada día de trabajo duro y cada decisión que tomaron en mi nombre se convirtieron en el fundamento de mi éxito. Sus lecciones de vida son el mayor tesoro que llevo en lo más profundo de mi corazón. La dedicación y el compromiso con mi educación son un regalo que valoro más allá de las palabras.

Esta tesis es mi manera de honrarlos, y me llena de orgullo poder hacerlo. Gracias por ser los pilares en mi vida, por iluminar el camino hacia el conocimiento y por inculcarme la importancia del trabajo duro y la educación. Los amo profundamente con la bendición de Dios.

Agradecimientos

 Mi profundo agradecimiento a todas las autoridades y docentes presentes en la Universidad San Gregorio de Portoviejo, por confiar en mí, abrirme las puertas y permitirme realizar todo el proceso investigativo dentro de su establecimiento educativo.

Índice

Resumen	5
Abstract	6
1. Introducción	7
2. Planteamiento del problema	10
3. Justificación	12
4. Objetivos	13
5. Marco Teórico	14
5.1 La emoción	14
5.2 Teatro Emocional	17
5.3 La técnica de Michael Chejov. Su relación con la construcción de personajes y la emoción. 19	
6. Metodología	28
7. Desarrollo de la propuesta	32
8. Conclusiones	56
9. Referencias	58
10. Anexos	63

Resumen

El presente trabajo investigativo tiene como objetivo mostrar el proceso creativo experimentado por el actor en la construcción emocional de un personaje teatral, específicamente el papel de Romeo en la adaptación de la obra Romeo y Julieta, de William Shakespeare. Se optó por utilizar la técnica de Michael Chejov para facilitar la creación de una actuación orgánica orientada hacia la búsqueda de la emoción genuina. Este enfoque se materializó a través de los conceptos de Chejov sobre la emocionalidad, la imaginación y la concentración, los cuales contribuyeron al desarrollo del personaje mediante el gesto psicológico. Al aplicar la técnica al personaje Romeo, se pudo estimular la emocionalidad y la imaginación y la psique mental actoral, permitiendo de este modo una vía alternativa en la interpretación.

Palabras claves: Proceso creativo, construcción emocional, personaje teatral, William Shakespeare, técnica de Michael Chejov, emocionalidad, imaginación y concentración, gesto psicológico.

Abstract

The objective of this investigative work is to show the creative process experienced by the actor in the emotional construction of a theatrical character, specifically the role of Romeo in the adaptation of the play *Romeo and Juliet*, by William Shakespeare. It was decided to use Michael Chekhov's technique to facilitate the creation of an organic performance oriented towards the search for genuine emotion. This approach was materialized through Chekhov's concepts of emotionality, imagination and concentration, which contributed to the development of the character through psychological gesture. By applying the technique to the character Romeo, emotionality and imagination and the acting mental psyche could be stimulated, thus allowing an alternative route in interpretation.

Keywords: Creative process, emotional construction, theatrical character, William Shakespeare, Michael Chekhov technique, emotionality, imagination and concentration, psychological gesture.

1. Introducción

El tema propuesto tiene como objetivo poner en práctica la técnica de Michael Chejov en la construcción emocional del personaje “Romeo” para la adaptación de la obra Romeo y Julieta. Misma que propone abordar la perdurabilidad de una obra clásica en distintos contextos temporales y geográficos, destacando su continua relevancia en el panorama teatral contemporáneo. Se enfocará en aspectos cruciales para su adecuada representación, tales como la interpretación, el movimiento escénico, la fluidez y dinamismo en las transiciones, así como la incorporación de elementos visuales expresionistas plasmadas en el montaje final.

En la adaptación de este clásico literario, se plantea la construcción emocional del personaje Romeo. El mismo que es presentado como la encarnación estereotipada del joven enamorado, caracterizado por atributos como: caballerosidad, lealtad, inteligencia y atractivo físico. Su ferviente pasión por el amor, impregnada de idealismo, lo posiciona como el arquetipo del amante idealizado dentro del contexto narrativo.

Por otro lado, estudiar a Michael Chejov y la forma en que este utiliza la imaginación como base para la interpretación actoral es el motivo para indagar sobre su técnica e influencia en el desarrollo emocional del personaje.

Michael Chejov fue un actor, director y educador extraordinario que tuvo una gran influencia en los actores de muchos países. Se incorporó al Teatro de Arte de Moscú en 1912 y rápidamente se convirtió en una de las figuras más importantes del primer estudio y también de su parte experimental. (Alba, 2019, p.1)

La emoción en el teatro desempeña un papel crucial en la construcción y caracterización de los personajes. Los actores y directores emplean técnicas para explorar y expresar las emociones de estos de manera auténtica y convincente. Mediante el análisis detallado del texto dramático, se

busca comprender la psicología y motivaciones emocionales de los personajes para dotarlos de una dimensión humana en el escenario.

La exploración de las emociones permite a los intérpretes acceder a la riqueza interior de los personajes potenciando así la experiencia teatral. El manejo hábil de estas, contribuye a la coherencia y constancia del rendimiento, proporcionando una guía importante para la interpretación y el desarrollo de arcos narrativos de los personajes a lo largo de la obra. De esta manera Alba (2019) manifiesta que el sistema de interpretación, se apoya sobre todo en la creación en la mente del actor de imágenes interiores, frecuentemente abstractas, y en la actividad física para generar emociones. Por consiguiente “muchos actores consiguen encontrar en Chejov una vía de trabajo más cómoda, debido a que su sistema consiste en estimular la imaginación creativa. Según Chejov, todo se ha de imaginar, incluso las atmósferas de la obra” (Francioli, 2018, p.639).

El uso del recurso de la imaginación permite crear las circunstancias del personaje acorde a las escenas, y escenificarlas. Por ejemplo, la escena del jardín de los Capuleto (Guion en anexo: Acto II, escena 2), se distingue por una caracterización atmosférica que evoca la vivacidad y la opulencia de la fiesta que se lleva a cabo en dicho entorno. La ambientación se enriquece con elementos visuales y sonoros que contribuyen a crear un espacio festivo y lleno de alegría. En este contexto, se desarrollan las interacciones entre los personajes que revelan tensiones sociales y emocionales.

La presencia de Romeo, un Montesco en el evento de los Capuleto, añade un elemento de riesgo y clandestinidad a la situación, intensificando el dramatismo de la narrativa.

Al trabajar con la técnica de Chejov, se evita el uso de la memoria emotiva; propuesta por Stanislavski; añadiendo, que existen casos en donde el personaje consume al actor afectando su psique. Además, esto no solo sucede en los dramas, sino también en las películas y la televisión.

Por lo cual algunos actores son presos de sus roles, lo que les dificulta escapar y por lo tanto ser incapaces de salir de una determinada actitud o hábito. Cuando el comportamiento de un personaje es similar al del actor que lo interpreta puede ser perjudicial para los actores que intentan nuevos roles porque “heredan” el comportamiento de actuaciones anteriores (Matamoros,2020). Por tal motivo, en el trabajo a presentar se hará uso de las técnicas de Chejov apoyadas en el recurso de la imaginación, como el medio creativo para idear el personaje, evitando de esta manera que la memoria emotiva afecte la psique del actor.

Emplear la técnica de Chejov potencia: “(...) el manejo innovador del trabajo psicofísico, de la irradiación personal, de la imaginación (...)” (Gómez, 2019, p.312).

Para terminar, a través de la presente propuesta se pretende demostrar cómo dicha técnica puede estimular el desarrollo de la imaginación y fortalecer la emocionalidad del personaje, en aras de fomentar su expresión auténtica y enriquecer la interpretación.

2. Planteamiento del problema

Dentro del campo de las artes escénicas, en lo que se refiere al estudio de la actuación, nos encontramos con métodos y técnicas para crear personajes y lograr una interpretación orgánica. Konstantín Stanislavski desarrolló un método denominado “Memoria Emotiva”, este implica la utilización de recuerdos personales por parte del actor para evocar emociones orgánicas en su interpretación. Sin embargo, dicho método puede tener repercusiones en la psicología del actor. Además, la práctica de recurrir al uso del recuerdo personal (Memoria Emotiva) va perdiendo su efectividad con el tiempo y ya no va a generar el mismo impacto que en la primera ocasión; puesto que, al desestructurarse la memoria emocional del individuo, pueden aparecer pensamientos repetitivos y alteraciones de la memoria, en forma de relatos fragmentados y desorganizados Echeburúa (2016).

Por esta razón, la utilización de la técnica de Chejov proporcionará una alternativa para la creación de personajes a través de la imaginación, sin necesidad de recurrir a un evento real pasado, como lo plantea Stanislavski. Por ende, el desafío de la presente investigación es contrarrestar una posible ausencia de emocionalidad e imaginación en la estructuración del personaje. Puesto que, en esta situación, el actor pierde la autenticidad de su actuación al enfocarse en demostrar lo que hace, en lugar de concentrarse en sentir y experimentar genuinamente la escena. Según Chejov (2019):

El intérprete comienza utilizando diversos trucos y moldes teatrales antiguos, lo que le permite rápidamente adquirir varios estilos únicos de actuación y gestos corporales. Sin importar cuan buenos o malos sean, en última instancia sirven como sustituto de sus verdaderos sentimientos o emociones artísticas, para una creación auténtica en el escenario.
(p.16)

Por consiguiente, lo que se evidenciará es una interpretación carente de vida, siendo este un error recurrente que enfrentan los actores durante su interpretación, ya que “(...) tienden de manera peligrosa a olvidar que la verdadera tarea del artista creador no radica en copiar meramente las apariencias externas de la vida, si no en interpretar la vida (...)” (Chejov, 2019, p.17). De acuerdo a lo mencionado anteriormente y teniendo en cuenta que el objeto de estudio de esta investigación es la construcción emocional del personaje Romeo, surge la siguiente problemática:

¿Puede la técnica de Michael Chejov, a través de la imaginación como recurso, contribuir a fortalecer el trabajo emocional en la construcción del personaje Romeo?

3. Justificación

Estimular la imaginación a través de ejercicios imaginativos puede acelerar el proceso de la conexión emocional para los actores. La creación de personajes ficticios implica visualizar la corporalidad, emociones y sentimientos con claridad para dotarlos de profundidad y autenticidad. Puesto que el actor debe comunicar sus emociones mediante el uso efectivo de la voz, gestos y pensamientos.

Teniendo esto como premisa, la presente investigación propone una construcción emocional del personaje Romeo para la adaptación del clásico de William Shakespeare. En tal sentido se optó por emplear la técnica de Michael Chejov, porque permite el desarrollo de sentimientos y emociones, brindando otra forma de interpretación donde la emocionalidad enriquece la actuación, sin depender de la “Memoria Emotiva”. Esto se justifica dado que con el tiempo los recuerdos emotivos tienden a desvanecerse y pierden su valor emocional.

4. Objetivos

Objetivo General

- Analizar qué elementos de la técnica de Michael Chejov constituyen instrumentos idóneos para la construcción emocional del personaje “Romeo”, teniendo en cuenta el recurso de la imaginación,

Objetivos Específicos

- Distinguir cuáles son los elementos de la técnica de Chejov que junto al recurso de la imaginación aportan en la construcción emocional del personaje.
- Aplicar los elementos seleccionados de la técnica de Chejov junto al recurso de la imaginación en la construcción emocional del personaje Romeo.

5. Marco Teórico

El presente trabajo inició con el estudio de la emoción desde el punto de vista psicológico, posteriormente, se planteó la explicación de los tipos de emociones básicas, y su relación con el área de las artes escénicas enfocadas a la actuación, así como su vinculación con la técnica de Michel Chejov para la construcción emocional de los personajes.

5.1 La emoción

La emoción es un estado complejo del organismo, que involucra una experiencia subjetiva, una respuesta fisiológica y una expresión conductual. Son fenómenos psicológicos fundamentales que influyen en el pensamiento, el comportamiento y la salud física.

Desde una perspectiva psicológica, las emociones son procesos que organizan la percepción y la acción hacia metas específicas, influyendo en la toma de decisiones y en la adaptación al entorno social y cultural.

Al hablar de la emoción, se encuentran diversas definiciones. Desde su origen se sabe que:

Etimológicamente la palabra emoción proviene de dos voces *emotio*, *emotionis*, que se deriva del verbo latino *movere* (moverse) que coincide con la misma raíz de motivación (*movere*). Además, contiene el prefijo e- que implica “alejamiento”, “movimiento hacia”, que sugiere que toda emoción supone una tendencia o impulso a actuar y enfrentarnos a la vida cotidiana. (Navas, 2010, p.464) por lo que podemos entender que estas son innatas en el ser humano.

De acuerdo con lo mencionado anteriormente, Navas plantea que las emociones son una parte innegable e integral de nuestro ser que condicionan nuestra salud desempeñando un papel esencial en nuestro comportamiento, aprendizaje, creatividad e interacción social.

Las emociones preceden a los sentimientos, es la respuesta del organismo ante un estímulo emocionalmente competente, es decir, un objeto o suceso con importancia biológica. Cuando el impacto de las emociones ocurre en el cerebro, surgen los sentimientos que son las imágenes o representaciones de las emociones y de sus efectos en el cuerpo (Damasio, 2005).

Para Brody (1999) son como sistemas motivacionales con componentes fisiológicos, conductuales, cognitivos y experiencias, que tienen una valencia positiva o negativa (sentirse bien o mal), que varían en intensidad, y que suelen estar provocadas por situaciones interpersonales o hechos que merecen nuestra atención porque afectan a nuestro bienestar.

Gil (2016) habla de la emoción desde una propuesta interesante y controversial cuando define lo siguiente:

Las emociones tienen una naturaleza dual: por un lado, son meros impulsos, automatismos que compartimos con el resto de criaturas del reino animal y que están al servicio de la supervivencia, pero, por otro, son un entramado complejo que entraña aquellas sutilezas propias de la inteligencia humana como los pensamientos, las creencias y la imaginación. (p. 191)

Otra conceptualización sobre las emociones manifiesta que “desempeñan un papel fundamental en la supervivencia, el mantenimiento de la especie, las relaciones sociales y la comunicación. Asimismo, cumplen una función motivacional que nos predispone a repetir una y otra vez comportamientos vinculados a emociones positivas” (Blanco, 2019, p.2).

Por otra parte, se la considera como una reacción psicofisiológica que representa un modo de adaptación del ser humano ante un cierto estímulo. Esto quiere decir que es un proceso tanto mental como físico, un proceso mente-cuerpo, holístico, en el que no existe separación posible entre las partes implicadas (Fernández, 2024).

Asimismo, son nuestra identidad ya que nada de lo que sucede en la corteza cerebral se produce asépticamente, sin el filtro emocional. Están íntimamente ligadas a nuestros procesos cognitivos y de aprendizaje (Mora, 2017).

Otro criterio menciona que significan movimientos e interacciones con el medio ambiente. El comportamiento se caracteriza por las transformaciones que ocurren en el cuerpo como resultado de una amplia gama de estímulos, que pueden ser desencadenados por cualquier cosa en el entorno o evocando recuerdos de tales estímulos, y pueden indicar placer o castigo (Mora, 2017).

Por último, en cuanto al manejo de emociones, se resaltan las palabras de Goleman (2009), quien afirma que “a lo largo de la vida resulta esencial una mayor autoconciencia, una mejor capacidad para dominar las emociones perturbadoras, una mayor sensibilidad frente a las emociones de los demás y una mejor habilidad interpersonal (...)” (p.16).

Finalmente, se puede decir que la emoción es un fenómeno psicológico multifacético que abarca respuestas subjetivas y fisiológicas ante estímulos tanto internos como externos. Este proceso se manifiesta por medio de una interacción dinámica entre componentes afectivos, cognitivos y conductuales, que permite a los individuos interpretar y reaccionar a su entorno de manera adaptativa. Además, estas desempeñan un papel esencial en la motivación, toma de decisiones, la comunicación siendo esenciales para la regulación del comportamiento.

De tal forma que estas desempeñan un papel fundamental en el teatro, constituyendo el núcleo de la experiencia dramática en los actores, por lo tanto, se convierten en el medio por el cual se transmiten las intenciones y conflictos de los personajes, permitiendo una conexión más profunda con el mismo. Por medio de técnicas interpretativas, los actores evocan amplios sentimientos que reflejan y amplifican la realidad humana, generando una respuesta emocional en el espectador. Esta interacción emocional entre la escena y el espectador es esencial para el impacto y la trascendencia del teatro como forma de arte, ya que facilita la catarsis y promueve la reflexión sobre la condición del ser humano.

5.2 Teatro Emocional

Hablar del teatro emocional como una forma de expresión artística se centra en la exploración y representación de las emociones humanas. De igual manera, permite a los actores conectarse de manera profunda con los sentimientos y las situaciones representadas en el escenario, facilitando una comprensión más empática de la condición humana.

A continuación, se mencionarán diversos conceptos sobre lo que es el teatro emocional. Se llama Teatro Emocional porque el foco está puesto en las emociones humanas, y la vía de trabajo facilita el contacto con las mismas. Para ello, el cuerpo estará muy presente, ya que es el gran referente de la realidad que tenemos (lo que ocurre, ocurre ahora y ocurre a través de nuestro cuerpo), a la par que es el sostén y vía de expresión de las emociones (Fernández,2024).

Otra definición sostiene que cada cuerpo siente y expresa de manera distinta así que el primer paso es conocer, descubrir, explorar qué hace nuestro cuerpo, cual es la manera que tiene para hacérmelo saber. Muchas veces las respuestas están dentro y en el teatro también (Nathalia,2018).

El teatro brinda la posibilidad de representar la realidad, fomentando la creatividad del individuo y la imaginación. De la misma manera, en el teatro podemos inferir estados de ánimo en la representación de personajes. Esta invitación a que florezcan distintos tipos de emociones se puede hacer mediante música, movimiento, memoria sensorial, trabajo de imaginario y también permitirse sentir el momento (Nathalia,2018).

Por tal razón el conocimiento y manejo de las emociones es importante dentro de la sensibilización corporal. De esta manera el trabajo del teatro emocional se refiere a cuatro emociones tomadas como básicas no tanto por su estatus, sino como por su importancia social, tanto a la hora de la expresión como de la represión de las mismas. Entre las emociones básicas están: el enojo, la tristeza, el miedo y la alegría (Fernández, 2024).

En el teatro, estas cuatro emociones básicas desempeñan un papel importante en la representación y exploración de la experiencia humana. Son utilizadas por los actores para construir personajes auténticos, así como situaciones dramáticas convincentes. A través de la manifestación de estas, el teatro permite una conexión entre el personaje y las historias representadas.

Al hablar de las emociones básicas del ser humano se encuentran varias definiciones. Una de estas es establecida por Paul Ekman y Wallace Friesen donde postularon la existencia de seis emociones básicas en todos los seres humanos independientemente de sus raíces culturales cuyo enfoque de expresión se proyectó en el área facial. Las emociones básicas según el modelo que ellos presentaron fueron: alegría, tristeza, enojo, sorpresa, miedo y asco. De acuerdo a la investigación que realizaron en Papúa Nueva Guinea en el año 1971, donde estudiaron las expresiones faciales de los Fores, una población indígena no alfabetizada sin contacto con el mundo occidental y oriental alfabetizados. Analizando sus expresiones por medio de historias

contadas por esta tribu, así como sus expresiones faciales a través de fotografías, observaron y detallaron la representación y relación de estas, llegando a la conclusión que los Fores comprendían la expresión emocional en la cara igual que las personas alfabetizadas de las culturas occidentales y orientales, por lo cual la conducta facial para expresar emociones según estos autores fue declarada universal (Leperski y Karl-Gustav, 2017).

Según la psicóloga Orti (2024) manifiesta que la alegría, tristeza, enojo, sorpresa, miedo y el asco son emociones universales. Además, se llaman así porque se experimentan de forma similar en todo el mundo. Esto se debe a que las emociones primarias son respuestas biológicas a determinados estímulos y forman parte de la naturaleza humana. Independientemente de la cultura o las experiencias vitales, estas emociones se desencadenan ante situaciones que cualquier ser humano experimenta a lo largo de la vida.

