

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

"ENCADENADOS",

UN PROCESO DE ACCIONES FÍSICAS HACIA UN TEXTO DRAMÁTICO

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO
EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA

SAMUEL ESCOBAR ESTRADA

ASESOR: LIC. GUSTAVO LIZARRAGA MAQUEO

CIUDAD UNIVERSITARIA.

OTOÑO 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Con todo mi amor a:

MA'PERA

y SANTIAGO, mi CHIQUISTRIS.

A mi hermano, director, compañero y amigo: Eduardo.

A mi hermana, que es mi madre;

a mis sobrinos, que son mis hermanos;

a mi cuñado, que es mi padre;

a mis sobrinas, que son mis nietas;

a mi hermano mayor, que es el menor;

y a Nanny.

A mis maestros y amigos:

GUSTAVO LIZARRAGA

GERARDO CATILLO

JUAN GABRIEL MORENO

JUAN RAMÓN GÓNGORA

GONZALO BLANCO

NOEMÍ NOVELL

A mis amigos y maestros:

Bricia Orozco, Jorge Omar Cortez, Iván Olivares, Rafael Prado, Gabriela Lozano, Alfredo López, Julio Arreola, Sandra G. Jaimes, Sisu González, Alejandra Blengio, Juan Ramón Góngora, Bernardo Galindo, Georgina Flores, David Castillo, Víctor Báez, Mauricio Martínez, Tania Benhumea, Sergio Honey, Leticia Pedrajo, Alejandro Benítez, Berenice Sandoval, Juan Carlos Castillo, Bárbara Sánchez, Heberto Silva, Carolina Politti, Sandra Muñoz, Rodolfo Galindo, Yupanqui Aguilar, Rubén Rodríguez, Rocío Belmont, Beatriz Luna, Édgar Chías, Isabel Bazán, Daniel López, Aleyda Gallardo, Fabiola Hidalgo, Emilio Urióstegui, Verónica Sánchez, Gabriel Ortega, Rebeca Morales, Hanna Berumen, Rosa Ma. Santana, Haydeé Boetto, Tania Whaley, Ludmila del Castillo, Omar Ramírez, Gabriel Figueroa, Víctor Weinstock, Fernando Carrasco, Lech Gorzinsky, Juan Morán, Germán Castillo, Juan Romanca, Roberto Ríos (Raki), Paco de la O, Graciela Henríquez, Rubén Broido, Adrián Joskowics, Isabel Ávalos.

Mi agradecimiento al apoyo de Marisa Bobadilla y Ángeles Ramos.

Y a todos aquellos que por algún azar he injustificadamente olvidado incluir, pero sin los cuales no habría recorrido este camino.

*Quisiera encontrar (ser) ese individuo
que se entrene como el bailarín,
que desarrolle su capacidad intelectual como el músico
y que viva implacablemente su pathos
como el actor lo hace en escena.*

MARCO ANTONIO SILVA

*La esclavitud de la técnica
es la libertad del creador.*

LUIS DE TAVIRA

*En el principio era el Verbo
y el Verbo era en Dios,
y el Verbo era Dios.*

UMBERTO ECO

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO 1. HACIA LAS ACCIONES FÍSICAS	
1.1. Actuación: ¿técnica, método o sistema?	10
1.2. Stanislavski y el sistema vivencial	16
1.3. Entre una escuela actoral de imitación y una de inspiración	20
1.4. Por un teatro orgánico	26
1.5. Stanislavski. El largo camino a las acciones físicas	30
1.5.1. ¿Qué son en realidad las acciones físicas?	32
1.5.2. ¿Hay una sola forma de llegar a las acciones físicas?	33
1.6. El entrenamiento de Grotowski, una metodología de acciones físicas	36
CAPÍTULO 2. HACIA LAS ACCIONES FÍSICAS EN EL TRABAJO PROFESIONAL	
2.1. El actor y la danza	42
2.1.1. <i>Radoranzas 42</i>	45
2.1.2. La anécdota y el estilo	47
2.1.3. De los personajes y la acción dramática	48
2.2. El actor y la pantomima	50
2.2.1. El Laboratorio de Artes Escénicas (LAE) de Juan Gabriel Moreno	55
2.2.2. <i>La Beatlemima</i>	56

2.2.3. <i>El muro</i>	58
CAPÍTULO 3. EL CAMINO PROPIO EN LAS ACCIONES FÍSICAS	
3.1. <i>Goya... sueños, razón y caprichos</i>	63
3.1.1. Conclusiones de la experiencia <i>Goya</i>	67
3.2. <i>La quinta estación</i>	68
3.2.1 Conclusiones de la experiencia <i>La quinta estación</i>	73
3.3. Trabajo en grupo	74
3.3.1. Organización y método de trabajo del grupo	76
3.3.2. Las necesidades	79
CAPÍTULO 4. ENCADENADOS.	
UN TEXTO DESDE LAS ACCIONES FÍSICAS	
4.1. Antecedentes	83
4.2. La concepción de la obra	86
4.3. La creación del texto	87
4.3.1. Escribir para las acciones	91
CONCLUSIONES	94
BIBLIOGRAFÍA	97
APÉNDICE: ENCADENADOS	99

INTRODUCCIÓN

¿Cómo elaborar un texto dramático que responda a las necesidades específicas de un entrenamiento basado en las acciones físicas y en la conjugación de la expresión física y verbal: compleja, profunda y cómplice de ambas? ¿Cómo se escribe, cuáles son las herramientas? ¿Cómo culminar un proceso? La pregunta es aún más difícil: ¿Cómo saber que se está ante la culminación de un proceso?

Durante los años que se tiene el privilegio de tomar clases, para aprender, un actor (o cualquier artista escénico) experimenta una y otra vez la constante de enfrentar un camino que inicia con cada lectura, ensayo, puesta en escena; al parecer, cuando el telón se cierra este camino termina. Pero ahí, donde ese círculo se cierra, otro inicia. ¿Qué es lo que queda de esa experiencia que enriquece la labor del artista?

Todo hace presuponer que es el resultado de un cúmulo de experiencias buenas o malas que mejoran el trabajo artístico, así como un mayor conocimiento de las herramientas creativas para el desempeño del actor sobre la escena.

Al llegar a este punto también surge otra pregunta: ¿cómo demostrar este cúmulo de experiencias y nuevas herramientas en el trabajo? Es cierto que resulta una labor ardua proyectar en un solo trabajo todos estos elementos; sin embargo hay algo que al artista le urge, ahondar en esos hallazgos e incluso en las dudas y los errores que en el trayecto surgen.

Durante la formación y el trabajo profesional, el artista se sumerge en varias experiencias teatrales, unas lo marcan profundamente, otras lo enfrentan con un sinnúmero de preguntas que piden respuestas.

Es ahí donde la necesidad de resolver estas preguntas requiere un trabajo más arduo e identificable a la vez, con sus objetivos particulares y generales. Así es como inicia una búsqueda que la mayoría de las veces no encuentra un final preciso.

En la práctica escénica, las más de las veces se abordan textos dramáticos que proponen, o a los que se imponen, ciertas técnicas de trabajo; por el contrario, es raro encontrar técnicas actorales, sin tomar por caso la improvisación, que den lugar a textos específicos. La presente investigación se pronuncia por la segunda opción y describe como ejemplo la ruta que transitó el autor para escribir un texto dramático, con el fin de demostrar que es posible conjugar un lenguaje teatral de representación de acciones físicas muy concretas, con un texto en el que la palabra no se abandonase al simple discurso verbal y donde las acciones de los actores/personajes fueran un complemento tanto del diálogo interno como del externo. Así también, surge de la preocupación del manejo del espacio teatral como una representación del pensamiento del personaje central.