Por lo tanto, el teatro como arte es una forma de representar la realidad y ha desempeñado un papel importante en la exploración y representación de las emociones humanas a lo largo de la historia. Por medio de la interpretación, el teatro permite a los actores encarnar sentimientos y conflictos emocionales. Este arte no solo refleja la complejidad de las emociones individuales y colectivas, sino que también actúa como catalizador para la catarsis, facilitando una comprensión más profunda de la experiencia humana.

5.3 La técnica de Michael Chejov. Su relación con la construcción de personajes y la emoción.

Antes de hablar de la técnica; el cual es el enfoque de esta investigación se hará una breve descripción de la vida del teórico que la creo.

Michael Chejov fue un actor, director y escritor que nació en San Petersburgo, Rusia en 1891, fue sobrino del dramaturgo Antón Chejov y también se formó como actor bajo la

dirección de Konstantín Stanislavski en el teatro de Moscú, quien lo consideró su alumno más brillante. Él se propuso hallar un camino distinto para alcanzar el mismo objetivo que tenía Stanislavski: encontrar la vida interna, la verdad y la profundidad emocional en la actuación, que a la vez pueda llegar a tener un impacto en el espectador y toque la sensibilidad de este. (Caracciolo, 2008, p.20)

La técnica de Michael Chejov es una herramienta útil para la construcción de personajes, destacándose por su enfoque en la imaginación y la psicología del cuerpo para el uso del actor. A diferencia de otros métodos que se centran en la memoria emocional, Chejov aboga por el uso de imágenes arquetípicas y gesto psicológicos para despertar las emociones y la personalidad del personaje.

Hablar del “gesto psicológico” se refiere a la ejecución de movimientos físicos que evocan estados emocionales específicos. Al incorporar estos gestos en la práctica actoral, el intérprete puede crear personajes con mayor profundidad y verdad emocional. La relación entre esta técnica y la emoción se establece a través de la conexión directa entre el cuerpo y la mente; al influir en el cuerpo con movimientos determinados, se desencadenan respuestas emocionales que enriquecen la interpretación y hacen que los personajes sean más convincentes y dinámicos. Así mismo, Chejov sostiene que para “alcanzar una actuación verdadera, el cuerpo y la mente del actor debían funcionar como un mismo elemento, es decir, que debían estar conectados, estar en sintonía, razón por la cual su técnica es considerada psicofísica” (Petit, 2009, p.20). Agregado a lo anterior, este enfoque no solo facilita la creación de un personaje creíble y complejo, sino que también libera al actor de las limitaciones de su propia existencia emocional, permitiéndole explorar más posibilidades interpretativas. De acuerdo a lo anterior, Chejov (2019) mencionó que:

La imaginación podía facilitar esta conexión pues descubrió que esta tenía la capacidad de modificar las sensaciones físicas y el movimiento corporal del actor, y que esto en consecuencia generaba sensaciones que estimulaban sus emociones. De esta manera, la imaginación con el entrenamiento, ofrece otra forma de interpretación para que el actor interiorice el estado psicofísico y emocional que requiera un personaje en cualquier obra, permitiendo conseguir una actuación más real. (p.20)

De tal manera que, la técnica de Chejov indaga la verdad y la emocionalidad del personaje, apoyándose en la imaginación y la psicología corporal. Además, por medio de la repetición del gesto psicofísico y más la emoción se busca interiorizar la emocionalidad para poder transmitirla hacia el exterior, uniendo mente y cuerpo para lograr una actuación orgánica.

Recursos en los que se apoya la técnica de Michael Chejov: “Imaginación y Concentración”

Desde el punto de vista psicológico, la imaginación es una función cognitiva amplia, integradora y flexible que implica generar nuevas ideas y posibilidades a partir de conocimientos antiguos. Los productos de la misma se construyen a partir de la retroalimentación, integrados en el mundo social. Esto significa que la imaginación es un esfuerzo colectivo. Esta capacidad de imaginar nos permite comprender el mundo que nos rodea y es tan fundamental para nuestro entendimiento como la capacidad de pensar y aprender. La imaginación no es una habilidad especializada que sólo poseen ciertas personas “imaginativas” o “creativas” (Harris, 2005, 2021; Kushnir, 2022; Vygotsky, 1930, 2004).

De igual manera, se la asocia con el proceso creativo del sujeto “se la vincula con la capacidad del ser humano de construir posibilidades creativas o inusuales” (Harris, 2021, p.91). Es más, Vygotsky (2004), la define como “la base de toda creatividad creadora” (p. 91). Además, expresa que “la imaginación es la base para el desarrollo de muchas actividades imprescindibles

para la cultura humana como el arte y el desarrollo científico y tecnológico” (Vygotsky, 2004, p.91).

Asimismo, la creación de la cultura, a diferencia de la naturaleza, se remonta al origen de la humanidad y, por tanto, es producto de la imaginación humana (Marcovich, 2022). En consecuencia, intenta transmitir a través de símbolos la necesidad de que un individuo “da cuenta de todo”, ya que muchas veces lo racional no es suficiente para este propósito.

Para Théodule-Ribot (1901), “La imaginación es el motor innato del ser humano para crear nuevas ideas y está presente desde la primera infancia, siendo lo que se antepone al pensamiento racional” (p.21). Igualmente, establece que “todas las formas de la imaginación creadora implican elementos afectivos” (Théodule-Ribot,1901, pp.48-49). Esto significa que, sin sentimiento o emoción, no hay manera que se dé la imaginación, la cual a su vez siempre genera una respuesta afectiva en la persona.

Continuando en la misma línea, Vygotsky (2001) reafirma que la imaginación es una función vital y necesaria para el crecimiento de la persona. Además, expone que la imaginación siempre nace de elementos reales de experiencias previas que han sido almacenadas en la mente del ser humano. Es decir que, lo que uno imagina no puede partir de la nada, pues siempre tendrá relación con algún aspecto real y vivencial de nuestra vida. De esta forma, se puede decir que da la posibilidad de auto conocerse y descubrirse.

Resulta importante reforzar esta idea con lo que dice Carl Jung (1970):

La imaginación activa implica que la persona deje de ser una mera observadora de la imagen que proyecta su mente; en lugar de eso, debe ser consciente de ella, permitir verse afectada por ella y tratar de encontrar el porqué de la proyección de esta relación con lo que le está ocurriendo en la vida real. (p.22)

Desde el punto de vista de la psicología analítica, él profundizó que el vínculo que existe entre la imaginación y la realidad en el proceso terapéutico se denomina imaginación activa.

A partir de esto la persona es capaz de tomar acción y tratar de escuchar, comprender y solucionar el conflicto real que está atravesando, y que fue proyectado desde su inconsciente por medio de la imaginación.

De esta manera, “la visión que propone Michael Chejov sobre la imaginación indica que la capacidad de imaginar es un regalo divino, inherente al ser humano que permite expandir su capacidad creadora y sensibilidad” (Petit, 2009, p.22). Por ello, este obsequio innato debe ser aprovechado y desarrollado.

Para Chejov “las imágenes tienen el poder de generar una conexión psicofísica en el actor pues estimulan las sensaciones corporales y su fisicalidad, y, en consecuencia, sus pensamientos y su emocionalidad, lo cual permite alcanzar una actuación verdadera y comprometida” (Petit, 2009, p.22).

Es así como la imaginación le da mayor libertad al actor, pues permite que sus límites creativos se expandan. De igual forma, el tener una visualización del objeto imaginado conduce a una ilustración del boceto el cual define en el futuro la creación de un personaje.

Cada imagen tiene la capacidad de generar diversas reacciones psicofísicas que variarán dependiendo de la conexión que tenga cada actor con ella en el momento presente; además hay una infinidad de imágenes con las que el actor/actriz puede explorar, las cuales pueden partir de la realidad, pero también pueden ser imágenes ficticias que parten de lo sensorial e intangible (Chejov, 2019, p.22).

Es así que, para la construcción del personaje de Romeo, la imaginación será un recurso del que se hará uso para la preparación del actor, que iniciará con la lectura del texto, la

visualización del boceto de la imagen física (postura), es decir como corre y camina, más la parte psicológica, cómo piensa (anhelos y sueños) y su relación interpersonal.

Se tomará de referencia, aparte del texto, el uso de películas que contribuyan en la creación del personaje.

Por otro lado, Cook (2020) manifiesta que para Chejov el uso de la imaginación impide que el actor se estanque en procesos mentales complejos que pueden bloquear su desempeño cuando se prioriza el uso de la razón y el análisis; en lugar de esto, el entrenamiento de la imaginación con la técnica invita a que el actor resuelva en la práctica, pues ahí es donde puede hallar respuestas, a través del movimiento que es impulsado por la imaginación.

En este sentido resulta fundamental que el actor crea verdaderamente en lo que se propone imaginar y que no trate de racionalizar los ejercicios ni busque una manera “correcta” de hacerlos, ya que no existe tal posibilidad; pues como se mencionó anteriormente, las imágenes afectan a cada uno de manera única.

Gilmer (2013) opina sobre lo que propone Michael Chejov y menciona que:

Se trata de un trabajo de imaginación consciente y activa y no de una técnica que busca que el actor esté en un estado de ensueño. Esto quiere decir que no se trata de que el actor se quede solo en imaginar con la mente, sino que este debe permitir que la imagen lo movilice a nivel sensorial y lo impulse a moverse físicamente, y durante este proceso exploratorio debe ser consciente de cómo se encuentra su ser psicofísico y de lo que pasa en su entorno en el momento presente. En este sentido, Chejov considera que, para que el entrenamiento actoral con la imaginación funcione, es necesaria la concentración. (p.23), concepto clave del que se hablará más adelante.

Continuando, con el tema de la imaginación, esta es crucial en la técnica, más la suma del análisis de la emoción en el campo de la psicología y en la actuación; contribuye a la capacidad interpretativa del actor para lograr una interpretación más orgánica.

Adicional a esto, casi toda representación es según Chejov (2019):

El resultado de la capacidad del intérprete para imaginar y reproducir la realidad ficticia de la obra en el escenario o en la pantalla. Cuanto más pueda un actor estimular y ejercitar su imaginación y su fantasía, mayor será su capacidad para transmitir la profundidad y el significado de un personaje. (p.57)

Una vez finalizada la parte concerniente a la imaginación, se hará énfasis en otro punto esencial como es “la concentración” la cual es otro complemento que servirá de apoyo para llevar a cabo la construcción emocional del personaje.

Existen algunas definiciones acerca de la concentración en el campo psicológico una de estas plantea que “es el mantenimiento de las condiciones atencionales a lo largo de un tiempo más o menos duradero cuando una persona capta uno o más estímulos en una situación determinada” (Dasil, 2004, p. 4).

Otra definición expuesta por Rivas (2008) manifiesta que:

Se trata de un esfuerzo mental para focalizar, seleccionar y procesar uno o más estímulos, y excluir otros. Por ejemplo, al momento de dar un examen, el estudiante debe excluir los estímulos que puedan distraerlo -como el ruido de la calle-, y concentrar su actividad mental en los estímulos visuales que recibe del examen para lograr la resolución de este. (p.23)

Respecto a la relación de los conceptos concentración y atención, Machado y Bagué (2021) sostienen que:

La concentración es una forma de atención, en este caso, una forma de atención voluntaria, pues implica que la persona tome la decisión de focalizar su atención en una actividad o pensamiento para conseguir el propósito que desea; por el contrario, la atención involuntaria sucede cuando la mente encuentra interesante un estímulo sin que la persona haya deseado darle relevancia y suele ser de corta duración. (p.24)

Michael Chejov la define como la capacidad que permite al actor centrar su atención en una imagen y dedicarle toda su energía, sin distraerse con los pensamientos de los demás, hasta verse afectado física y psicológicamente y volverse uno con la imagen, es decir, sentir su cualidad, sentir su personalidad, recibir sus impresiones e impulsos (Petit, 2010).

Asimismo, este indica que “la concentración implica de una gran fuerza de voluntad, mayor que aquella que se emplea en la vida cotidiana, por lo que es necesario entrenarla de manera constante y comprometida” (Chejov, 2019, p.24).

Además, Petit (2009) considera que para Chejov el actor debe tener una conciencia del movimiento durante la ejecución de los ejercicios y debe prestar atención a cómo se encuentra su cuerpo y cómo se mueve a partir de cada estímulo; esto debido a que una verdadera conexión con el movimiento permitirá que el actor pueda tener una conexión psicológica y emocional con los ejercicios.

En resumidas cuentas, la presente investigación indagó como la imaginación y la emoción como recurso motivaron el desarrollo creativo y emocional para la construcción del personaje ya que la imaginación abrió paso a la comprensión del mundo, a interactuar con él y crear nuevas ideas, permitiendo, si uno está dispuesto, a conocerse a sí mismo.

Por último, se aplicó la concentración o atención voluntaria, en los ejercicios que demandaron que el actor se concentre en determinadas imágenes o movimientos para poder usarlos

como estímulo psicofísico; de igual manera, durante este proceso, aparecieron inevitablemente otros estímulos (internos o externos) ajenos a la imagen que se presentaron como distractores, pero una vez aparecidos, se debieron aceptar, sin juzgarlos, y usarlos también como guía en el entrenamiento con la imaginación.

Finalmente, Chejov por medio de sus experiencias, creó una técnica actoral, la misma que desarrolló una variedad de herramientas psicofísicas basadas en los recursos de la imaginación y concentración los cuales en conjunto con la emoción fortalecieron la actuación proporcionándole importancia al cuerpo como vehículo para experimentar y manifestar emociones, ofreciendo una perspectiva valiosa de como las acciones físicas pudieron influir en el estado emocional y mental.

6. Metodología

La metodología que se empleó para este trabajo, se fundamentó en la práctica introspectiva, cuyo enfoque se orientó hacia el análisis de los procesos mentales y emocionales internos del individuo.

Se define a la introspección como el proceso personal en el que miramos dentro de nosotros mismos para examinar nuestras reacciones ante diversas experiencias o estímulos (Benítez, 2022). Entonces, esta se centra en los sentimientos, pensamientos y experiencias que impactan nuestro día a día, así como en la manera en que repercuten en la conducta subjetiva generando estímulos.

Lo anterior se fundamentó en la premisa de que los individuos poseen un acceso a sus propios estados mentales y emocionales, lo cual facilitó una indagación minuciosa de su experiencia subjetiva.

Todo esto se aplicó en el caso de la construcción emocional del personaje Romeo, partiendo desde la lectura del guion, donde se dedicó tiempo al análisis de sus expresiones y emociones a lo largo de la historia, donde se observó cómo se desenvolvía y actuaba en situaciones diversas de peligro, romance, felicidad y dolor.

Esta práctica fue fundamental para comprender la psicología del personaje en diversas circunstancias imaginadas. Además, aportó significativamente al momento de realizar una exploración profunda sobre la comprensión personal de las emociones, así como al conocimiento de la naturaleza del actor y su comportamiento en diferentes estados emocionales como miedo, alegría, tristeza, enojo (emociones básicas).

Esta tesis incluye el uso de herramientas como el trabajo de mesa, las bitácoras y la observación de imágenes ilustrativas y versiones cinematográficas sobre diferentes adaptaciones

de la obra en cuestión, lo cual ayudó en la creación de la personificación del personaje y la posterior aplicación de la técnica de Michael Chejov en la emocionalidad de Romeo.

Lo antes descrito aportó a la construcción de los tres ejes tridimensionales del personaje:

- El eje físico (vestuario, peinado y maquillaje);
- El eje social (relaciones interpersonales con familiares y amigos);
- El eje psicológico (comprensión de emociones y pensamientos).

Para la construcción emocional del personaje “Romeo”, se desarrolló de forma general la siguiente metodología de trabajo:

1. Análisis de la obra adaptada para su comprensión escénica integral.
2. Búsqueda, recopilación y análisis de fuentes sobre el uso de la imaginación de la técnica de Michael Chejov.
3. Observación de referentes visuales para la caracterización física: vestuario, maquillaje y peinado.
4. Sistematización de observaciones descritas en bitácora sobre el proceso de la construcción emocional del personaje.
5. Aplicación física- emocional en la construcción final del personaje Romeo.

La siguiente tabla muestra una bitácora referencial que aborda de manera general las observaciones que se tuvieron en cuenta para la construcción del personaje en cuestión.

Tabla 1

Bitácora referencial de las observaciones para la construcción del personaje Romeo en la adaptación de la obra: “Romeo y Julieta”

Bitácora Referencial	
Construcción del personaje Romeo en la adaptación de la obra: “Romeo y Julieta”	
UNIVERSIDAD SAN GREGORIO DE PORTOVIEJO	
Carrera: Artes Escénicas	Nivel: Noveno Semestre
Nombre: Gonzalo García	Periodo Académico: 2023-2024
Obra: Romeo y Julieta	Personaje: Romeo
Observación: En este apartado se proponen observaciones generales que permitieron desarrollar la construcción emocional del personaje: <ol style="list-style-type: none">1- Contexto de la obra y el autor: permitió el entendimiento de la trama, el drama, el tiempo y el espacio.2- Lectura del guion: permitió la comprensión de las emociones del personaje (como se percibe y como lo perciben los demás).3- Exploraciones: posibilitaron la construcción de varias propuestas del personaje, y ayudaron al actor a sumergirse en la psicología, el cuerpo y las emociones del sujeto a interpretar. También permitió descubrir y experimentar diferentes aspectos como: el movimiento, pensamientos y sensaciones. Ayudaron a la comprensión profunda del mismo y a la creación de una base sólida para interpretarlo. Durante las exploraciones, la creatividad e improvisación contribuyó en el proceso creativo del actor para descubrir aspectos inesperados que enriquecieron al personaje y evitaron interpretaciones rígidas y mecánicas.4- Aplicación de la técnica de Chejov: permitió una mayor concentración en la interiorización de las emociones tanto en el aspecto psicofísico (físicamente) y psicológico (mental). Los ejercicios de movimiento de Chejov en las exploraciones ayudaron a experimentar de manera corporal como el personaje se movería en diferentes situaciones de la obra. Estas sirvieron para definir la fisicalidad del personaje. La técnica de Chejov en conjunto con la exploración del personaje, contribuyeron en la interacción con otros	

personajes, lo que facilitó al actor desarrollar relaciones dinámicas que son esenciales para la coherencia y fluidez de la obra en grupo.

Nota. Tabla elaborada por el autor basada en la bitácora referencial sobre el proceso de la construcción emocional del personaje.

En resumen, estas observaciones destacaron puntos importantes de como la técnica de Chejov y la exploración sirvieron para la construcción emocional del personaje al descubrir otras vías de interpretación que enriquecen la personificación de manera física, psicológica y social.

7. Desarrollo de la propuesta

En el desarrollo de la propuesta para la construcción emocional del personaje Romeo se trabajó con cuatro emociones básicas: enojo, tristeza, alegría, miedo que ayudaron en la estructuración del personaje para el montaje de la adaptación de la obra de Romeo y Julieta, cada una de estas emociones fueron elegidas acorde a la dramatización y personificación del mismo las cuáles fueron puestas en práctica en este trabajo.

A continuación, cada emoción será trabajada y explicada en forma detallada en la siguiente tabla.

Tabla 2

Sistematización de las emociones básicas para la construcción del personaje Romeo.

Sistematización de las principales emociones básicas para la construcción del personaje Romeo.		
Romeo.		
Emoción	Definición	Aplicación de la emoción en la construcción del personaje por actos y escenas
Enojo	<p>El enojo se vincula con conflictos y confrontaciones.</p> <p>Según en el diccionario de la RAE define el enojo como el movimiento del ánimo que suscita ira contra alguien. Molestia, pesar, trabajo... agravio (RAE, 2019).</p> <p>Se lo define como el impulso que nos lleva a confrontar la causa de una frustración puntual para evitar lo que nos impide la satisfacción o el bienestar (Albert, 2009).</p> <p>Es la sensación de energía e impulsividad, la necesidad de actuar de forma intensa e</p>	<p>El enojo como emoción se experimentó en las escenas como: la muerte de Mercucio (Guion en anexo: Acto III, escena 1) y el combate escénico en venganza con Tea (Guion en anexo: Acto III, escena 1).</p>

	<p>inmediata (física o verbalmente) para solucionar de forma activa la situación problemática (Chóliz, 2005).</p> <p>El enojo es una emoción que surge cuando enfrentamos una situación que advertimos como mala (UNAM ,2022)</p> <p>Para finalizar, se puede decir que el enojo es una emoción básica que surge como respuesta a situaciones percibidas como injustas, frustrantes o amenazantes. Se caracteriza por sensaciones de irritación y agresividad. Juega un papel fundamental en la defensa de los derechos personales y en la motivación para el cambio, permitiendo la confrontación de problemas y la protección de los límites individuales. A través de esta emoción en la acción y resolución de conflictos, esta contribuye a la adaptación y a la regulación de las relaciones interpersonales.</p>	
Tristeza	<p>Se la relaciona con la pérdida y la melancolía.</p> <p>La tristeza emocional no es tan distinta del dolor físico: ambos se presentan como reacción a una herida. Se trata de una emoción “de repliegue”, que invita a la reflexión y que en muchos casos facilita la despedida (Fernández, 2024).</p>	<p>La tristeza como emoción se presentó en escenas como: la muerte de Mercucio (Guion en anexo: Acto III, escena 1), el exilio de Romeo (Guion en anexo: Acto III, escena 3) y la muerte de Julieta (Guion en anexo: Acto V, escena 3).</p>

	<p>Aparece acompañada de estados de ánimo como el desánimo, melancolía y el desaliento (Chóliz,2005).</p> <p>También se puede decir que es el estado anímico producido por un suceso desfavorable que suele manifestarse con pesimismo, insatisfacción y tendencia al llanto; es la emoción básica opuesta a la alegría. Activa el proceso psicológico que nos permite superar pérdidas, desilusiones o fracasos (UNAM, 2022).</p> <p>Para Lelord (2001) es la emoción que se siente cuando se ha perdido algo importante, se ha sufrido una decepción o ha ocurrido alguna desgracia que afecta a la persona o a alguien importante para ella: cuando se siente soledad, es factible que surja la tristeza.</p> <p>Como todas las emociones, la tristeza es una emoción básica, que se manifiesta ante situaciones de pérdida, desilusión o dolor, caracterizada por sentimientos de abatimiento y melancolía. Esta, aunque dolorosa, desempeña un papel esencial en el procesamiento de experiencias negativas. Su influencia en la conducta y la cognición, se la atribuye a la autocomprensión y al crecimiento personal, siendo una parte integral de la experiencia humana.</p>	
--	---	--

<p>Alegría</p>	<p>Asociada con momentos de felicidad y satisfacción.</p> <p>Definida como un estado interior luminoso, generador de bienestar, con altos niveles de energía, y que lleva al contacto, a acercarse a los demás. En su etimología original, alegría significa “vivo y animado”, lo que implica un contacto especial con el impulso vital (Fernández, 2024).</p> <p>Otro criterio, expresa que es un estado placentero, deseable, sensación de bienestar (Chóliz,2005). Además, es la sensación de autoestima y autoconfianza (Averill y More, 1993).</p> <p>Se la relaciona con el gozo y la satisfacción por un logro, es una de las emociones básicas de los seres humanos y especies animales, que experimentamos a lo largo de la vida; aunque es un sentir efímero, depende de cada persona hacerlo duradero. (Bermúdez, 2022).</p> <p>En resumen, esta emoción se manifiesta por sensaciones de bienestar, satisfacción y placer. Surge en respuesta a experiencias positivas y gratificantes, generando un estado de ánimo optimista y energizante. También, desempeña un papel importante en la motivación y en la promoción de comportamientos prosociales. A través de su influencia en la percepción y la</p>	<p>La alegría como emoción se mostró en escenas como: el primer encuentro con Julieta, en la fiesta de los Capuleto (Guion en anexo: Acto I, escena 5), El balcón (Guion en anexo: Acto II, escena 2) y el casamiento de ambos (Guion en anexo: Acto II, escena 6).</p>
-----------------------	---	---

	conducta, contribuyendo significativamente en la calidad de vida y la resiliencia emocional.	
Miedo	<p>Lo relacionamos con situaciones de peligro e incertidumbre.</p> <p>Según piensa Fernández (2024) es una emoción primaria que compartimos con los animales, que se desarrolló para mantener un estado de alerta ante peligros como depredadores, accidentes o trampas mortales.</p> <p>Asimismo, es una emoción natural y adaptativa que las personas experimentan cuando se encuentran con estímulos (situaciones, objetos y pensamientos) que implican, daño o peligro y tienen un valor obvio de supervivencia. En este sentido, los miedos son respuestas activadoras que permiten responder a situaciones peligrosas y adquirir habilidades para afrontar situaciones nocivas o amenazantes (Toledo et., al 2000).</p> <p>Se trata de una de las emociones más intensas y desagradables. Genera aprensión, desasosiego y malestar. También, preocupación, recelo por la propia inseguridad o por la salud y la sensación de pérdida de control (Chóliz, 2005). Otro concepto que establecen Pérez y Grande (2000) es que es una emoción común, esperable y básica, experimentada</p>	<p>El miedo como emoción se manifestó en escenas como: La infiltración de Romeo, Lía y Mercucio en la fiesta de los Capuleto (Guion en anexo: Acto I, escena 4) y la escabullida de Romeo al jardín de los Capuleto al buscar a Julieta en el balcón (Guion en anexo: Acto II, escena 2).</p>

	<p>en diferente medida. Es una respuesta fisiológica innata desde que nacemos, siendo un factor protector y socializante con un papel clave para la supervivencia. En pocas palabras, el miedo es una emoción básica y universal que se manifiesta como una respuesta ante la percepción del peligro. Se encuentra caracterizado por sensaciones de ansiedad y aprehensión. Desempeña un papel crucial en la supervivencia, alertando sobre riesgos y promoviendo acciones preventivas. Influye en la toma de decisiones y la conducta, ayudando a la adaptación y a la gestión de situaciones potencialmente perjudiciales.</p>	
--	--	--

Nota. Tabla elaborada por el autor basada en la sistematización de las cuatro emociones básicas a utilizarse en la construcción del personaje.

Estas cuatro emociones básicas forman el núcleo de la experiencia emocional humana. Cada una de ellas ocupa una significativa importancia en la supervivencia y la adaptación, influenciando en la conducta, la toma de decisiones y las relaciones interpersonales. En el contexto del teatro emocional, son herramientas fundamentales que utilizan los actores para construir personajes auténticos y situaciones dramáticas convincentes. Al presentar estas emociones, el teatro permite una exploración profunda de la condición humana y facilita la interpretación emocional en el actor. Además, cada una de estas fue puesta en práctica para la representación de la obra.

La utilización de la imaginación como recurso ayudó en la preparación mental del actor, a tener la mente abierta a las posibilidades de idear las escenas y las situaciones emocionales ficticias

para crear una estructura sólida para la presentación y montaje final. Sumado a esto, otro aspecto que contribuyó fue el uso de los elementos de la técnica de Chejov como son el centro imaginario, cualidades de movimiento, la atmósfera, gesto psicológico y el sentimiento de verdad.

Cada uno ayudó de manera esencial a la interpretación de las emociones, que se mostrará a continuación en la presente tabla.

Tabla 3

Caso práctico de la aplicación de los elementos de la técnica de Chejov que sirvieron para la construcción emocional del personaje.

Elementos de la técnica.	
Definición del elemento:	Implementación en la construcción emocional del personaje
<p>Centro imaginario: “Entrenar con un centro imaginario consiste en imaginar que los movimientos están controlados por una determinada zona del cuerpo, puesto que todo movimiento parte de este centro” (Chejov, 2019, p.25). Además, “cambiar la ubicación del centro nos permite explorar nuevas cualidades de movimiento y crear diferentes sensaciones internas y externas” (Fleming y Cornfor, 2020, p.25). Para realizar la exploración Chejov recomienda utilizar tres centros básicos para explorar: la cabeza (controla los pensamientos), el pecho (controla los sentimientos, el corazón) por último, la pelvis y las piernas (controlan el deseo); de manera similar, se pueden explorar otras partes del</p>	<p>La implementación de este elemento apoyado en la imaginación, inició con la exploración de los centros imaginarios corporales, esto contribuyó a la “recepción” de la conciencia corporal. Durante este proceso, se percibió y analizó cómo las distintas partes del cuerpo se desarrollaron al aparecer las emociones trabajadas en las zonas corporales como el codo, la rodilla, el hombro, la cabeza, el pecho, la pelvis y el pie. Facilitado el descubrimiento de sensaciones como desequilibrio y lentitud; evocando respuestas emocionales concretas. Dando como resultado el surgimiento del “miedo” captado por la “preocupación”. Puesto que, al realizarse la exploración de los centros imaginarios ya mencionados, el cuerpo</p>

<p>cuerpo como la mano, la pierna, el pie, la cadera, entre otros (Petit, 2010).</p>	<p>innatamente buscó la lentitud del movimiento y la sutileza. A su vez, nació el “temor” de pegarse en el espacio y causarse daño.</p> <p>Cuando, la pelvis y los pies juntos fueron los centros del cuerpo, dificultó el desplazamiento provocando un constante desequilibrio; generando una lucha continua por mantener el equilibrio.</p> <p>Lo encontrado en esta exploración fue útil para escenas donde se presentaban momentos de inseguridad, vacilación y precaución. Siendo puesto en práctica en la llegada a la fiesta de los Capuleto, donde el temor a ser descubierto por infiltrarse a la familia enemiga puede acarrear consecuencias fatales. (Guion en anexo: Acto I, escena 5).</p>
<p>Cualidades de movimiento:</p> <p>Según Chejov (2019) describe el término “cualidad” como la ejecución que se hace al realizar un movimiento, para lo cual recomienda trabajar con cuatro cualidades como son moldeado, flotante, volador, e irradiación., teniendo cada una de ellas una propiedad específica que gobierna la forma en que se realizan los movimientos, produciendo diferentes estados psicofísicos en quien las interiorice.</p> <p>A continuación, se explicará a detalle cada cualidad de movimiento.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Movimiento moldeado: Se relaciona con el elemento tierra aquí el actor 	<p>De la mano de la imaginación como recurso fue más factible poner en marcha las cualidades de movimiento en las exploraciones, lo que ayudó en la concentración del cuerpo (conciencia corporal) y en la interiorización de emociones y sensaciones. Permitiendo experimentar direcciones de movimientos; y niveles (alto, medio y bajo).</p> <p>La primera cualidad de movimiento trabajado fue el movimiento moldeado que se caracterizó por ser pesado, preciso y limitado (cortado).</p> <p>Dando paso al surgimiento del enojo y la tristeza.</p>

<p>imagina que moldea o esculpe el espacio que lo rodea sintiendo como crea formas cuando se mueve. Acotando, que esta cualidad del movimiento es naturalmente limitada, pesada, definida y precisa (Petit, 2009).</p> <ul style="list-style-type: none"> - Movimiento flotante: Está relacionado con el elemento agua, puesto que el actor debe sentir que sus movimientos flotan en el espacio. Se caracteriza por ser fluido, ya que no hay pausa entre movimiento y movimiento, estos son continuos como una ola del mar. Al contrario del movimiento moldeado, estos no están limitados, pero tampoco deben ser vagos ni confusos (Chejov, 2019). - Movimiento volador: Está asociado al elemento aire, se caracteriza por la agilidad, la libertad y la ligereza. Para trabajarlo, hay que imaginar que el cuerpo está volando en el espacio (Chejov, 2019). - Movimiento irradiante: Se relaciona con el elemento fuego, aquí el actor imagina que hay una fuerza vibratoria de energía en su interior que se libera al realizar cada movimiento, es decir, se trata de irradiar luz con cada ejecución del mismo sintiendo como si rayos de 	<p>El primero, por la tensión muscular en la ejecución del movimiento, acompañado de dolor a causa de la misma tensión, el segundo, también fue resultado de la misma tensión; provocando que el movimiento sea cortado y definido. Llegando a la conclusión, de que la sensación de dolor no solamente se relacionó al estado de enojo, sino también al de tristeza. Ambas emociones más la sensación del dolor, se utilizaron para la construcción emocional del personaje.</p> <p>El enojo como emoción fue decisivo para la construcción de la escena entre Tea y Romeo, cuando ella mata a Mercucio en el combate escénico (Guion en anexo: Acto III, escena 1). El estado de ira y cólera surgió por vengar la muerte de su amigo es la relación que se determinó con esta cualidad de movimiento, y a su vez la tristeza; por la muerte de este. Además, la tristeza como emoción sirvió para las escenas de: el exilio de Romeo (al no poder ver a Julieta nunca más) (Guion en anexo: Acto III, escena 1), la muerte de Mercucio (Guion en anexo: Acto III, escena 1) y el momento trágico al encontrar a su prometida muerta (estado cataléptico); tomando la fatal decisión de acabar con su vida (Guion en anexo: Acto V, escena 3).</p> <p>Otro punto que se destacó con la cualidad del movimiento moldeado, fue el hallazgo de la postura corporal del personaje, en cuanto a su</p>
---	---

<p>luz se disparan desde cada parte del cuerpo (Chejov, 2019).</p>	<p>forma de caminar y correr. Partiendo desde una postura neutral, se analizó la propia postura del actor, exagerando y tensionando partes del cuerpo como la cabeza, hombros y el pecho, ya que en el guion se mencionaba una postura sutilmente encorvada.</p> <p>De esta forma, se exploró con la cabeza la exageración del movimiento hacia adelante, pero creaba tensiones dolorosas al momento de caminar y correr tornándose la postura rígida e incómoda. En el caso de los hombros fue la misma sensación anterior. Ahora en cuanto a la utilización del pecho como punto central fue más cómoda a la hora de caminar y correr, porque no se generaban las tensiones incómodas y dolorosas como en la cabeza y el hombro.</p> <p>-La cualidad del movimiento flotante en la exploración no fue tan contribuyente porque al tratar de realizar este movimiento continuo, carecía de seguridad; y se volvía torpe y confuso.</p> <p>-La cualidad del movimiento volador, aportó en el mejoramiento de la alegría como emoción y la sensación de placer derivó del disfrute de la libertad del mismo. La alegría junto con el placer se plasmó en escenas donde aparecía Julieta como la fiesta de los Capuletos (Primer encuentro con ella) (Guion en anexo, Acto I, escena 5), el encuentro del balcón (Guion en</p>
--	--

	<p>anexo, Acto II, escena 1) y el casamiento (Guion en anexo, Acto II, escena 5).</p> <p>-La cualidad del movimiento irradiante, mejoró la manera de manifestar la profundización de las emociones encontradas previamente, ya que, al irradiar el movimiento se sintió esa energía (fuego) desde el interior y así se fue creando poco a poco esa conciencia emocional y física que complementó la interpretación de manera orgánica.</p>
<p>Atmósfera:</p> <p>Es la experiencia sensorial que emite un espacio o un evento, tiene una “vida interior dinámica” para que pueda relacionarse e influir activamente en nosotros. A través de la imaginación y la concentración, podemos escuchar esta vida interior, que no solamente nos permite cambiar nuestro espacio, sino que también puede afectar nuestras emociones, mente y cuerpo. Puede provenir de un color, un aroma, una textura, un objeto, un lugar o una situación; como, por ejemplo, una atmósfera de nubes, de polvo, de rosas, de algodón de azúcar, de playa, etc. (Chejov, 2019). Con este elemento, el entrenamiento consiste en que el actor identifique e imagine todo el espacio que lo rodea, se llene de este para sentir su presencia, y de esta manera crear experiencias que orienten la investigación con el movimiento. A diferencia de las cualidades, no se trata de interpretar la atmósfera, sino de</p>	<p>La implementación de este elemento, asociado a la imaginación se permitió ser más receptivo a los estímulos externos e internos en las exploraciones y ensayos de la obra teatral. Dejándose contagiar por la propia imaginación al visualizar y recrear ciertas escenas en mi mente. Por ejemplo, nuevamente la escena de la fiesta de los Capuleto.</p> <p>Las luces, el humo y la música, recreaba el ambiente a discoteca y percibir esa atmósfera alegre (fiestera) ayudó a canalizar la demostración de alegría, y de sensaciones como placer, goce y deleitación.</p> <p>Otra escena proyectada en la mente fue el encuentro de Romeo y Julieta en el balcón (Guion en anexo: Acto I, escena 5). Cerrando los ojos, recreé el escenario a oscuras y un silencio total, lo cual evocó en mí, el miedo como emoción y a su vez la sensación de precaución, al estar alerta por si un guardia o alguien de la familia enemiga me descubría,</p>

<p>dejarse influenciarse por ella y reaccionar ante su presencia. (Chejov, 2019, p.26)</p>	<p>pudiendo ocasionar un suceso fatal como mi muerte (personaje).</p> <p>Otra emoción que apareció luego de ver a Julieta, fue la de alegría provocando en mí sensaciones de paz, felicidad y ternura, sintiendo vívidamente la conexión de esas emociones y sensaciones con el personaje y su influencia en la atmósfera.</p>
<p>Gesto psicológico:</p> <p>Se lo entiende como, un gesto físico que tiene un valor emocional psicológico, que tiene como objetivo influir en el estado psicológico (emocional) del actor (Chejov, 2019). Debiendo tener en cuenta que “el gesto a trabajar debe ser claro, sencillo, bien formado y ejecutado de manera precisa y sin ninguna tensión innecesaria” (Chejov, 2019, p.27). Asimismo, “el ejercicio consiste en que el actor repita el movimiento (gesto) varias veces (a nivel vocal y físicamente) en un ritmo continuo hasta que sienta que tiene el control del estado psicológico que le proporciona el gesto” (Chejov, 2019, p.27). Esta es la etapa en donde la concentración y la repetición emocional se unen con el movimiento, y se debe repetir constantemente hasta tenerlo interiorizado para expresarlo externamente; sin que se vea mecanizado. Por esta razón, es “el punto más alto que surge de la repetición y se denomina como el punto óptimo” (Petit,2010, p.27). La concentración es la clave para</p>	<p>Aquí la imaginación jugó un papel importante ya que en conjunto con la implementación de este elemento fueron de utilidad para la interiorización de emociones, puesto que por medio de la repetición del movimiento (gesto) se buscó que en el intérprete influya el estado psicológico que le proporciona el gesto a través de la utilización de la repetición emocional y el movimiento hasta tenerlo interiorizado con claridad. La suma de las ejemplificaciones expuestas anteriormente contribuyó en la aplicación del gesto psicológico, permitiendo comunicar de manera efectiva los estados psicofísicos del personaje desde lo interno hacia lo externo. Ya en la práctica los gestos psicofísicos para la interpretación de Romeo, sirvieron en la transmisión de estados emocionales, pensamientos y conflictos internos del mismo.</p> <p>Finalizando, este elemento fue de utilidad en el momento de descubrir las emociones del personaje, a través de la expresión física de lo</p>

<p>conectar y estimular la parte psicofísica, más las repeticiones del movimiento en conjunto con la emoción. Finalmente, la no racionalización del ejercicio y la conciencia ayudarán a lograr este objetivo, ya que al realizar el ejercicio no se debe crear tensiones ni esfuerzos físicos innecesarios, sino que el cuerpo debe estar en un estado relajado y abierto para recibir los estímulos de la imaginación. Esto es crucial ya que se espera que el acto pueda controlar libertad y soltura a nivel físico, mental y emocional a medida que interiorizan la técnica con el tiempo en los ensayos. Por último, “al realizar el ejercicio no se debe crear tensiones ni esfuerzos físicos innecesarios (Chejov,2019).</p>	<p>que estaba viviendo internamente; para reflejarlo en escena.</p>
<p>Sentimiento de verdad: La verdad para Chejov (2019) es una “auto apertura”, desarrollando una sensibilidad al verdadero comportamiento durante la propia actuación. Asimismo, esta tiene varias aspectos (1) verdad individual o psicológica: Mis movimientos y mi lenguaje son verdaderos para mí mismo, para mi psicología; (2) ser fiel a las circunstancias específicas del guion; (3) verdad histórica al interpretar las obras que reflejan un periodo determinado, no se debe olvidar el estilo de la época; también hay que penetrar en el estilo del país donde se desarrolla la acción; (4) verdad estilística aquí el estilo de la obra sea tragedia, comedia, farsa,</p>	<p>La utilización del sentimiento de verdad, ayudó en la comprensión del texto y el análisis de las emociones en los diálogos para un mejor entendimiento de las escenas a interpretarse. La aplicación del recurso de la imaginación fue un gran apoyo para encontrar el sentido de autenticidad interpretativa Esto sirvió para nutrir la interpretación porque permitió la comprensión del mundo emocional y psicológico del personaje, de tal manera que las expresiones, gestos y palabras se percibieron de forma auténtica y sincera. Otros aspectos importantes a considerar de este elemento, que sirvieron para un mejor conocimiento y entendimiento fueron la</p>