Este proceso se describe en el siguiente orden:

Capítulo 1. Revisión en torno a las acciones físicas desde un contexto teórico e historiográfico.

Capítulo 2. Reflexión de la utilización de las acciones físicas en el trabajo profesional en el campo de la danza y la pantomima.

Capítulo 3. Revisión de las acciones físicas en dos montajes y en un trabajo de taller de entrenamiento para actores.

Capítulo 4. Explicación de la génesis de *Encadenados* como resultado de la exploración de las acciones físicas en el taller formado para el entrenamiento de actores; para ello se describe la gestación del texto *Encadenados*

Finalmente se incluye el texto de *Encadenados* como apéndice del trabajo.

Esta tesis es un intento por resolver algunas preguntas que llevan a otras, que marcan claramente un proceso identificable compuesto por génesis, desarrollo, proyección y culminación. Es el fin de este camino el inicio de otro: la congruencia del trabajo diario.

CAPÍTULO 1

HACIA LAS ACCIONES FÍSICAS

1.1. Actuación: ¿técnica, método o sistema?

¿Existe una técnica de actuación? Más aún: ¿cómo se actúa? La actuación es una actividad artística. En el ámbito de las actividades de representación escénica, los actores disponen de una amplia gama de herramientas, técnicas y métodos para llegar al momento final en la representación: **Actuar**.

¿Qué es actuar? Primero que nada hay que recurrir a la experiencia más inmediata de la lengua. En casi todos los diccionarios de lengua hispana, hay varias acepciones que definen este verbo de la siguiente manera:

Actuar, verbo transitivo y pronominal.

1. Del latín medieval *actuâre*. Poner en acto o acción.
2. Interpretar un papel en obras de teatro, cine, o televisión.¹

Éstas son definiciones que ofrece un diccionario, sin embargo parece haber un fin común en la acción, ya sea de la cosa o persona. Es decir, actuar se deriva de la palabra acción, palabra que caracteriza al hecho de actuar como movimiento físico o mental en una de sus acepciones.

Lo que conduce a la definición de aquel que ejecuta la acción: el actor. Según Patrice Pavis, éste “es el personaje individualizado y caracterizado por un conjunto de acciones concretas.”²

Entonces: ¿qué es actuar?

¹ Real Academia de la Lengua Española, *Diccionario de la Lengua Española*. Ed. Espasa Calpe, España, 2001, pág. 86.

² Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*. Ediciones Sociales, Argentina, 1980, pág. 21.

Qué es actuar al modo stanislavskiano (sic) partiendo la distancia entre concentración y “trance”. ¿Dónde termina la “vivencia” y comienza el psicodrama...? Difíciles y pantanosas fronteras que se confunden y distorsionan cuando se toma a los actores como para el uso y el abuso de nuevas orientaciones en el arte de actuar. Pero ya se sabe: la mansedumbre del actor es infinita.³

Ésta es una de las tantas respuestas que Sergio Jiménez extiende sin llegar a ser un concepto absoluto; se trata, más bien, de una apreciación de lo que un actor debe pasar para actuar.

El maestro Héctor Mendoza⁴ en sus clases hace que los alumnos construyan el significado de esta palabra, de modo que dicho significado sea el adecuado para los fines de aquel que se para en un escenario, buscando claridad conceptual. Para ello el maestro establece las diferencias que existen entre realidad y ficción, en el teatro: “**La realidad** es lo que tiene lugar en el mundo cotidiano, en el tiempo y espacio de la vida diaria; por otro lado; **la ficción** es una historia que es contada con el propósito de divertir”.⁵

Para ello es necesario aclarar que divertir toma, según el maestro Mendoza, la función de verbo transitivo, y no reflexivo, divertir recae en quien ve las acciones, no en quien las realiza; así, la ficción puede estar basada o no en sucesos reales; en el tiempo y espacio de quien la crea, en este caso el actor.