<p>drama, etc. Además, debemos aprender a experimentar otros matices estilísticos aparte de esas categorías teatrales tales como brechtiano, shakespeariano, etc.; (5) ser veraz con respecto al personaje, lo cual es diferente para cada rol. El personaje lo dicta y el actor debe ser cada vez más receptivo a lo que el personaje le muestra sobre sí mismo; (6) la veracidad de la relación es decir las diferencias y las actitudes, a menudo sutiles, del personaje hacia otros personajes que lo rodean. (pp.53-54). Es decir, como es la relación con los demás, que lazos interpersonales tiene con el resto de personajes (sean amigos, familiares, enemigos, etc).</p> <p>Otro autor como Stanislavski (1997) expone que es necesario internalizar y creer en la verdad durante el proceso interpretativo, no solo reproducir la verdad. Según esta perspectiva, la voluntad del actor juega un papel importante convirtiendo el arte interpretativo en un asunto de fe y convicción. Así mismo manifiesta que la verdad en escena es todo aquello que podamos creer que es verdad, ya sea sobre nosotros mismos o sobre nuestros compañeros. No se puede separar de la creencia, ni ésta de la verdad ya que ninguno puede existir sin el otro, ni tampoco puede cumplir su función ni crear nada sin ambos. Por lo tanto, todo lo que sucede en escena debe ser convincente para el actor, para los demás</p>	<p>investigación de la biografía del autor; el analizar ¿qué tipo de drama es la obra?, ¿cuál es tema principal que trata?, ¿dónde se desarrolla dicha obra? además ser veraz con respecto al personaje, es decir sincero y receptivo con él mismo, así como tener veracidad (interpersonal) en la interacción con otros personajes, Finalmente, “creer” en la “verdad” de las circunstancias que pasan en escena me permitió contagiarme de los estímulos (emociones y sensaciones) que aparecieron en determinadas escenas.</p>
--	---

<p>que actúan con él, y para los espectadores. Ya que esto crea una sensación creíble en el mundo real de que los actores experimentan las mismas emociones en el escenario, por ende, cada momento de la actuación debe estar lleno de sinceridad, de la verdad de las emociones sentidas, y la fe en las acciones de los actores (Stanislavski,1997).</p> <p>De este modo, para alcanzar un sentido de autenticidad interpretativa, es importante que el actor se encuentre genuinamente convencido de sus acciones y emociones representadas en escena.</p>	
--	--

Nota. Tabla elaborada por el autor basada en la implementación de los elementos de la técnica de Chejov aplicados en la construcción del personaje Romeo.

Cada elemento y cualidades del movimiento reforzaron la conciencia corporal y las emociones junto a las sensaciones que se fueron dando durante las exploraciones. Cada aspecto tratado en esta tabla, contribuyó en el análisis y comprensión para la construcción del personaje Romeo. Además, la importancia de esta técnica dentro de la actuación; brindó otra posibilidad de creación de personaje. El estudio de la psicología de las emociones, proporcionó el conocimiento de como estas son partes esenciales en la mente y personalidad; que diferencia a cada individuo.

Antes de concluir, con esta parte del trabajo hay otros puntos; que son complementos de los elementos ya mencionados anteriormente, que sirvieron para la construcción emocional del personaje y son la irradiación y recepción. Asimismo, Chejov (2019) define estos conceptos como:

La irradiación es la capacidad de emitir la esencia invisible de nuestros sentimientos, emociones o pensamientos. Esta debe ser muy fuerte. La irradiación es una actividad de nuestra “voluntad”. Podemos incluso “irradiar” conscientemente la presencia de nuestro

personaje en el escenario o antes de hacer una entrada. El “carisma” de un actor en el escenario o en la pantalla es como un signo de brillantez que no se puede ver. Algunas personas tienen esta capacidad innata, otras tardan mucho en “aprender” a desarrollarla.

La recepción tiene un efecto tan fuerte como la irradiación, pero en lugar de “emitir” cualidades, pensamientos y sentimientos, el personaje los “extrae” de otros personajes, de las atmosferas, del público, de todas partes. El actor debe desarrollar esta capacidad con toda intensidad posible, igual que con la irradiación. Es importante cuestionar a cada personaje que se interprete: ¿Eres principalmente un “personaje irradiante” o un “personaje receptor”? Tenga en cuenta que los “personajes irradiantes” pasarán a ser potentes “receptores” en determinadas escenas y viceversa. (pp.57-58)

En pocas palabras, tanto la “irradiación” y la “recepción” ayudaron a enriquecer la parte interpretativa de la actuación. Precisamente, en la etapa de construir el personaje a mostrarse en el escenario. Estas ayudaron a ser más consciente de nuestra “presencia” y ser más receptor “a los estímulos tanto externo e internos de las emociones.

Otro factor clave para la veracidad es el diálogo; complemento que refuerza al sentimiento de verdad.

El protagonista principal del hecho teatral es el diálogo. En un evento teatral todo se refleja en el dialogo (...) La primera dimensión del dialogo es la dimensión que el actor establece consigo mismo. Este es el primer paso del proceso creativo, el punto de partida. Un actor debe tomar contacto con sus verdaderas emociones e intentar reproducirlas de forma autentica. (Las dimensiones de la verdad en el hecho teatral, s.f, pp.2-3)

Además, (...) al establecer este diálogo, el actor intenta comprender a su personaje. Saber más acerca de su vida, ¿Quién es?, ¿de dónde viene?, ¿Qué es lo que se propone?, ¿Cuál

es su propósito en ese lugar determinado?, ¿Qué tiene que hacer para lograr su objetivo?, ¿Cómo tiene que hacerlo?, etc. Una vez contestadas todas estas interrogantes (...) el intérprete comienza a preguntar sobre los sentimientos del personaje. Este personaje, que en un principio parecía desconocido, tuvo que hacerse suyo. Es hora de ponerse en la piel de alguien que ha conocido. ¿Cómo se siente este personaje con respecto a las cosas que le suceden? ¿De qué forma reacciona? ¿Cómo se siente frente a lo que sucede a su alrededor? Aquí el actor debe ser capaz de integrar las partes pasadas de su realidad con la imagen ficticia que está construyendo en lo que parece ser otra persona, adaptando sus propias emociones a las de su personaje, y recreándolas como emociones verdaderas. No se supone que las emociones sean respuestas automáticas a estímulos externos (...) Las emociones que persiguen los actores son emociones artificiales. Estas emociones no corresponden a estímulos reales (...) sino a estímulos que fluyen de la imaginación del actor. Estos estímulos imaginativos pueden provenir tanto de las experiencias personales o de la creatividad del intérprete. (Las Dimensiones de la verdad en el hecho teatral, s.f, pp. 3-4)

Incluso, si la situación del intérprete es ficticia, su respuesta al interpretar las circunstancias que lo rodean debe ser reales, sus reacciones frente a ellas. El sentimiento con las circunstancias en las que se encuentra debe ser real sino la mentira no es efectiva. Sin embargo, esta verdad no proviene de los pensamientos del actor sobre sí mismo y su entorno, sino de la creencia del actor en su propia verdad. (Las Dimensiones de la verdad en el hecho teatral, s.f, p.4)

De esta manera, el diálogo fue una parte fundamental en el proceso creativo de Romeo. El entendimiento de los subtextos de cada línea del texto dramático, mostró las intenciones y la emocionalidad de cómo se expresa el personaje, hacia sí mismo y su interacción con los demás

actores. Además, fue trabajo del actor analizar e interpretar sus propias emociones para dar forma a esa imagen ficticia, y a partir de ellas, poder recrear otras como verdaderas aplicándolas en la interpretación de Romeo.

Para finalizar este acápite, la observación de imágenes ilustrativas reforzó la construcción física y emocional del personaje mediante el diseño de vestuario, maquillaje y peinado. Asimismo, estas imágenes brindaron una mejor comprensión para construir las escenas en donde aparece Romeo.

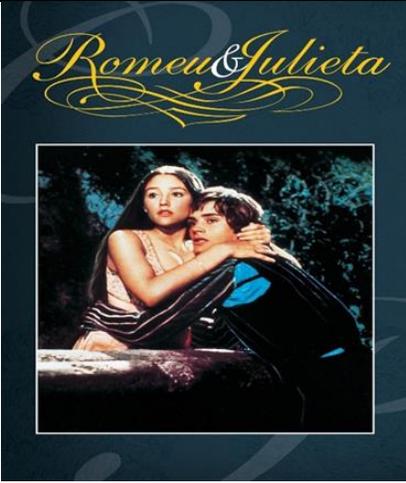
A continuación, se muestra la guía de observación de los referentes visuales que permitieron una mejor construcción del personaje.

Tabla 4

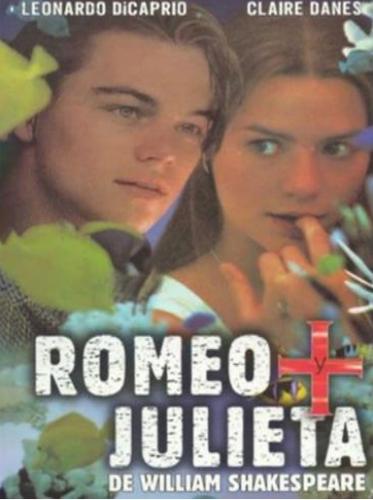
Guía de observación para la creación física y emocional del personaje.

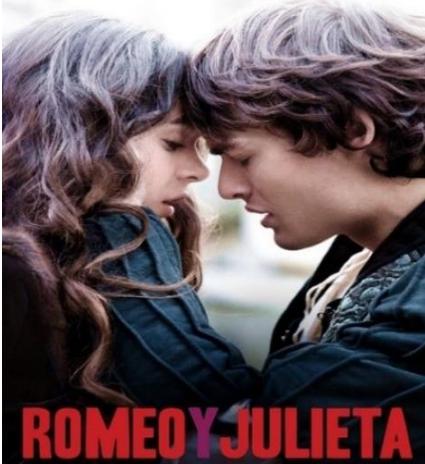
Guía de observación para la creación físico – emocional del personaje		
Elementos a observar	Descripción del elemento	Rasgos del elemento a tomar en cuenta para la construcción del personaje.
	<p>Imagen correspondiente a la pintura al óleo realizada por F. Brown (1870) localizada en Delaware Art Museum, Wilmington, USA.</p> <p>Representa la escena del balcón</p>	<p>Rasgos físicos:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Cabello corto • Ausencia de vello facial • Aspecto juvenil • Elegancia • Vestuario color rojo • Tez pálida <p>(Ver anexo 1: Rasgos físicos del joven Romeo)</p>

		<p>Rasgos emocionales:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Pasión • Amor • Dramatismo
	<p>Imagen correspondiente a la pintura al óleo realizada por Yulia Bekhova, (2004) localizado en photo.i.ua San Petersbugo, Rusia. Representa a Romeo sereno.</p>	<p>Rasgos físicos</p> <ul style="list-style-type: none"> • Cabello medio corto • Ausencia de vello facial • Aspecto juvenil • Vestuario color blanco y rojo • Sombrero • Tez clara <p>(Ver anexo 1: Rasgos físicos del joven Romeo)</p> <p>Rasgos emocionales:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Serenidad • Cortesía

	<p>Imagen correspondiente al óleo realizado por F. Dicksee (1884), localizado en Southamp City Art Gallery.</p> <p>Representa la escena del balcón.</p>	<p>Rasgos físicos</p> <ul style="list-style-type: none"> • Cabello corto • Ausencia de vello facial • Aspecto juvenil • Vestuario color verde y rojo • Sombrero • Capa • Tez morena <p>(Ver anexo 1: Rasgos físicos del joven Romeo)</p> <p>Rasgos emocionales:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Amor • Ternura
<p style="text-align: center;">Películas</p>	<p style="text-align: center;">Ficha técnica de las películas.</p>	<p style="text-align: center;">Aportes</p>
	<p>Dirección: Franco Zeffirelli.</p> <p>Producción: John Brabourne, Richard B. Goodwin, Anthony Havelocok- Allan.</p> <p>Guion: Franco Brutasi, Maestro D' Amico, Franco Zeffirelli.</p> <p>Basada en: Romeo y Julieta, de William Shakespeare.</p> <p>Música: Nino Rota.</p> <p>Fotografía: Pasqualino De Santis</p>	<p>-De esta película se tomó la interpretación naturalista de un Romeo más fiel a la obra original que ayudó a comprender la esencia de la película la cual sirvió de base para el enfoque en la construcción del personaje.</p> <p>-La versión de este Romeo sirvió para entender la manera en cómo este actuaba y controlaba sus emociones</p>

	<p>Imagen correspondiente al cartel cinematográfico de la película Romeo y Julieta. (1968).</p> <p>Montaje: Pasqualino De Santis</p> <p>Vestuario: Danilo Donati</p> <p>Narrador: Laurence Olivier</p> <p>Reperto: Leonard Whiting, Olivia Hussey, Michael York, John McEnery, Milo O`Shea, Pat Heywood.</p> <p>País: Italia y Reino Unido</p> <p>Año: 1968</p> <p>Género: Drama, Romance, Tragedia</p> <p>Duración: 138 minutos</p> <p>Idioma: Inglés.</p> <p>Productora: Dino de Laurentiis, Paramount Pictures.</p>	<p>frente a los diferentes conflictos que se iban presentando a lo largo de la trama, analizando que esta versión del personaje no se dejaba influenciar tan rápida y fácilmente por estas, actuando acorde a sus ideales por defender a los suyos sin que el odio lo controle en su totalidad llevándolo a cometer actos imprudentes.</p> <p>El vestuario del color rojo de Romeo, es asociado a la pasión, al amor, el deseo y la sangre.</p> <p>Su caballerosidad fue tomada en cuenta para ponerla en práctica en las escenas con Julieta y en el encuentro con la nodriza.</p>
--	--	---

	<p>Dirección: Baz Luhrmann</p> <p>Producción: Baz Luhrmann</p> <p>Guion: Craig Pearce, Baz Luhrmann</p> <p>Basada en: Romeo y Julieta, de William Shakespeare.</p> <p>Música: Nellee Hooper, Marius de Vries (Compositores). Craig Armstrong (Compositor y director de orquesta).</p> <p>Fotografía: Donald McAlpine</p> <p>Imagen correspondiente al cartel cinematográfico de la película Romeo y Julieta. (1996)</p> <p>Montaje: Jill Bilcock</p> <p>Vestuario: Kym Barret</p> <p>Reparto: Leonardo DiCaprio, Claire Danes, John Leguizamo, Harold Perrineau Jr.</p> <p>País: Estados Unidos</p> <p>Año: 1996</p> <p>Género: Romance, Tragedia</p> <p>Duración: 120</p> <p>Idioma: Inglés</p> <p>Productora: 20th Century Fox</p>	<p>La versión de este Romero es más dramática y trágica puesto que sus reacciones son más impulsivas y desgarradoras, lo que me sirvió para las escenas en la pelea de Tea y Mercucio que da pie a la colera de Romeo ante la muerte de su mejor amigo.</p> <p>Este personaje es más apasionado lo que me sirvió para interpretar las escenas de amor.</p> <p>En cuanto al aspecto físico el estilo del cabello fue tomado como modelo para el peinado a usarse. el vestuario de diablo de Teobaldo y la fiesta .</p>
---	---	---

	<p>Dirección: Carlo Carlei</p> <p>Producción: Ileen Maisel, Nadia Swarovski</p> <p>Guion: Julian Fellowes</p> <p>Basada en: Romeo y Julieta, de William Shakespeare.</p> <p>Música: Abel Korzeniowski</p> <p>Fotografía: David Tattersall</p> <p>Imagen correspondiente al cartel cinematográfico de la película Romeo y Julieta. (2013)</p> <p>Montaje: Peter Honess</p> <p>Vestuario: Carlo Poggioli</p> <p>Reparto: Douglas Booth, Hailee Steinfeld, Damian Lewis, Kodi Smit-McPhee, Ed Westwick, Stellan Skarsgard, Paul Giamatti</p> <p>País: Reino Unido, Italia</p> <p>Año: 2013</p> <p>Género: Drama, Romance, Tragedia</p> <p>Duración: 118 minutos</p> <p>Idioma: Inglés</p> <p>Productora: Echo Lake Entertainment, Swarovski Entertainment</p>	<p>Esta interpretación de Romeo no es tan pasional e impulsiva. Ya que se presenta menos agresivo y muestra control de sus emociones tanto en la parte afectiva como dramática.</p> <p>De esta versión se tomó la manera como se controló el odio hacia los miembros de la familia enemiga, y la sutileza con que se manejaron las situaciones de conflicto entre los Montesco y los Capuleto.</p>
---	---	--

Nota. Tabla elaborada por el autor basada en la guía de observación de referentes visuales para la caracterización física del personaje.

La guía de observación desempeñó un papel significativo en el desarrollo psicofísico y emocional del personaje con las referencias anteriormente descritas. Además, las diversas propuestas de las películas resultaron útiles para comprender las escenas y los objetivos del personaje como pensamientos, deseos y urgencias. También, se observó que el color rojo, está presente en las tres primeras imágenes; asociado al amor. Por último, las películas mostraron en común a un Romeo enamorado, caballeroso y galán.

8. Conclusiones

Finalizando de esta manera el marco de la presente investigación sobre la técnica de Michael Chejov.

Se evidenció en la práctica que la técnica de Chejov brindó otra posibilidad de estimular las emociones, puesto que con el uso de la imaginación como recurso creativo se pudo crear de otra forma la construcción emocional del personaje para enriquecer una interpretación más orgánica en la actuación; y que esta no sea mecanizada ni rígida al momento de la puesta en escena.

La técnica junto con la imaginación, la emoción y los elementos propuestos por el autor; fueron útiles para la interiorización de las emociones y dar vida a la personificación de Romeo.

Los objetivos establecidos en este trabajo fueron alcanzados de manera propicia. Ya que el análisis de cada elemento constituyó de manera adecuada a la construcción de la emocionalidad del personaje. Tanto la distinción como la aplicación de los elementos que propone la técnica van de la mano en la aplicación del caso práctico propuesto.

Por medio de los elementos que propone este teórico como el centro imaginario, cualidades de movimiento, atmósfera, gesto psicológico y el sentimiento de la verdad vi como estos aportaron de manera efectiva al proceso creativo del personaje, influenciando a su vez en la capacidad interpretativa de las emociones del actor. Además, los hallazgos observados a través de la aplicación de los elementos de la técnica proporcionaron información relevante para llevar a cabo la puesta final en escena.

La imaginación resultó fundamental en el proceso creativo, y los elementos establecidos fueron útiles para el trabajo de las emociones básicas, y las sensaciones que se derivaron de cada una de ellas, siendo estos complementos necesarios para ser interiorizados junto con la emoción. De esta manera, el actor pudo recrear las emociones encontradas en el transcurso exploratorio del personaje; brindando una actuación orgánica.

Asimismo, el centro imaginario y las cualidades de movimientos mejoraron en la percepción de la conciencia corporal. También, la atmósfera permitió ser receptivo a los estímulos externos que se imaginan en el espacio y como estos tuvieron influencia en las emociones.

El gesto psicológico brindó la interiorización de la emoción con la ejecución repetitiva del movimiento psicofísico.

El sentimiento de verdad fue de la mano con los diálogos de la lectura del texto dramático ya que fueron importantes para el análisis del personaje y de las escenas.

En conclusión, la aplicación de la técnica de Michael Chejov resultó sumamente útil para desarrollar la imaginación y la emoción al momento en que se realizó la representación teatral. Lo que generó una conexión profunda con el personaje para una interpretación única y veraz mediante el análisis y comprensión de las emociones.

9. Referencias

- Bekhova, Y. (2004) *Romeo*. Photo.i.ua <https://photo.i.ua/user/2336110/344623/9935173/>
- Benítez, B. (12 de abril del 2022). *¿Qué es la introspección y cómo se usa en psicología?* La Vanguardia. <https://www.lavanguardia.com/vivo/psicologia/20220412/8194070/introspeccion-que-como-psicologia-nbs.html#:~:text=tomemos%20mejores%20decisiones.-.La%20introspecci%C3%B3n%20es%20un%20proceso%20personal%2C%20que%20consiste%20en%20asomarnos,las%20cosas%20que%20nos%20ocurren>.
- Brody L (1999) *Gender, Emotion, and the Family*. Cambridge, MA: Harvard University Press
- Brown, F. (1870). *Romeo and Juliet [Painting]*. Oil versión, Delaware Art Museum, Wilmington, USA. 1867 watercolor versión Gallery, Manchester, Uk, http://www.whataboutclients.com/archives/2009/07/_ford_madox_bro_1.html
- Blanco, A. (2019) *La Emoción y sus componentes*. Universidad de Alcalá.
- Chejov, M (1999). *Sobre la técnica de la actuación*. Alba Editorial.
- Cerisola, Martin (2004) *Las Dimensiones de la Verdad en el Hecho Teatral* Recuperado de <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/4567>
- Chejov, M (s.f) *Al Actor sobre la Técnica de Actuación*. Editorial Quetzal
- Caracciolo, D. (2008). *Strengthening the Imagination Through Theater: The Contributions of Michael Chekhov*. Ruth S. Ammon School of Education Faculty Publications, 382, 1-7.
- Cook, Sean (2020) *Stage to Screen: Pivoting from Traditional Theatrical Education Using Selected Techniques of Michael Chekhov*. Master's Thesis, University of Pittsburgh
- Dicksee, F. (1884). *Romeo and Juliet [Painting]*. Southamp City Art Gallery, <https://www.southamptoncityartgallery.com/object/sotag-1006/>
- Dosil, J. (2004). *Psicología de la actividad física y del deporte*. Madrid: McGrawHill.

- Damasio, A. (2005). *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Barcelona: Crítica.
- Damasio A.R (2005) *Descartes's Error: Emotion, Reason and the Human Brain*. New York: GP Putnam
- Echeburúa, E., Amor, P.J., Sarasua, B., Zubizarreta, I., Holgado-Tello, F.P. & Muñoz, J.M. (2016). *Escala de Gravedad de Síntomas Revisada (EGS-R) del Trastorno de Estrés Postraumático según el DSM5: Propiedades psicométricas*. *Terapia Psicológica*, 34, 111–127. doi:10.4067/S0718-48082016000200004
- Fernández, I. (2024). *El teatro como herramienta integradora*. *Terapia Gestalt*. <https://gestaltnatural.blogspot.com/p/teatro-emocional.html>
- Fleming, Cass & Cornford, Tom (2020) *Michael Chekhov Technique in the Twenty-First Century: New Pathways*. Methuen Drama.
- Francioli, C. (2019). *El cuidado psicológico del actor desde la técnica de Michael Chejov*. *PublicacionesDidácticas*, 96(1), 637-640. <https://dspace.uib.es/xmlui/handle/11201/149881>
- Gilmer, J. M. (2013) *Michael Chekhov's Imagination of the Creative Word and the question of its integration into his future theatre*. *Theatre, Dance and Performance Training*
- Gil, M. (Jul./Set. de 2016). *La noción de evaluación eudaimonista en la teoría cognitiva de las emociones de Martha Nussbaum*. *Trans/Form/Acao, Marilia*, 39(3), 191-210. <https://doi.org/10.1590/s0101-317320160003000011>
- González, G., Valdivia-Moral, P., Cachón, J., Zurita, F., & Romero, O. (2017). *Influencia del control del estrés en el rendimiento deportivo: la autoconfianza, la ansiedad y la concentración en deportistas*. *Retos: Nuevas Perspectivas de Educación Física, Deporte y Recreación*, 32, 3–6.
- Goleman, D. (2009). *Introducción*. En L. Lantier, *Inteligencia Emocional Infantil y Juvenil*. Madrid. Editorial Aguilar.

- Grande, D., Pérez, M. (2000). *El miedo y sus trastornos en la infancia*. Prevención e intervención educativa. *Aula*, 12(1), 123-144.
- Harris, P. (2005). *El funcionamiento de la imaginación*. Fondo de Cultura Económica.
- Harris, P. L. (2021). *Early constraints on the imagination: The realism of Young children*. *Child Development*, 92(2), 466-483. <https://doi.org/10.1111/cdev.13487>
- Juan José Albert. (2009). *Ternura y agresividad*. Mandala Ediciones,
- Jung, C. G. (1970). *Collected works of c. g. jung*, volume 14: *Mysterium coniunctionis*
Princeton University Press
- Kushnir, T. (2022). *Imagination and Social Cognition in Childhood*. Recuperado el 1 de abril de 2022 de <https://psyarxiv.com/wexka/>
- Lelord, F. (2001). *La fuerza de las emociones*. Barcelona, España. Kairos.
- Leperski, Karl-gustav (2017). *El paradigma de las emociones básicas y su investigación. Hacia la construcción de una crítica*. IX Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIV Jornadas de Investigación XIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Mariano Chóliz (2005). *Psicología de la emoción: el proceso emocional*. www.uv.es/=cholz
- Matamoras, M. (2020). *¿Pueden los actores verse afectados psicológicamente por el personaje que desempeñan en alguna obra?* Quora. <https://es.quora.com/Pueden-los-actores-verse-afectados-psicol%C3%B3gicamente-por-el-personaje-que-desempe%C3%B1an-en-alguna-obra>
- Marcovich, F. (2022). *La imaginación y sus vínculos con la creatividad. Un análisis teórico desde la psicología del desarrollo*. *Revista de Psicología (Ciudad Autónoma de Buenos Aires)*, 18(35), 84-98. <https://doi.org/10.46553/rpsi.18.35.2022.p84-98>
- Mora, F. (2017). *Neuroeducación. Solo se puede aprender aquello que se ama*. Madrid: Alianza Editorial.

Machado-Bagué, M., Márquez-Valdés, A.M., & Acosta-Bandomo, R.U. (2021).

Consideraciones teóricas sobre la concentración de la atención en educandos. Revista de Educación y Desarrollo, 59, 75–82.
https://www.cucs.udg.mx/revistas/edu_desarrollo/anteriores/59/59_Machado.pdf

Nathatalia (13 de noviembre de 2018). *La representación de emociones en el teatro.* Hacer teatro.
<https://hacerteatro.org/la-representacion-de-emociones-en-el-teatro/>

Orti, N. (20 de junio del 2024). *¿Cuáles son las principales emociones humanas?* Nationalgeographical.com. <https://www.nationalgeographicla.com/ciencia/2024/06/cuales-son-las-principales-emociones-humanas>

Peredo, R. (2009). *Los miedos infantiles y su relación con la manifestación de indicadores de depresión y ansiedad en niños de edad escolar,* Revista de Psicología n.5, (27)
http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2223-30322009000100004#:~:text=El%20miedo%20es%20la%20emoci%C3%B3n,un%20valor%20de%20supervivencia%20obvio.

Petit, Lenard. (2009). *The Michael Chekhov Handbook: For the Actor.* Taylor & Francis.

Pontificia Universidad Católica del Perú. Atención psicológica. Recuperado el 5 de enero del 2023 de <https://www.pucp.edu.pe/servicio/orientacion-al-estudiante/atencionpsicologica/>

Ribot, T., & Colorado, V. (1901). *Ensayo acerca de la imaginación creadora.* Victoriano López.

Real Academia Española (RAE) 2019 s.v. “Enojo”, en <https://dle.rae.es/enojo>

Rivas, M. (2008). *Procesos cognitivos y aprendizaje significativo.* Consejería de Educación, Subdirección General de Inspección Educativa.
<http://repositorio.minedu.gob.pe/handle/123456789/4809>

Stanislavski, Constantin, *Un Actor se Prepara*, Ed. Diana, México, 1997.

Scherer, K. R. (2005). Scherer, Klaus R. (2005): *What are emotions? And how can they be measured?*
Social Science Information 44, (4), 695–729.

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). (5 de marzo del 2022). *Conoce la psicología detrás del enojo*. <https://www.fundacionunam.org.mx/unam-al-dia/conoce-la-psicologia-detras-del-enojo/>

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), (27 de febrero del 2022). *La tristeza nos ayuda a superar las situaciones adversas*. <https://www.gaceta.unam.mx/la-tristeza-nos-ayuda-a-superar-las-situaciones-adversas/#:~:text=Se%20define%20como%20un%20estado,superar%20p%C3%A9rdidas%20%20desilusiones%20o%20fracasos.>

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), G. (31 de julio del 2022). *Alegría, emoción efímera a actitud de vida*. <https://unamglobal.unam.mx/alegria-de-emocion-efimera-a-actitud-de-vida/>

Vygotsky, L. S. (2001). *La imaginación y el arte en la infancia: Ensayo psicológico*.
Ediciones Coyoacán.

Vigotsky, L. (1930). *Formación de las funciones psíquicas superiores*. Piadós.

Vygotsky, L. (2004) *Imagination and Creativity in Childhood*, Journal of Russian & East European Psychology, 42(1), 7-97. <http://dx.doi.org/10.1080/10610405.2004.11059210> (Obra original publicada en 1930)

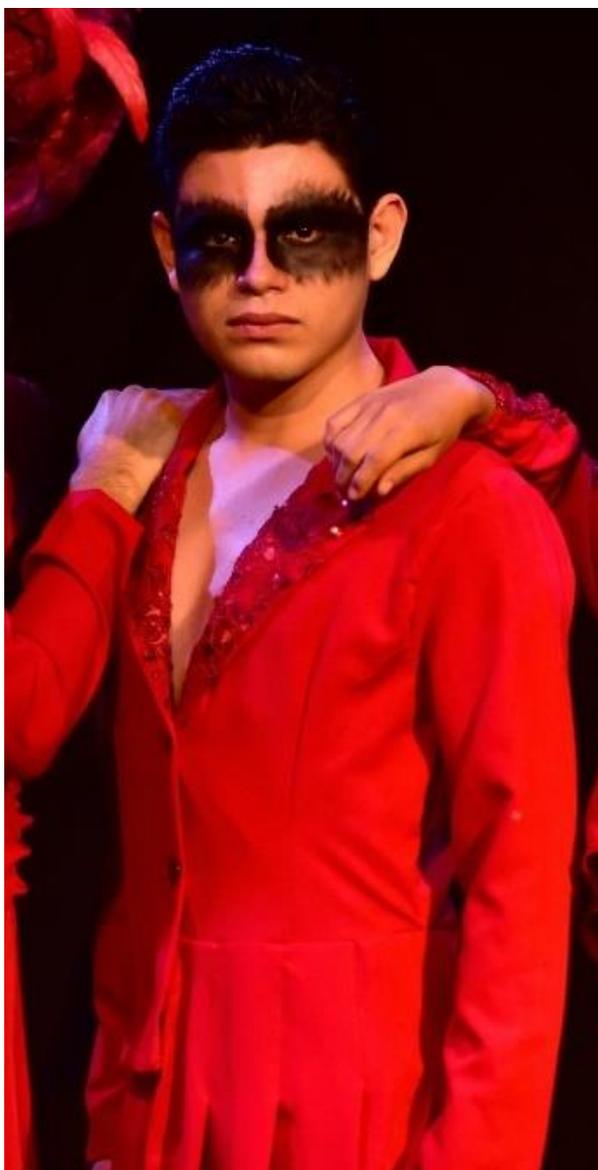
10. Anexos

Anexo 1. Imágenes que representan los rasgos físicos del personaje Romeo.



Nota. Joven Romeo [Fotografía], por Pepe Diego Delgado Mero.

<https://www.instagram.com/pepepics/>



Nota. Joven Romeo [Fotografía], por Pepe Diego Delgado Mero.
<https://www.instagram.com/pepecis/>

Anexo 2. Tabla del trabajo de mesa

La siguiente tabla se muestra el trabajo de mesa que sirvió como guía para el análisis de la obra.

Tabla 5

Trabajo de mesa para el análisis de la obra.

Guía para el análisis de una obra
Título de la obra: Romeo y Julieta
Autor: William Shakespeare
¿Cuál es el tema de la obra?
¿Cuál es el argumento?
¿Tipo de teatro?
¿Género teatral?
¿Cuál es el conflicto?
¿Cuál es el clímax?
¿Cómo es el desenlace?
¿Quién es tu personaje?

Nota. Tabla elaborada por el autor basada en el trabajo de mesa para el análisis de la obra.

Anexo 4. Cartel de presentación de la obra Romeo y Julieta

ENTRADA LIBRE

CARRERA
ARTES ESCÉNICAS
USGP

PRESENTA

Romeo y Julieta

BASADO EN LA OBRA DE
WILLIAM SHAKESPEARE

DIRIGIDO POR
LUIS ECHEVERRIA

21 y 22 de marzo | 15h00 | Teatro USGP

- PAÚL INTRIAGO - JULIO GRIJALVA - ANDREINA LÓPEZ - GONZALO GARCÍA - ALEX LUCAS -
- MIREYA CASTRO - MAOLY GALARZA - JUDBY BAILÓN - ARIANA AGUILAR - MA. FERNANDA GÍNES -

USGP
UNIVERSIDAD
SAN GREGORIO
DE PORTOVIEJO

Nota. Cartelera de la presentación de la obra Romeo y Julieta [Fotografía], por Pepe Diego Delgado Mero. <https://www.instagram.com/pepepics/>

Anexo 5. Guion de la adaptación de la obra Romeo y Julieta

ROMEO Y JULIETA

(Versión de Luis Echeverría)

Dramatis Personae

Príncipe: Príncipe de la ciudad

Paris: Joven noble, pariente del Príncipe

Lady Montesco: Madre de Romeo

Lady Capuleto: Madre de Julieta

Capuleto: Padre de Julieta

Romeo: hijo de Montesco

Julieta: hija de Capuleto

Lía (Benvolio): sobrina de Montesco, prima de Romeo

Mercucio: pariente del príncipe, amigo de Romeo

Tea (Teobaldo): sobrina de Capuleto, prima de Julieta

Nodriza: cuidadora de Julieta

Fray Lorenzo: padre Franciscano

Fray Juan: Franciscano

Montesco 1

Capuleto1

Boticario

Músico

ACTO PRIMERO

ESCENA 1

Tarde/noche. En fila para entrar al teatro hacen cola como espectadores Tea y Capuleto 1, más atrás en la fila Lía y Montesco 1.

Entran al teatro se sientan en localidades diferentes. Pasa un momento,

se encuentran, se miran comentan entre ellos el disgusto de la presencia de los otros.

CAPULETO 1

Mira Tea quién está aquí.

TEA

Los perros de la familia Montesco.

CAPULETO 1

¡Esto terminará mal!

TEA

¡Mal para ellos, yo pego pronto, como me muevan!

CAPULETO 1

Ya nos miran, ¿Qué hacemos?

TEA

Tranquilo, no les quites la mirada. Frunce el ceño y que empiecen ellos.

(Silencio y miradas, Tea se muerde el pulgar)

LÍA

¿Se muerde el pulgar por nosotros, señora?

TEA

Me muerdo el pulgar, señora

LÍA

¿Se muerde el pulgar por nosotros, señora?

TEA

(A Lía) No, mi señora; no me muerdo el pulgar por ustedes, pero me muerdo el pulgar.

MONTESCO 1

¿Buscan pelea, señora?

TEA

¿pelea? No, señor.

LÍA

Porque si la buscan, estamos a sus ordenes. Sin embargo, este no es el lugar adecuado. No sé quién les ha invitado a este evento. Aquí estamos gente decente.

TEA

Siendo así, me sorprende que le hayandejado pasar, señora.

MONTESCO 1

Ja, nuestra familia es tan buena comola suya.

CAPULETO 1
Pero no mejor.

MONTESCO 1
Sí, mejor, caballero!

TEA
¡Mentirosos! ¡Ya deja la farsa Lia!
¡ven aquí y da la cara! Arruinas elevento a esta gente. ¡Desgraciada!
(sale a escena y coge dos sables, lanza uno a Lía)

LÍA
No sabes lo que haces, ¡cuidado quehay gente!

Salen a escena se baten. Canción. Suena -"Fuera de Control",NTVG- y comienza la coreografía de lucha entre Montescos vs Capuletos. En el centro de la escena el Príncipe canta mientras avanza a proscenio. Llega a proscenio, pone fin a lacanción abruptamente.

PRÍNCIPE
¡Vasallos revoltosos, enemigos de lapaz, profanan la ciudad manchándola con la sangre de sus vecinos!... ¿No escuchan?... (mira las armas) ¡Cómo! ¡Vaya! ¡Hombres, fieras que apagan suinsensato furor con la sangre de sus venas! ¡Arrojen al suelo, de esas manos sangrientas, sus mal utilizadasarmas y oigan la sentencia de su enojado Príncipe! Ya van tres reyertasnacidas de una vana palabra entre ustedes Capuletos y Montescos, han turbado tres veces la quietud de nuestras calles. Los ancianos habitantes de la ciudad se han visto obligados a despojarse de sus bastonesy con sus viejas manos dar paz, luchando contra su corroído odio. Si en lo sucesivo promueven nuevos desórdenes en nuestras calles, sus vidas pagarán el quebrantamiento de lapaz. ¡Lo repito: pena de muerte a quien desobedezca! ¡Por esta vez, retírense todos!

(Todos salen se quedan Lady Montesco y Lía)

LADY MONTESCO
¡Sobrina! ¿Dónde está Romeo? ¿Le hasvisto? Espero que no haya estado en esta refriega.

LÍA

Tía, desperté una hora antes de que amanezca. Salí y distinguí a tu hijo paseando entre los ceibos. Fui hacia él; pero me esquivó y se internó en la espesura de la arboleda.

LADY MONTESCO

Allí le han visto varias mañanas entrelágrimas y suspiros. Y apenas sale el Sol, mi hijo vuelve al hogar y se aprisiona en su habitación. Esta actitud extraña es lamentable.

LÍA

¿Sabes la causa?

LADY MONTESCO

No la sé, ni logro conseguir que alguien la descubra. Está tan cerrado, tan inaccesible...

LÍA

Ahí viene, retírate querida tía. Intentaré averiguar qué le sucede.

LADY MONTESCO

¡Ojalá tengas suerte estando a solas con él! Adiós, sobrina.

(Entra Romeo)

LÍA

¡Feliz madrugada, primo!

ROMEO

¿madrugada?

LÍA

Acaban de dar las nueve

ROMEO

¡Ay! ¡Qué largas son las horas tristes!

LÍA

¿Qué pena alarga tus horas?

ROMEO

El estar privado de los favores de aquella a quien adoro.

LÍA

Dime, ¿De quién estás enamorado?

ROMEO

Prima, adoro a una mujer, pero no hay forma de conquistarla. ¡Oh, Rosalina!

LÍA

¿Por qué? ¿Ha hecho voto de castidad?

ROMEO

Sí, lo ha hecho, y con este voto yo yano vivo, solo vivo para contártelo.

LÍA

Deja de pensar en ella, mira a otraschicas.

ROMEO

Eso solo servirá para reafirmar subelleza. ¡Tú no sabes enseñarme a olvidar, adiós!

LÍA

¡Espera! déjame ayudarte.

ESCENA 2

Tarde. Casa de Capuleto. Se ilumina otra parte del escenario, Entran Lady Capuleto y Paris

LADY CAPULETO

El rey le ha advertido también a Montesco. Pienso que no será difícil que guardemos la paz.

PARIS

Es muy lamentable que ustedes hayan vivido enemistadas tanto tiempo... Yahora, mi señora, ¿Qué contestas a midemanda?