- Actuar es reaccionar a los estímulos que brinda la ficción.

¿Y cómo se reacciona a estos estímulos ficticios? Tomándolos como reales, para así con estos estímulos construir la ficción, es decir el drama: “(Del griego *drama*, acción. Esta

³ Sergio Jiménez, *El evangelio de Stanislavski*. Grupo Editorial Gaceta, México, 1990, pág. 24.

⁴ Héctor Mendoza: (1939-), director, dramaturgo y maestro mexicano; uno de los más importantes formadores de varias generaciones de actores desde su cátedra de actuación en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

⁵ Apuntes de la clase de Actuación V, impartida por Héctor Mendoza. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, agosto 15 de 1995.

palabra procede del dórico δράν, actuar). 1.- En un sentido general, el drama es el género literario compuesto para el teatro.”⁶

Reaccionar es poner en marcha la acción que tiene lugar en el drama a representar. Y a partir de aquí es donde surge la gran interrogante: hay que actuar, pero ¿cómo? ¿Existe una técnica para ello? Es necesario volver al diccionario:

Técnica: Nombre femenino.

1. Conjunto de procedimientos y métodos de que se sirve una ciencia, o un arte.
2. Habilidad en la utilización de dichos procedimientos: futbolista con técnica. [...]
6. Pericia o habilidad para usar de esos procedimientos.⁷

Entonces, si se concibe que la técnica es un conjunto de procedimientos y métodos empleados para conseguir actuar, podemos decir que son las herramientas que le son proporcionadas a un actor durante su preparación, educación e incluso en su experiencia personal para actuar.

Hay que aclarar que, según la definición también de un diccionario, **el método** es el “conjunto de operaciones ordenadas con que se pretende obtener un resultado”;⁸ para fortalecer el significado, se dice que se actúa, obra, de forma metódica, cuando se procede con gran orden.

Laura Jerkov, en su tesis de titulación, apunta:

Método es la vía que es preciso seguir en una determinada materia; esta vía marca límites, sigue una dirección, guarda cierto orden, y está fijada de antemano por encima de la voluntad de quien la recorre.⁹

Y continúa aportando las apreciaciones que se obtienen en la definición clásica de estos términos:

⁶ Patrice Pavis, *op. cit.*, pág. 149.

⁷ Real Academia de la Lengua Española, *op. cit.*, pág. 385.

⁸ *Ibid.*, pág. 227.

⁹ Laura Jerkov, *Un método para la construcción del personaje*. Tesis de titulación para licenciatura en actuación, Escuela Nacional de Arte Teatral, México, pág. 9.

El método constituye un conjunto de técnicas que deben dominar quienes pretenden acceder a la manipulación de un material... en el sentido que concede Aristóteles a la *techné* en la *Retórica*: la tecnología es una actividad que busca transformar la realidad; y se caracteriza, frente a la *empeiria* (que no conoce más que hechos particulares), porque utiliza reglas generales... La *techné* aristotélica requiere también la intervención de la actividad humana.¹⁰

Cada materia, o disciplina, tiene métodos que deben ser seguidos, unas técnicas que deben ser practicadas por quienes pretenden acceder a tales disciplinas. Por tanto, en sentido normativo, los métodos contienen técnicas y, en consecuencia, son neutrales: puestos en funcionamiento producen los efectos de que son capaces. Y sólo cuando se traspasa ese plano tecnológico aparece el plano teórico o el ideológico.

Por lo cual se puede decir que la técnica es el empleo de las herramientas de que dispone el actor para actuar, y el método es el orden cuidadoso en el que se emplean dichas herramientas buscando un resultado específico.

En este punto es importante hacer ciertas precisiones sobre estas definiciones, definiciones que pertenecen estrictamente a las referidas a diccionarios; Juan Gabriel Moreno¹¹ apunta lo siguiente a este respecto en la labor teatral y más específicamente en la escena:

La **técnica** es el cómo utiliza el actor las herramientas que dispone para la actuación, entre otras: voz, movimiento corporal, pensamiento, sentimientos y emociones.