LADY CAPULETO

Le repito lo que otras veces dije. Miniña es todavía una extraña en el mundo. Usted, por el contrario, es hombre de mundo. Le pido que deje quecumpla un par de años más antes de quese pueda casar.

PARIS

Mi señora, otras más jóvenes que ellaya son madres felices.

LADY CAPULETO

Tiene razón querido Paris, pero compréndame: ella es mi mundo... Sin embargo, cortéjela. Si ella lo acepta, yo también. No se olvide que esta noche doy una fiesta. Usted fue el primero en recibir la invitación... Muchas chicas bellas vendrán. Mi hijatambién estará. Aproveche y enamórela.

(Vuelve la iluminación con Romeo y Lía)

LÍA

¡Ánimo primo! Un clavo saca otro clavo... ¡Escúchame! Hoy es la tradicional fiesta de los Capuletos. Allí estará tu Rosalina junto con laschicas más bellas de la ciudad. Vamos, y al ver a esas preciosas me darás larazón que tu cisne es un cuervo.

ROMEO

¡Una mujer más bella que mi amada!

¡imposible!

LÍA

¡Calla! La viste hermosa porque no hastenido con quién compararla; pero cuando veas las doncellas que yo te mostraré, apenas te parecerá guapa.

ROMEO

Está bien, iré; no para presenciar esas bellezas, sino para ver el esplendor de Rosalina.

(Salen.)

ESCENA 3

Noche. Sala en casa de Capuleto. Lady Capuleto y Nodriza

LADY CAPULETO

Nodriza, ¿Dónde está mi hija? Llámala, que venga.

NODRIZA

¡Dios mío! ¡Eh, cordera! ¡Pimpollo!...

¿Dónde está esta muchacha? ¡Eh, Julieta! ¡Te llama tu madre!

(Entra Julieta)

JULIETA

Aquí estoy, madre. ¿Qué deseas?

LADY CAPULETO

A ver... Déjanos a solas un momento Nodriza. No, ¡vuelve! Debes oír. Mi hija ya está en una edad razonable. Si bien no ha cumplido...

NODRIZA

Ya los ha cumplido, estamos cerca de la fiesta del pan... en efecto, los hacumplido.

LADY CAPULETO

Perfecto. Julieta ya estás en edad y de matrimonio es de lo que te voy a hablar. Dime: ¿Consideras que ya es hora de casarte?

JULIETA

Es un honor en el que nunca he soñado.

LADY CAPULETO

Bueno, ya es tiempo de pensar en el matrimonio y el conde Paris, está interesado en ser tu esposo.

NODRIZA

¡Qué hombre señorita!

LADY CAPULETO

Efectivamente, es el mejor hombre de la ciudad. ¿Crees que puedas amar a ese caballero? Esta noche le verás en nuestra fiesta. ¿Qué dices? ¿Verás conagrado el amor de Paris?

JULIETA

Veré de amarle, si el ver mueve el amar. Pero las flechas de mis ojos noirán más lejos de lo que ustedes me permitan.

(Sonido de voces que llegan)

NODRIZA

Señora, se oyen llegar los invitados.
¡Anda muchacha, busca felices noches a los felices días! (Salen)

ESCENA 4

Noche. Fuera de la casa de los Capuleto. Entran sigilosamente Romeo y Lía con linternas y máscaras en mano.

ROMEO

¡Qué! ¿Pedimos permiso por no estar invitados o entramos sin más?

LÍA

¿Estas loco? No vamos a anunciar nuestra entrada. ¡Que nos midan como quieran! Nosotros echaremos un baile y nos vamos.

ROMEO

(se le apaga la linterna) ¿Dónde está Mercucio? Dijo que venía también.

Esto está oscuro. ¡Dame una luz!

(Canción. Suena música -"Tied up right now", Parcels-, aparece Mercucio que se acerca bailando desde la puerta de público, iluminado en cenital)

MERCUCIO

¡Qué pasa Romeo! ¡Queremos que baile!

(Al ver y oír a Mercucio, Lía y Romeo se acercan rápidamente a apagar su música, indicando que haga silencio y llevándolo agachado con ellos)

ROMEO

¡Shhhhh! ¡Calla, calla! ¡Síguenos!

MERCUCIO

¿No vamos al baile?

ROMEO

¡Shh! Sí, ustedes a bailar que llevan zapatos de baile ligeros. Yo tengo el alma de plomo que no me deja moverme.

MERCUCIO

¡Estás enamorado! ¡Pídele a Cupido que te levante con sus alas hasta

las cumbres!

ROMEO

¡Estoy muy pesado por la carga del amor, no puede levantarme con sus leves alas!

MERCUCIO

¡Uy, como caigas encima, aplastas el amor con tu propio peso! Es mucha presión para tan tierno ser... ¡mejor dame un estuche donde poner mi rostro! (Quita el antifaz a Lía y se colocándoselo) ¡Una careta para otra careta! ¿Qué me importa que algún ojo curioso advierta ahora mis deformidades? ¡He aquí estas mejillas postizas que se ruborizarán por mi!

LÍA

¡Shhh! ¡Silencio! ¡Silencio! ¡Vamos, adelante! Y tan pronto entremos que cada cual se cuide sólo.

ROMEO

Por mi parte, como diría mi abuelo: seré portacandela y miraré los toros de lejos.

MERCUCIO

(mirándolo con decepción) ¡Bah! Te sacaremos de ese fango de amor en que te hallas hundido hasta las orejas. Vamos, que con estas demoras se van a dar cuenta de nuestra intención de entrar sin ser invitados.

ROMEO

Pienso que todo esto es una falta de juicio. Anoche tuve un sueño.

MERCUCIO

Y yo otro

ROMEO

Bien, ¿y que soñaste?

MERCUCIO

Que los soñadores suelen mentir. ¡Oh! Ya veo, que ha estado contigo la reina Mab. Es la partera de las ilusiones, que llega a pasearse por las narices de los hombres mientras están dormidos. Su carruaje es una cáscara de avellana y en ese tren galopa, noche tras noche, por los cerebros de los enamorados, que enseguida sueñan con amores; por los dedos de los abogados, que al instante sueñan con minutas; cosquillea la nariz del párroco, e instantáneamente sueña en el diezmo de sus feligreses. También pasea por el cuello de un soldado, y al momento sueña con acabar con su enemigo. Esta es la Mab, la bruja del sueño que cuando...

ROMEO

¡Silencio! ¡Silencio! Mercucio
¡Cállate! Estás hablando de nada.

MERCUCIO

Hablo de los sueños, que son los hijos de una mente ociosa, engendrados por la vana fantasía.

LÍA

¡Vamos, de prisa! La cena habrá acabado, y llegaremos demasiado tarde.

ROMEO

O demasiado temprano, presiento que esta noche comenzará una fatalidad, que un golpe mortal pondrá fin a la despreciable vida que encierra mi pecho. ¡Pero que aquel que gobierna el timón de mi existencia guíe mi nave!

¡Adelante, alegres caballeros! (Buscan entrar a oscuras a la fiesta)

ESCENA 5

Noche. Interior. casa Capuletos. Fiesta. Suena la canción -"Dákiti", Bad Bunny-, en el coro se encienden las luces y los personajes colocados en escena Bailan. Entran Lía, Mercucio y Romeo, bailan, en determinado momento Romeo mira a Julieta.

LADY CAPULETO

(Saludando y animando) ¡Bienvenidos, caballeros! ¡Señoras mías! ¡A bailar!

¡Bienvenidas! ¡Más alto la música!

¡Más luz, muchachos! ¡Hola, Compadre!

(Romeo y Julieta se encuentran con la mirada, la música baja el volumen. Iluminación da importancia discreta a la pareja)

ROMEO

(a quien esté cerca) ¿Quién es aquella dama que brilla con mayor luz que la luz de las estrellas? ¡jamás conocí la verdadera hermosura hasta esta noche!

TEA

¡Ese, por su voz es un Montesco! (Busca un Sable) ¿Cómo se atreve el miserable a venir hasta aquí, cubierto con un grotesco antifaz, para hacer burla y mofarse de nuestra fiesta?

LADY CAPULETO

¿Qué hay, qué pasa, sobrina? ¿Por qué te alteras así?

TEA

¡Tía, ése es un Montesco, enemigo nuestro, un villano que ha venido hasta aquí, para burlarse de nuestra fiesta!

LADY CAPULETO

¿Es el joven Romeo?

TEA

¡El mismo, ese villano Romeo!

LADY CAPULETO

Cálmate, sobrina; déjale en paz, se porta bien. Es un buen muchacho y

no quiero causarle daño estando en mi casa ;Compórtate!

TEA

¿Te parece la mejor actitud cuando entre los invitados hay un canalla semejante? ;No lo soporto!

LADY CAPULETO

;Sopórtalo! ;Quién manda aquí, tú o yo? ;Vas a armar un motín entre mis invitados? ;Quieres hacerte la brava!
;Anda, anda! No seas impertinente... Esa broma puede costarnos caro.

(En determinado momento la coreografía junta a Romeo y Julieta. Durante el encuentro sus diálogos suceden en voz en off, hasta su beso, música...)

ROMEO

Si con esta mano indigna, profano este santo relicario, he aquí mis labios, listos a suavizar con un tierno beso tan rudo contacto.

JULIETA

Buen peregrino, injusto eres con tu mano, que sólo muestra respetuosa devoción; los santos tienen manos que tocan las manos de los peregrinos.

ROMEO

¿Y no tienen labios los santos, y labios también los peregrinos?

JULIETA

Sí, labios que se deben usar en la oración. Los santos no se mueven aunque acceden a las plegarias.

ROMEO

Entonces, por favor no te muevas.
;Así, mediante tus labios quedan los míos libres de pecado! (la besa)

NODRIZA

(Interrumpiendo) Señorita, su madre desea hablar con usted. (Julieta se aleja, Romeo pregunta a Nodriza)

ROMEO

¿Quién es su madre?

NODRIZA

;Cómo! !Su madre es la señora de la casa!

ROMEO

¿Es una Capuleto? ;Oh! Debo mi vida a mi adversario.

LÍA

(Apurada jala a Romeo) ;Afuera!
;Vámonos! (Salen los tres)

JULIETA

Nodriza, ¿Quién es aquel caballero?

NODRIZA

Se llama Romeo y es un Montesco. El hijo único de tu mayor enemigo.

JULIETA

Mi único amor, nacido de mi único odio. ¡Ay de mí que tenga que amar a un adversario aborrecido!

(Julieta se queda viendo hacia la puerta mientras todos salen. Finalmente la Nodriza la jala, Julieta mantiene la mirada hacia la puerta)

ACTO SEGUNDO

ESCENA 1

ESCENA 2

Noche. Entra Romeo en el jardín de los Capuleto entrando a escondidas

ROMEO

¡Se burla de las llagas el que nunca recibió una herida!

(Aparece Julieta en el balcón)

ROMEO

¡Es Julieta, resplandeciente como el Sol! ¡Surge, resplandeciente sol, y mata a la envidiosa luna, pálida de sentimiento porque tú eres más hermosa!... ¡Mira cómo apoya en su mano la mejilla! ¡Oh! ¡Quién fuera guante de esa mano para poder tocar esa mejilla!

JULIETA

¡Ay de mí!

ROMEO

Habla. ¡Oh! ¡Habla otra vez ángel mío!

JULIETA

¡Oh Romeo, Romeo! ¿Por qué eres tú Romeo? Niega a tu padre y rehúsa a tu nombre; o, si no quieres júrame tan sólo que me amas, y dejaré yo de ser una Capuleto. ¡Sólo tu nombre es mi enemigo! Porque tú eres tú mismo seas o no Montesco. ¿Qué es Montesco? ¿Qué hay en un nombre? ¡Una rosa tendría el mismo perfume aunque tuviera otro nombre! ¡Romeo, rechaza tu nombre; y, a cambio, tómame a mí!

ROMEO

Cojo tu palabra. Llámame sólo "amor mío", y seré nuevamente bautizado. ¡Desde ahora mismo dejaré de ser Romeo!

JULIETA

¿Quién eres tú, que envuelto en la noche, sorprendes mis secretos?

ROMEO

¡Mi nombre, santa adorada, me es odioso, por ser para ti un enemigo!

JULIETA

Conozco esa voz. ¿No eres tú Romeo?
¿Cómo has llegado hasta aquí y para qué? Las tapias del jardín son altas y difíciles de escalar, y el sitio, de muerte para ti, si alguno de mis parientes te descubriera...

ROMEO

Con ligeras alas de amor crucé estos muros, no hay piedra capaz de atajar el amor; ni lo que el amor puede hacer. Por esto, tus parientes no me importan.

JULIETA

¡Te asesinarán si te encuentran! ¡Por cuanto vale el mundo, no quisiera que te vieses aquí!

ROMEO

Déjales que me encuentren. ¡Es mejor que termine mi vida víctima de su odio, que se retrase mi muerte, falto de tu amor!

JULIETA

Con gusto mantendría las formas, y negaría cuanto he hablado; pero...
¿Me amas? Sé que dirás: sí, y yo te creeré. ¡Oh Romeo! Si de veras me quieres, decláralo con sinceridad. Yo hubiera sido más reservada, lo confieso, pero me has sorprendido sin que yo me diese cuenta.

ROMEO

Señora, el profundo amor de mi pecho, juro por esa Luna...

JULIETA

No jures por la luna, por la inconstante luna. No jures por nada; el pacto de esta noche es demasiado brusco, demasiado temerario.
¡Cariño, buenas noches! ¡Buenas noches!

ROMEO

¡Oh! No me dejes así.

LADY CAPULETO

¡Julieta!

(La Nodriza llama dentro)

JULIETA

¡Voy, madre!... ¡Dulce Montesco, seme fiel! Si tu amor es honesto y tu fin es el matrimonio, comunícamelo mañana por medio de una persona que yo te enviaré, señalándole dónde y a qué hora quieres que se realice la ceremonia.

LADY CAPULETO

¡Julieta!

JULIETA

¡Voy!; ¡Mil veces buenas noches!

ROMEO

¡Adiós amor mío! (Coreografía "Solo tú" - Don Medardo-)

ESCENA 3

Madrugada. Entra Fray Lorenzo con hiervas en la mano

FRAY LORENZO

Ya amanece y el beneficio que reside en hierbas y plantas es inmenso, porque no existe en la tierra nada tan vil que no rinda a la tierra algún beneficio especial; ni hay cosa tan buena que, desviándola de su bello uso, no caiga en el abuso. Dentro de esta débil flor residen el veneno y el poder medicinal: oliéndola, deleita a todas las partes del cuerpo; pero comiéndola, causa la muerte de los sentidos.

(Entra Romeo)

ROMEO

¡Feliz madrugada, Padre!

FRAY LORENZO

Hijo mío, levantarse tan temprano indica un ánimo intranquilo. ¿Qué inquietud te ha levantado? Creo que ni si quiera te has acostado anoche.

ROMEO

Así es padre. Mi reposo ha sido más dulce.

FRAY LORENZO

¡Perdone Dios el pecado! ¿Estuviste con Rosalina?

ROMEO

¿Rosalina? ¡No! ¡Ya he olvidado ese nombre y la amargura que me causó!

FRAY LORENZO

¡Bien hijo! Pero, entonces, ¿Dónde estuviste?

ROMEO

Estuve en una fiesta con mi enemigo. Allí conocí a Julieta, hija del rico Capuleto, nos vimos, nos enamoramos, yo la amo y ella me ama. Solo falta que tú nos unas en santo matrimonio para completar nuestra unión.

FRAY LORENZO

¡Por San Francisco bendito! ¿Qué cambio es ese? ¿Has olvidado tan pronto a Rosalina?

ROMEO

Varias veces me aconsejaste que enterrara ese amor.

FRAY LORENZO

Pero no en una tumba de la que naciera otro...

ROMEO

¡No me retes, te lo suplico!

(Suena canción -"Boy with luv", BTS-, cambia la iluminación. Fray Lorenzo observa. Romeo se coloca en el centro de la escena haciendo playback, de pronto entran 3 curas más.

Bailan. Fray Lorenzo se une al baile. Termina la canción)

FRAY LORENZO

Esta bien, mozo inconstante, Te ayudaré, por una razón: porque esta alianza puede ser buena, puede acabar con el rencor de sus familias y traer paz. Ven conmigo.

(Salen de escena)

ESCENA 4

Mañana. Una calle. Entran Mercucio y Lía ensayando popping

MERCUCIO

¿Dónde diablos estará Romeo? Esa Rosalina, le atormenta de un modo que acabará por enloquecerle.

LÍA

Tea, la pariente del viejo Capuleto, le anda buscando para desafiarlo.

MERCUCIO

¡Desafío! ¡Pobre Romeo! ¡Dale ya por muerto!

LÍA

Romeo puede con él, ¿Qué es Tea?

MERCUCIO

¡Mas que la princesa de los gatos, te lo aseguro! ¡Oh! ¡Es la más valerosa capitana de los cumplimientos! ¡Pelea como cantar una pieza a compás! Guarda tiempo, distancia y medida. Es una verdadera duelista, una dama de alto linaje. ¡Ah! ¡Es el inmortal pasado!

¡El punto reverso! ¡El hai!

LÍA

¿El qué?

MERCUCIO

¡La elegancia! ¡La peste de esos a los que les gusta la moda! Esos de sofisticadas palabras la admiran: "Por Jesús, qué excelente espada! ¿Qué mujer!", esos figurines de moda, esos pardonnez-moi, tan apegados a las nuevas formas, ¡Qué no pueden sentarse en un banco viejo! ¡Oh sus bons! ¡Sus huesos! (Lía lo mira con rareza)

LÍA

¡Aquí viene Romeo!

MERCUCIO

¡Viene más acabado que una sardina! ¡Oh carne, carne, cómo te has vuelto pescado! Ninguna se compara a tu dama: Laura, no era sino una ninfa fregatriz; Dido, una destrozona; Cleopatra, una gitana; Helena y Hero, busconas meretrices; nadie como la Rosalina de nuestro Romeo. ¡Signior Romeo, Bonjour! ¡Dichosos los ojos que lo ven! Anoche te escurriste como las monedas falsas, señor; te escapaste sin despedirte.

ROMEO

¡Perdóname buen Mercucio! Tenía un negocio de importancia y, en semejantes casos, bien puede un hombre violar la cortesía.

MERCUCIO

¡Vaya, vaya, no te has cortado!

ROMEO

Era corto el floreo

MERCUCIO

Te advierto que soy la flor de lo cortés

ROMEO

Florido estás.

MERCUCIO

¡No mates la broma en flor! Echa calza a tu ingenio.

ROMEO

¡Siento mucho que para ti lo florido tenga tan poco sentido!

MERCUCIO

¡Te daré qué sentir porque pico más alto!

ROMEO

Cuando vas de picos pardos.

MERCUCIO

¡Picante estás!

ROMEO

¡No te piques!

MERCUCIO

(riendo) ¡Bien dicho! ¡No vale más esto que andar llorando por amor? ¡Ahora ya eres nuestro Romeo!; ahora sí eres tú, por gusto andabas con ese amor estúpido arriba y abajo como un idiota.

LÍA

Para ya, para ya.

MERCUCIO

No paro; queda aún cola...

LÍA

¡Alguien viene! (Entran Nodriza)

NODRIZA

¡Buenos días dé Dios, caballeros!

MERCUCIO

(rodeándola burlándose); Buenas tardes dé Dios, hermosa dama!

NODRIZA

¡Fuera de mi presencia!

¡impertinente! ¿Podría decirme alguno de ustedes dónde puedo hallar al joven Romeo?

ROMEO

Yo soy Romeo.

NODRIZA

Si eres tú, deseo hablar contigo a solas.

MERCUCIO

¡Cuánto misterio! ¡A solas! Te esperamos en la casa de tu padre Romeo, allá comeremos. ¡Adiós buena señora! ¡Adiós! (Canta)

Señora, Señora, Señora.

(Salen Mercucio y Lía)

NODRIZA

¡Vaya Dios! Por favor, señor, ¿Qué atrevido truhan era ése?

ROMEO

Le pido disculpas, es un caballero que gusta de escucharse a sí mismo.

NODRIZA

Pues como hable mal de mí, se las haré pagar; y si yo no puedo, buscaré quienes puedan. ¡Pícaro sinvergüenza! Permíteme señor una palabra: mi señorita Julieta me ha encargado que lo buscara.

ROMEO

Nodriza, dile que vaya esta tarde a la capilla de Fray Lorenzo, él nos casará.

NODRIZA

¿Esta tarde señor? Bien; allí estará.

ROMEO

¡Salúdala de mi parte!

NODRIZA

Bien señor se lo diré. Adiós.

(Salen Romeo y Nodriza y conforme van saliendo la escena sale Julieta)

al balcón)
ESCENA 5

Mediodía. Julieta desde el balcón

JULIETA

Eran las nueve cuando mandé a la nodriza. Me prometió estar de vuelta en media hora. Quizás no haya podido hablarle. No, no es eso. Ya está el Sol de mediodía, y tres horas interminables han transcurrido... (Espera, la ve) ¡Oh Dios, ya viene! (baja a escena) ¡Ay Nodriza de mi alma! ¿Qué noticias traes? ¿Le viste?... Vamos, dulce Nodriza... ¡Oh Dios! ¿Por qué ese aire tan apesadumbrado? Aunque sean tristes las noticias, anúncialas alegremente.

NODRIZA

¡Estoy rendida! ¡Déjame respirar un momento! ¡Ay que dolor de pies!

JULIETA

¡Ojalá tuvieras tú mis pies y yo tus noticias! ¡Vamos, habla, habla, te ruego! ¡Querida Nodriza, habla...!

NODRIZA

¡Oh, por la Virgen Santísima! ¿Tan desesperada estás? ¡Desde ahora llevarás los recados tú misma!

JULIETA

Querida, queridita Nodriza... ¿Qué dice Romeo?

NODRIZA

Que corras a la celda de Fray Lorenzo, allí te esperará tu Romeo para casarse contigo. ¡Ahora estás que te sonrojas como un tomate! ¡Corre a la iglesia!

JULIETA

¡Corramos! ¡Adiós querida Nodriza!

ESCENA 6

Tarde. Celda Fray Lorenzo. Fray Lorenzo frente a público, entran Romeo y Julieta uno desde cada hombro del teatro, se colocan de espaldas

FRAY LORENZO

Sonrían los cielos a esta sagrada ceremonia, para que los tiempos futuros no nos la reprochen con pesar.

FRAY LORENZO

(colocando a los novios frente al público) Vengan vengan conmigo; porque con su consentimiento, no les permitiré estar solos, el amor y la Santa Iglesia hace de ustedes dos, uno solo. (Entrelaza sus manos)

(Sale Fray Lorenzo, se hace un contraluz, quedan en escena cogidos de la mano Romeo y Julieta. Canción. Suena -Love Theme from Romeo and Juliet, Joslin and Henri Mancini, Nino Rota- Romeo y Julieta se giran,

se miran, se besan, oscuro)

ACTO TRES

ESCENA 1

Tarde. Una calle. Suena la música -"I feel so bad", Kungs-. Mercucio baila Breaking, empieza a iluminarse la escena.

LÍA

¡Por favor, Mercucio, retirémonos! Los Capuletos andan de un lado para otro, y si aparecen, no escaparemos a una gresca, en estos días hierve la sangre.

MERCUCIO

¿Te da miedo? Pero si tú eres de esos que al llegar a un bar dice: "¡Quiera Dios que no haya problemas esta noche!", y apenas se ha tomado un segundo trago, busca pelear contra el camarero sin motivo alguno.

LÍA

¡Ja! Si yo fuera tan bronquista como tú... ¡Por mi cabeza, aquí viene una Capuleto!

MERCUCIO

¡Por mis talones, que me tiene sin cuidado!

(Entra Tea)

TEA

¡Buenas tardes, señores! Una palabra con uno de ustedes.

MERCUCIO

¿Y sólo una palabra? ¡Júntala con algo, para que sean una palabra y un golpe!

TEA

Bastante dispuesta estoy, si me das motivo. ¡Mercucio, tú que conciertas con Romeo...!

MERCUCIO

¡Conciertas! ¡Qué! ¿Nos has tomado por músicos? ¡Aquí tienes mi arco de violín que te hará danzar!

LÍA

Por favor, este es un lugar público. Aquí todos los ojos nos miran.

MERCUCIO

¡Para mirar se hicieron los ojos! ¡Que nos miren! ¡Yo no me moveré por dar gusto a nadie!

(Entra Romeo desde el público)

TEA

Bien; en paz contigo. ¡Aquí llega al que busco! ¡Romeo; eres un villano!

ROMEO

Tea, tengo buenas razones para apreciarte ¡No soy un villano! ¡Veo que no me conoces! ¡Adiós querida Capuleto!

MERCUCIO

¡Que cobardía es esta Romeo! ¡Aquí se acaba esto! ¡Tea, caza ratas! ¿Quieres bailar?

TEA

¿Qué quieres de mi?

MERCUCIO

Reina de los gatos, quiero una de tus nueve vidas y después sacudir de lo lindo las ocho restantes. (Se arma)

TEA

¡A tus órdenes!

ROMEO

¡No Mercucio, guarda esa arma! (Mercucio aparta a Romeo y pelea con Tea)

ROMEO

¡Ayúdame, Lía! ¡por favor! ¡Mercucio!
¡Tea!

(Romeo intenta separar a Mercucio, Tea aprovecha y mata a Mercucio, Mercucio cae muerto, Romeo cae, Lía recoge a Mercucio que se ve que sangra.)

ROMEO

¡Mercucio! ¡No!

MERCUCIO

¡Ah! ¿Por qué te metiste Romeo?... ¡Ah!...
¡Mala peste a sus familias! (muere)

LÍA

¡Ha muerto el bravo Mercucio! (Romeo se acerca desesperado)

ROMEO

¡Mercucio! ¡Mercucio, despierta!...
¡Está muerto!... ¡mi mejor amigo, ha muerto por defenderme! ¡Tea me lo ha quitado! ¡Tea, que ahora es mi prima!
¡Tea, te devuelvo tu insulto! ¡El alma de Mercucio espera por la tuya!

TEA

¡Ja, muchacho estúpido, aquí le acompañabas, ahora irás con él!

(Romeo coge el sable de Mercucio, riñen, Romeo mata a Tea, ésta cae, Lía constata que ha muerto)

LÍA

...¡Está muerta!...¡Romeo, vete, huye! Viene gente. ¡El Príncipe te condenará a muerte si te atrapan! ¡Huye, vete de aquí! ¡Vamos!

(Romeo se queda de pie)

LÍA

¿Qué haces ahí parado? ¡Vete! (Romeo huye. Entran Príncipe, Lady Capuleto.)

PRÍNCIPE

¿Qué ha pasado aquí? ¿Dónde están los viles iniciadores de este lance?

LADY CAPULETO

¡Tea, mi sobrina! ¡La hija de mi hermano! ¡Príncipe, se ha vertido sangre de mi pariente! ¡Tú que eres justo, por nuestra sangre que se derrame sangre de Montesco! ¡Oh sobrina, sobrina!

PRÍNCIPE

Tú, Lía, ¿Quién promovió esta sangrienta refriega?

LÍA

La que está aquí muerta señor, Tea. Romeo le suplicó que era inútil pelear, pero Tea arremetió contra Mercucio y lo mató. Viendo a Mercucio muerto, Romeo decidió vengarse; y antes de que yo tuviera tiempo de detenerle, mató a Tea; luego de esto Romeo emprendió la fuga. Esta es la verdad bajo palabra.

LADY CAPULETO

¡Ella es pariente de Montesco!
¡Miente! ¡No dice la verdad! ¡Veinte de ellos han peleado aquí y han conseguido quitar apenas una sola vida! ¡Demando justicia, que tú Príncipe debes otorgarme! ¡Romeo mató a Tea! ¡Romeo debe morir!

PRÍNCIPE

Romeo la mató; pero ella mató a Mercucio, mi pariente, ¿Quién va a pagar el precio de su estimada sangre?

LÍA

No será Romeo, Príncipe. Romeo era amigo de Mercucio.

PRÍNCIPE

Por esta ofensa, inmediatamente queda desterrado de aquí. ¡Mi sangre está corriendo a causa de sus feroces contiendas! ¡Pero les impondré un castigo tan fuerte, que todos se arrepentirán de mi pérdida! Seré sordo a ruegos y disculpas. ¡Que salga de aquí Romeo a toda prisa, y cuando se lo encuentre, tendrá pena de muerte!
¡Llévense de aquí los cuerpos! ¡La clemencia asesinaría si perdonara a los que matan!

ESCENA 2

Noche. Habitación Julieta. Entra Julieta.

JULIETA

¡Noche protectora del amor, extiende tu velo!... ¡Que se apaguen los ojos guardianes y Romeo vuele a mis brazos, sin que se le vea!... ¡Ven noche gentil, reviste con tu manto de tinieblas, ven y dame a mi Romeo!

(Entra Nodriza. Se ilumina la habitación)

NODRIZA

¡Oh, qué nefasto día! ¡Ha muerto, ha muerto, ha muerto! ¡Estamos perdidas, señora! ¡Estamos perdidas! ¡No existe, le han matado!

JULIETA

¿Quién ha muerto? ¿Ha muerto Romeo?

NODRIZA

¡Oh, No señora! ¡Tea! ¡Ha muerto su prima Tea!. Pero es Romeo quien le ha matado, y por eso le han desterrado.

JULIETA

¡Oh, Dios!... La mano de Romeo vertió la sangre de Tea. ¡Cordero con entrañas de lobo!

NODRIZA

¡No hay honradez en los hombres!
¡Todos son mentirosos, todos falsos, todos hipócritas! ¡Que caiga la vergüenza sobre Romeo!

JULIETA

¡Que la lengua se te caiga por semejante deseo! ¡Romeo no ha nacido para la vergüenza!

NODRIZA

¿Defiendes al que mató a tu prima?

JULIETA

¿Y te parece bien que hable mal de mi esposo?... Pero infame, ¿Por qué diste muerte a mi prima?... Mi prima seguramente hubiera matado a mi esposo... Mi esposo vive, Tea lo quiso matar y por eso ha muerto. Pero dijiste "desterrado". La muerte de Tea era suficiente desgracia. Romeo desterrado es lo mismo que decir que le han asesinado, que está muerto.

NODRIZA

Tranquila niña

JULIETA

¡Oh, encuéntrale, te lo suplico! Y ruégale que venga a darme su último adiós.

ESCENA 3

Tarde/noche. Capilla Fray Lorenzo. Mientras Julieta y Nodriza salen de escena, del fondo entra Fray Lorenzo preocupado.

FRAY LORENZO
¡Romeo, ven acá!

ROMEO
¿Qué noticias hay, padre? ¿Qué ha resuelto el príncipe? ¿me ha
sentenciado a pena de muerte?

FRAY LORENZO
No, a pena de muerte no, sino al destierro.

ROMEO
¡Ah! ¡Destierro! ¡Ten compasión! ¡Di que me han condenado a muerte,
porque el destierro es más aterrador!... El cielo está aquí, donde
vive Julieta. Fuera de esta ciudad, lejos de ella, solo hay
infierno... ¡Estoy proscrito!
¡Desterrado! ¡Prefiero la muerte!

FRAY LORENZO
¡Eres loco! ¡Oye al menos una palabra!
¡Ya veo que los locos no tienen oídos!... Alguien viene ¡Escóndete!
¡Corre a mi estudio! (Entra Nodriza)

NODRIZA
¡Oh! ¡Santo Fraile! ¿Dónde está el esposo de mi señora?

FRAY LORENZO
Allí, en el suelo, embriagado con su pena.

NODRIZA
¡Oh! ¡Igual que mi señorita, exactamente igual que ella!

ROMEO
¡Nodriza!... ¿Hablas de Julieta? ¿Cómo está? ¿No cree que soy un
asesino? ¡Oh la he ofendido! ¡Dime, monje, dime!
¿Cómo arreglar esta vil acción? (Cogiendo una daga) ¡Voy a acabar con
mi odiosa humanidad!

FRAY LORENZO
(Deteniendo a Romeo) ¡Detente! ¿Eres hombre? Tu figura dice que lo
eres; pero tu semblante y tus actos frenéticos son propios de una
fiera.
¡Por mi santa Orden! Te creí más sereno. Después de matar a Tea,
¿quieres ahora matarte a ti mismo?
¿Qué va a pasar con tu esposa? ¡Cuidado, cuidado! ¡Ánimate, hombre! Tu
Julieta vive, en esto eres afortunado. Tea quería matarte, pero le
mataste, también en esto eres afortunado. La sentencia de muerte,
cambia a destierro, en esto igualmente afortunado. Son muchas las
bendiciones. Y tú, sin embargo, desprecias tu suerte. ¡Cuidado,
cuidado! ¡El suicidio es una muerte miserable!... Tranquilízate...
Ahora, anda a casa de Julieta. Después te llevaremos fuera de la
ciudad hasta que podamos arreglar todos estos problemas. Nodriza,
saluda de mi parte a tu señora y dile que Romeo irá inmediatamente.

¡Márchate ya, y buenas noches! ¡Vamos Romeo!

NODRIZA

Buenas noches Señor

(Salen)

ESCENA 4

Noche. Casa de Julieta. Capuleto, Lady Capuleto y Paris.

CAPULETO

Señor, han ocurrido cosas tan lamentables, que no hemos tenido tiempo de convencer a nuestra hija. Considera el gran afecto que tenía por su prima Tea, y nosotros por nuestra sobrina.

PARIS

Tiene razón señor Capuleto, estos instantes de dolor no dan lugar a galanteos. Buenas noches señora. Encomiéndame a tu hija.

LADY CAPULETO

Lo haré, y mañana temprano sabré su modo de pensar. Esta noche está aprisionada con su pena.

CAPULETO

Conde Paris, yo respondo por el amor de mi hija, me obedecerá. ¿Qué día es hoy?

PARIS

Lunes señor

CAPULETO

¡Lunes!... ¡Ya, ya!... Bien. Miércoles es demasiado pronto... ¡El jueves se desposará con usted! ¿Está dispuesto?
¿No le importa la prisa? No habrá gran pompa. Un amigo o dos; entienda que estando tan reciente la muerte de Tea, que es nuestra pariente, se puede pensar que no le honramos como se merece.

PARIS

Mi señor, entiendo y ya quisiera que fuera jueves mañana.

LADY CAPULETO

¡Que alegría! Hablaré con Julieta

¡Adiós, estimado conde!

(Coreografía Paris: Idilio - Willie Colón-. Al final salen)

ESCENA 5

JULIETA

¿Ya quieres marcharte?... Esa claridad a lo lejos no es la luz del día.
¡Quédate un poco más!... No tienes necesidad de marcharte.

ROMEO

Amor mío... ¡Es preciso que parta y viva, o que me quede y muera!, pero mi deseo de quedarme vence a mi voluntad de partir...

LADY CAPULETO

¡Julieta!

JULIETA

¡mi madre! ¡huye, huye de aquí, vete, márchate!

ROMEO

¡Adiós, adiós! Un beso, me voy...

JULIETA

(Le detiene) Amor mío: ¿Piensas que nos volveremos a ver algún día?

ROMEO

¡Sin duda! Y en un futuro todos estos dolores serán tema de dulces conversaciones

JULIETA

¡Adiós amor mío!

(Sale Romeo, Julieta llora, la escena se va iluminando, entra Lady Capuleto)

LADY CAPULETO

¡Julieta!... ¡Hola, hija mía! ¿Estás ya levantada?

JULIETA

No me hallo bien señora

LADY CAPULETO

¿siempre triste por la muerte de tu primo? Qué ¿Pretendes sacarle de la tumba por medio de lágrimas?

JULIETA

permíteme que sienta su pérdida

LADY CAPULETO

Por un momento deja esos sentimientos de lado que vengo a comunicarte noticias alegres muchacha.

JULIETA

¿Qué noticias son?

LADY CAPULETO

Hija mía, el próximo jueves, de madrugada, el conde de Paris tendrá la fortuna de casarse contigo.

JULIETA

Pues, no tendrá ninguna fortuna, me extraña su prisa y que tenga que casarme con alguien que ni siquiera me ha cortejado. Madre, te suplico le digas que no quiero casarme todavía...

¡Y esas eran las noticias!

LADY CAPULETO

¡Aquí está tu padre! Díselo a él a ver cómo lo toma.

(Entra Capuleto)

CAPULETO

¿Qué sucede? Julieta, deja la tristeza, ¿ya tu madre te ha comunicado las buenas noticias? ¿No te sientes orgullosa?

JULIETA

orgullosa, no, nunca puedo estar orgullosa de lo que aborrezco

CAPULETO

¡Cómo! ¡Cómo! ¿Qué significa eso de no estoy orgullosa? Lo que vas a hacer, señorita deslenguada, es dejar las tonterías de orgullos y prepararte para acompañar el próximo jueves a Paris a la iglesia, o, de lo contrario, te llevaré ahí arrastrando
¡Fuera de mi presencia!

LADY CAPULETO

¡Calma, calma! ¿Se han vuelto locos?

JULIETA

Padre, te pido de rodillas. Escúchame con paciencia una palabra nada más

CAPULETO

¡Criatura desobediente! Oye lo que te digo: ¡o vas a la iglesia el jueves, o jamás me mires a la cara! ¡No hables!
¡No me contestes! ¡Que tiembla mi mano!... Fue siempre mi sueño verte desposada, y ahora que te habíamos conseguido un caballero de familia de príncipes, lleno de riquezas, joven, educado; un hombre de bellas cualidades, viene esta miserable y estúpida llorona, cuando le sonrío la fortuna: "No quiero casarme, no me han cortejado" ¡No te cases! ¡ándate a vivir a donde te plazca, pero en mi casa no pondrás más los pies! ¡Piensa bien, si quieres ser mi hija y obedece, el jueves te casas o mueres en medio de la calle, por mi alma que no te reconoceré! ¡Medítalo bien! ¡Yo no quebrantaré mi palabra con el Conde! ¡Apártate de mi vista, mujerzuela! (Sale Capuleto)

JULIETA

(llorando) ¿no hay clemencia en los cielos? ¡Madre, suspende esta boda por favor!

LADY CAPULETO

No me digas nada, no hablaré. Obra como quieras, todo ha terminado entre las dos (Sale Lady Capuleto)

JULIETA

¡Oh, Dios! ¿Cómo se remediaría esto? Iré a ver al monje, a saber qué remedio me da ¡Si no hay remedio, yo misma tengo arrestos para morir!

ACTO CUARTO

ESCENA 1

Noche. Capilla de Fray Lorenzo. Fray Lorenzo y Paris.

FRAY LORENZO

Jueves ya es mañana, señor. Me parece muy pronto

PARIS

Esa es la voluntad de mi padre Capuleto, y ¿Quién soy yo para oponerse a él?

FRAY LORENZO

Y Julieta, ¿Qué dice al respecto?

PARIS

Julieta está apenada desde la muerte de Tea. Su padre piensa que para detener ese dolor es prudente acelerar nuestro matrimonio.

(Entra Julieta)

PARIS

Grato encuentro, señora y esposa mía.

JULIETA

Eso podrá ser, caballero, cuando sea yo esposa.

PARIS

Ese "podrá ser" ha de ser, amor mío, ya mañana es jueves.

JULIETA

Lo que ha de ser, será.

PARIS

¿Vas a confesarte con este buen padre? Confesarás que me amas, estoy seguro.

JULIETA

Si eso hiciera, mi confesión sería de más valor hecha en su ausencia que con usted presente. ¿Buen Padre estás ocupado o volveré en otro momento?.

FRAY LORENZO

Tengo ahora tiempo disponible, hija mía... Le rogamos, caballero, que nos deje solos unos instantes.

PARIS

¡Dios me libre de interrumpir la devoción! Julieta, mañana en la madrugada, iré a despertarte. ¡Adiós hasta entonces, y recibe este santo beso!

(Paris le besa en la mano y sale)

JULIETA

¡Oh Padre, disponte a llorar conmigo!
¡No hay remedio, ni esperanza para mi!

FRAY LORENZO

¡Julieta, comprendo tu dolor! He sabido que mañana debes casarte con este hombre.

JULIETA

¡Padre, si no hallas un remedio en tu sabiduría (saca una daga), con esta daga acabaré inmediatamente con mi mal!

FRAY LORENZO

¡Detente, hija mía! Hay esperanza; pero la solución es desesperada. Si tienes la suficiente fuerza de voluntad para quitarte la vida antes que casarte con Paris... te propongo un simulacro de muerte.

JULIETA

¡Oh! ¡Antes que casarme con Paris haré cualquier cosa sin vacilar a cambio de volver a ver a mi Romeo.

FRAY LORENZO

¡Atiende, entonces! Anda a tu casa; muéstrate alegre y acepta casarte con Paris. Quédate sola en tu cuarto.

Cuando ya no haya nadie, toma este pomito y bebe hasta la última gota de este licor. Inmediatamente correrá por tus venas un frío que te amortiguará. Dejará de latir tu pulso y quedarás sin fuerzas y sin calor. Se cerrarán tus ojos, tu cuerpo se pondrá rígido como el de un cadáver. Parecerá que has muerto pero estarás dormida. Y así permanecerás cuarenta y dos horas.

Cuando sea la mañana del día de tu boda, al ir a levantarte pensarán que estás muerta. Entonces te llevarán a la cripta donde reposa toda tu familia. Entre tanto, yo informaré de este plan a Romeo. Él y yo esperaremos que despiertes y aquella misma noche te irás lejos con él.

JULIETA

¡Sí, sí, acepto!

FRAY LORENZO

(Entregando la pócima) ¡Toma, márchate! Yo despacharé un monje a comunicar el plan a Romeo.

JULIETA

¡Adiós, querido padre! (Sale Julieta)

ESCENA 2 Y 3

Noche. Habitación Julieta. Capuleto y Lady Capuleto esperan preocupados, entra Julieta.

CAPULETO

¿A dónde fuiste a corretear?

JULIETA

Estuve donde Fray Lorenzo buscando consejo, y te pido perdón padre.

¡Perdóname, te lo suplico! De aquí en adelante me dejaré guiar por ti.

CAPULETO

¡Muy bien! ¡Maravilloso! ¡Esto está en regla, gracias a este reverendo y santo monje! Iré a ver al conde de Paris y a prevenirle para el día de mañana. Mi corazón se ha alegrado sabiendo has entrado en razón.

(Sale Capuleto)

LADY CAPULETO

¡No hay tiempo que perder! ¡Julieta corre a elegir la ropa para engalanarte mañana! ¡Buenas noches, acuéstate y descansa!

JULIETA

Gracias madre, así lo haré. Buenas noches.

(Sale Lady Capuleto. Canción. Julieta canta -"Eres mi sueño Acústico", Fonseca-, toca la guitarra Romeo desde el exilio. Julieta toma el veneno, cae dormida sobre el escenario)

ESCENA 4

Casa Capuleto. Cambia iluminación a mañana. Voz en off. Capuleto cruza la escena gritando y animando

CAPULETO

¡Vamos, vamos, arriba, arriba! El gallo ha cantado por segunda vez y ha sonado la campana de la iglesia.
¡Despierten a Julieta! ¡Hay que vestirla bien! Yo iré a charlar con el novio. ¡Vamos, hay que darse prisa!

ESCENA 5

(Entra Nodriza a escena a despertar a Julieta)

NODRIZA

¡Señorita!... ¡Vamos, señorita!...
¡Julieta!... ¡Cómo duerme esta niña!
¡Eh señora! ¡Vamos perezosilla!
¡Corazón mío! ¡Vamos, señora novia!...
¿Ni por esas?... ¿Ni una palabra?
¡Duerme duerme, a que no dejes descansar a ese conde en la noche!
(Ríe) ¡Dios me perdone! Pero ¡Qué sueño más pesado!... ¡Señorita!...
¡Señorita!... ¿Señorita?... Señó...
¡Ay!... ¡Ay!... ¡Ayuda!... ¡Ayuda!...
¡La señorita está muerta! ¡Oh Dios mío! ¡Señora! ¡Señora!

(Entra Lady Capuleto)

LADY CAPULETO

¿Qué ruido es este?

NODRIZA

¡Señora, la señorita está muerta!

LADY CAPULETO

(Se acerca, comprueba) ¡No puede ser! ¡Ay de mí! ¡Ay! ¡Mi niña! ¡Mi única vida! ¡Revive, abre los ojos o moriré contigo! ¡Socorro! ¡Socorro!

(Entra Capuleto)

CAPULETO

Pero, ¿Qué pasa? ¡Que vergüenza! ¡Que salga Julieta! ¡Ha llegado su esposo!

NODRIZA

¡Señor, ha muerto! ¡Ha muerto!

CAPULETO

¿Qué dices? ¡Déjame verla!... ¡Está fría! ¡No circula su sangre! ¡Su cuerpo está rígido!... ¡La vida huyó hace tiempo de sus labios! ¡La muerte me ha robado a mi hija!

(Entran apurados Fray Lorenzo, Paris y Músico)

FRAY LORENZO

Vamos, ¿Está ya dispuesta la novia para ir a la iglesia?

CAPULETO

¡Dispuesta para ir; pero jamás para volver! ¡Oh hijo! ¡En la víspera de tus bodas, el fantasma de la muerte se ha llevado a tu esposa! ¡Mírala, ahí tendida, ha muerto! ¡Día maldito!

LADY CAPULETO

¡Mi niña, no tenía yo más que una niña, mi alegría y mi consuelo. ¡La muerte nos ha quitado a nuestra hija!

NODRIZA

¡Jamás hubo día tan negro como este!

PARIS

¡Muerte detestable! ¡Burlado por ti!

¡Cruel! ¡Oh amor!... ¡Oh vida!... ¡No ya vida, sino amor en la muerte!...

CAPULETO

¡Hija mía! ¡Alma mía! ¡Mi hija ha muerto y contigo mueren nuestras alegrías!

FRAY LORENZO

¡Silencio, silencio! ¡Calma! ¡Que vergüenza! El remedio de este dolor no está en esos dolores. El cielo la guarda para la vida eterna. Sequen sus lágrimas y preparen su cadáver; y, como es costumbre, hay que conducirlo a la iglesia, si la naturaleza nos fuerza a lamentarnos, que las lágrimas no se burlen de la razón. Señor, señora, conde Paris, por favor, dispónganse a acompañar a su sepulcro a este bello cuerpo. (Dirigiéndose al músico) Usted, buena señora, que venía a alegrar con su canto esta boda, no se vaya, que su canto sea

consuelo en estos tristes momentos

(Canción. La cantante canta -"Amor Eterno"-, entran frailes levantan el cadáver, lo llevan al sepulcro. Lía observa.)

ACTO QUINTO

ESCENA 1

(Tarde. Romeo en el exilio. Se despierta.)

ROMEO

Soñé que había muerto y que venía mi esposa y me devolvía la vida con sus besos... (Entrando Lía apurada)

¡Noticias de la ciudad! ¿Qué hay prima? ¿Traes noticias del Fraile? ¿Cómo está mi señora? ¿Cómo está Julieta?

LÍA

(Fatigada) Primo... Tristes noticias... ¡Julieta ha fallecido! ¡Su cuerpo descansa en el panteón de los Capuletos. ! Yo mismo he visto cuando la enterraban en la cripta de sus antepasados y vine a toda marcha a comunicártelo. ¡Perdóname si te traigo noticias tan dolorosas, pero esa misión me confiaste!

ROMEO

¡No, no es posible! ¡Alista todo!
¡Parto inmediatamente!

LÍA

¡Por Dios, primo, cálmate! Estás pálido, no hagas ninguna tontería.

ROMEO

¡Bah! ¡Te engañas! Déjame y haz lo que te mando por favor... ¿No traes algún recado del fraile?

LÍA

Ninguno

ROMEO

¡No importa! Ve y compra provisiones, tengo que conseguir algo importante, enseguida salimos. (Sale Lía)
¡Julieta, esta noche descansaré contigo!...

(Romeo reflexiona se oscurece poco a poco la escena, mientras Romeo dice el texto entra el boticario desde el público - canción "Sweet Dreams" Marilyn Manson, poco a poco la voz de romeo va cambiando a la del Boticario)

ROMEO

Recuerdo un boticario que vive muy cerca de este sitio, a quien vi hace poco cubierto de harapos, cogiendo hierbas medicinales. Una miseria espantosa le había consumido, y del techo de su sórdida tienda colgaban una tortuga, un caimán disecado y otras pieles de peces disformes. Sobre sus estantes distinguíase...

ROMEO Y BOTICARIO

...un pobre surtido de cajas vacías, tarros de tierra verdosa, retazos de bramante y viejos panes de rosas,...

BOTICARIO

...todo ello en orden desigual para que haga más ostentación. Notando esta penuria, quienes me ven dicen: si en este instante un hombre precisara un veneno, cuya venta se castiga con la muerte, he aquí un infeliz miserable que se lo vendería... (Rie) ¡Esta reflexión no hace sino adelantarse a la necesidad de este hombre, y soy yo, un pordiosero necesitado, olvidado, quien se lo ha de vender!...

(Entra Romeo desde el público)

ROMEO

...¡Hola! ¡Eh! ¡Boticario!...

BOTICARIO

¿Quién llama tan fuerte?

ROMEO

¡Sal, hombre! ¡Veo que eres muy pobre!

¡Toma, despáchame una dosis de veneno, una sustancia tan fuerte que...

BOTICARIO

...que al difundirse por todas las venas, caiga muerto aquel que, hastiado de la vida, como tú, la beba, y haga salir su alma del cuerpo con la misma violencia que la impetuosa pólvora estalla en el cañón!... (Rie)

¡Tengo esos fatales venenos! Pero las leyes castigan con la muerte a quien los venda.

ROMEO

¿Estás tan lleno de harapos y de miseria, y todavía temes morir? ¡La indigencia y la opresión se asoman hambrientas a tus ojos! ¡El mundo no es amigo tuyo, ni las leyes del mundo!

¡El mundo no tiene ninguna ley para que te enriquezcas! ¡Deja de ser pobre, y por el contrario, quebrántala y toma este dinero!

BOTICARIO

Mi pobreza consiente, pero no mi voluntad.

ROMEO

No es tu voluntad la que pago, sino tu pobreza.

BOTICARIO

El pobre contento es rico y bien rico; quien nada en riquezas y teme perderlas es más pobre que el invierno... Pero tu problema es otro... (Sacando un cráneo) ¿Ves este cráneo? Este cráneo tenía lengua y podía cantar en otro tiempo. Era de un político, un charlatán que por alcanzar el poder pretendía engañar al mismo Dios ¿Lo ves? Quizás es el cráneo de un burgués, que hacía elogios a sus amistades para pedir dinero prestado después. O podría ser el cráneo de un juez corrupto ¿Dónde están ahora sus argucias y artimañas?

¿Para que le sirvió el dinero de los sobornos?. O podría ser el cráneo de un campesino, un trabajador, un hombre común, el tuyo, el mío, cualquiera de nosotros, y ahora está en poder del señor gusano. (Ríe) Al final la muerte nos sonríe y la cripta nos espera a todos, y lo único que queda es nuestro recuerdo en la memoria de aquellos a los que hemos hecho el bien, de aquellos que nos aman. ¿Te aman?

ROMEO

La que me ama ya no está en este mundo.

BOTICARIO

Comprendo, quieres ir a su encuentro.

¿Y estás seguro que esto es lo que quieres?

ROMEO

Sí, sabio boticario, estoy decidido.

BOTICARIO

(Sacando un frasco) Disuelve esto en un líquido cualquiera, y bébelo hasta la última gota; que, así tengas la fuerza de veinte hombres, caerás muerto al instante.

(Romeo recibe el frasco y sale a proscenio mirando su adquisición. El Boticario sale por detrás dejando solo en escena a Romeo sin que se de cuenta)

ROMEO

¡He aquí tu dinero, veneno más funesto para el alma de los hombres y causante de más muertes en este mundo abominable que esas pobres pócimas que no te dejan despachar! ¡Yo soy quien te vende a ti el veneno; no tú el que me lo vendes a mí! ¡Toma! Compra alimento y repón tus carnes... ¡Eh Boticario!... ¡Boticario!... ¡Gracias y adiós buen Boticario!

(Sale)

ESCENA 2

Noche. Celda de Fray Lorenzo. Fray Lorenzo en escena, espera ansioso. Entra Fray Juan apurado

FRAY JUAN

¡Santo fraile franciscano! ¡Hermano!

FRAY LORENZO

¡Hermano, bienvenido a la ciudad! ¿Qué dice Romeo?

FRAY JUAN

Salí en busca de un hermano descalzo de nuestra Orden para que me acompañara. Dicho hermano se hallaba en una población cercana visitando a los enfermos, y al dar con él, los vigilantes de la población sospechando que ambos habíamos estado en una casa donde reinaba la peste, sellaron las puertas y no nos dejaron salir. De tan mala suerte que aquí tuve que suspender mi diligencia de llevar tu mensaje a Romeo.

FRAY LORENZO

¿Quién llevó, entonces, mi mensaje a Romeo?

FRAY JUAN

Nadie, mi señor, tal temor tenían todos a contagiarse que no pude hallar mensajero alguno.

FRAY LORENZO

¡Que mala suerte! Por mi santa Orden, que ese mensaje era de gran importancia, este descuido puede traer graves consecuencias.

FRAY JUAN

Lo siento hermano.

FRAY LORENZO

Es urgente que vaya al panteón. Julieta despertará pronto. ¡Cómo va a maldecirme cuando se entere que Romeo no ha tenido noticia de estos sucesos! Enviaré otro mensaje a Romeo y ocultaré en mi celda a Julieta hasta que él llegue.

(Salen)

ESCENA 3

Noche. Neblina. Mausoleo de los Capuletos, entra Paris llevando flores y una antorcha. Se acerca a la tumba de Julieta.

PARIS

¡Dulce flor, riego de flores tu lecho nupcial! Hermosa Julieta, que vives con los ángeles, acéptame un último homenaje, te honré en vida, y ahora muerta, vengo a venerar tu tumba. (se oyen ruidos, se ve una luz) ¡Alguien se acerca! ¿Quién vaga en la noche por este sitio, interrumpiendo el rito del verdadero amor? ¡Qué!

(Paris se esconde. Entran Romeo y Lía)

ROMEO

¡Dame tu luz, no veo bien! ¡Prima querida, te advierto, veas lo que veas u oigas lo que oigas, permanece fuera de aquí. Gracias por acompañarme pero ¡Márchate pronto y, prométeme que no vas a volver a espiarme! ¡No quiero hacerte daño!

LÍA

Romeo, no puedo dejarte solo

ROMEO

¡Por favor, así me probarás tu afecto! (Lía se aleja pero se oculta)

ROMEO

¡Aquí estás, tumba implacable, déjame ver a mi Julieta!

PARIS

(Se adelanta) ¡Infame desterrado! ¡Sacrílego Montesco!
¡Vienes a profanar su tumba! ¡Suspende tus viles

intenciones! ¡Miserable Villano! ¡Deberías estar preso!
¡Obedéceme y sígueme! ¡Debes morir!

ROMEO

¡Efectivamente debo morir, y a morir he venido!... Buen hombre, no
tientes a un hombre desesperado. ¡Huye de aquí y déjame! Te lo ruego.
¡Vete! Huye y vive!

PARIS

¡Calla criminal!

ROMEO

¡Defiéndete entonces!

LÍA

¡Romeo! ¡Primo! ¡No veo! (Riñen, Romeo mata a Paris)

ROMEO

¡Estoy bien prima! Ha sido otro el de la mala suerte. Vete, me hiciste
una promesa.

LÍA

Iré por ayuda. (Sale Lía)

ROMEO

Veamos quién es este hombre... ¡Es Paris, pariente de Mercucio! ¡Oh
víctima de la desgracia! ¡Yo te enterraré en una tumba triunfal!
(Coloca a Paris en el mausoleo)
¡Muerte, un muerto te entierra!...
¡Una tumba! ¡Julietta! (la encuentra)
¡Amor mío! ¡Esposa mía! ¡La muerte no ha tenido ningún poder sobre tu
belleza! ¡Tú no has sido vencida! ¡Y yo permaneceré siempre a tu lado!
¡Aquí quiero quedarme con los gusanos, aquí junto a ti! ¡Cuando los
hombres están a punto de morir, experimentan un instante de
alegría!... (Besa a Julieta y levanta el frasco con veneno) ¡Salud
amor mío! (Muere)

(Entra desde el público Fray Lorenzo y Lía)

FRAY LORENZO

¡Que oscuridad, cuántas veces he tropezado con las tumbas! ¡Quién
va?...

LÍA

Padre, soy Lía un amiga que te conoce bien.

FRAY LORENZO

¡Dios te bendiga hija! Dime, ¿Esa luz viene del panteón de los
Capuleto?

LÍA

Así es, ahí está mi primo Romeo. Escuché una pelea, salí a pedir ayuda
y me encontré contigo.

FRAY LORENZO

¡Llévame donde él, Vamos! (Suben al escenario) ¡Romeo! ¡Ay! ¿Qué

sangre es esta? ¿Y estas armas abandonadas y sangrientas? (Encuentra a Romeo)

¡Romeo! ¡Está pálido!... aquí hay alguien más... ¡Cómo!... ¡Paris bañado en sangre!... ¿Qué desastre ha pasado aquí?

(Despierta Julieta)

JULIETA

¡Oh fraile consolador! ¿Dónde está mi esposo? Estoy aquí. ¿Dónde está Romeo?

(Se oyen voces que entran)

FRAY LORENZO

¡Alguien viene! ¡Señora, abandonemos este antro de muerte! ¡El destino ha frustrado nuestros planes! ¡Vámonos de aquí! Tu esposo está ahí muerto; y Paris también. Ven ¡Luego te explico que viene la guardia! ¡Vamos Julieta! (Se quiere ir de escena)

JULIETA

¡No, vete, márchate de aquí, yo no me moveré! ¿Qué es esto? ¿Qué ha pasado?

¿Un frasco en tu mano mi amor? ¿Qué has hecho?... ¡Oh, te has envenenado!... ¿Y lo tomaste todo sin dejar una gota que me ayude a seguirte?... ¡Te beso! ¡Quizá en tus labios quede un resto de ese veneno para hacerme morir! (Besa a Romeo)

¡Tus labios están calientes todavía!

¿Qué has hecho amor mío?... (Coge la daga de Romeo) Siento un frío temor, que me estremece al correr por mis venas, casi me hiela la vida. Valor no me falta ¡Daga bienhechora! ¡Esta es tu vaina! (Se hiere) ¡Enmohécete aquí y dame la muerte! ¡A ti voy amor mío!

(Canción. Suena -"Serenade - Schubert / Max Richter - On the nature of daylight / Experience - Ludovico Einaudi"- La muerte de Julieta sucede contraluz y luego oscuro. Love theme Romeo and Juliet - Joslin)

FRAY LORENZO

¡Espera Julieta! (A contraluz muere Julieta, voz del Fraile en oscuro)
¡Noooo! ¡Niña! ¿Por qué? ¿Qué has hecho?

(En oscuro entran todos los familiares Capuletos y Montescos, luz solo a príncipe, se ve al resto como sombras)

PRÍNCIPE

¡Capuletos! ¡Montescos! ¡Miren qué castigo ha caído sobre sus ustedes por culpa de sus odios! ¡Los cielos han hallado modo de destruir sus alegrías por medio del amor! ¡Y yo, por haber tolerado sus discordias, perdí también a dos de mis parientes ! ¡Todos hemos sido castigados! Una paz lúgubre trae esta alborada. El sol no mostrará su rostro, a causa de su duelo. Unos obtendrán perdón y otros castigo, pues nunca hubo historia más dolorosa que esta de Julieta y su Romeo.

(Van saliendo todos los personajes y al final queda la cantante que a

capela interpreta "Nuestro Juramento" - Julio Jaramillo- Telón.

Probar Canción -"Punto Final", Yulia Song-)