De aquí se pasa al **sistema**, que es el conjunto de principios y reglas en el manejo de dichas herramientas creativas; estos principios y reglas permiten en cierto punto llegar a la creación, es decir a la actuación.

Así es como se llega al **método**, que es el orden y fundamento que va de lo más simple a lo más complicado y que conlleva en sí técnica y sistema.

Esto se puede representar así:

¹⁰ *Ibid.*, pág. 10.

¹¹ Juan Gabriel Moreno (1943-), mimo, actor, director y maestro de pantomima y actuación, entre otras materias, en el Colegio de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Técnica → Sistema → Método¹²

Es cierto, entonces, que se puede actuar con técnica; se nombran ciertos registros escritos desde la antigua China; pasando incluso por las indicaciones, que suponen una técnica, consignadas por William Shakespeare en *Hamlet*, en el famoso pasaje donde el príncipe danés señala a los cómicos cómo representar el pasaje que él ha escrito;¹³ también se habla de un posible texto sobre técnica de actuación que escribió Sófocles; así como los múltiples escritos que hay para las técnicas vocales, dancísticas, de expresión corporal y otras expresiones más que profundizan en aspectos de la actuación.

Por el otro lado, pero, como consecuencia, está el método o métodos que son el empleo estrictamente ordenado de dichas herramientas que pretenden llegar a un resultado específico en un constante seguimiento de técnicas, que se ha dado por designar como estilo de representación.

Así, como ejemplo, se tienen dos de los métodos más acuciados desde el siglo XX a nuestras fechas: el método vivencial, enunciado por Constantin Stanislavski y que muchos nombran “método stanislavskiano”, y por el lado opuesto el método formal.

Estos métodos son los más nombrados en la jerga cotidiana del teatro, aunque cada vez se les toma menos como referencia necesaria, ya que como muchos directores, los espectadores opinan lo mismo: poco importa qué técnica o método utiliza el actor para representar el papel, es suficiente que transmita con verosimilitud la esencia del personaje en la ficción, es decir en el drama.

[...] mientras el público debe sentir las emociones y dejarse conmover, el actor debe saber conmover, expresar y hacer sentir, ya que el actor completamente posesionado y dominado por sus sentimientos, tal como en la vida, no podría crear una obra artística.¹⁴

¹² Esquema desarrollado con los conceptos de Patrice Pavis y comentado por el profesor Juan Gabriel Moreno.

¹³ Cfr. William Shakespeare, *Obras completas*, tomo II, Editorial Aguilar, México, 1991, págs. 219-289.

¹⁴ Fernando Wagner, *Teoría y técnica teatral*. Editores Mexicanos Unidos, México, 1992, pág. 30.

Pero sin duda son estos métodos de actuación, para el actor que siempre debe permanecer en constante aprendizaje, el punto de referencia obligado, ya que proporcionan respuestas a su quehacer diario en la práctica de su arte. En cada nuevo ensayo, en cada puesta, en cada función siempre está empleando, de una forma u otra, de manera consciente o inconsciente, herramientas que pertenecen a dichos métodos.

Desentrañar los mecanismos que funcionan en estas técnicas, sistemas y métodos es lo que permite al actor profundizar en su labor, son las herramientas de su trabajo.

1.2. Stanislavski y el sistema vivencial

El método creado por Stanislavski recibe el nombre de “sistema”, entendiéndose por ello una técnica que se desarrolla detalladamente avanzando por una serie de pasos estrictamente definidos. Así lo define en su nota explicativa Elizabeth Reynolds Hapgood en la introducción al libro *La construcción del personaje*.¹⁵

El “sistema” (sic) Stanislavski es, pues, un intento de aplicar ciertas leyes naturales de actuación... bien definidas con la ayuda de la psicotecnia, que consiste en un gran número de elementos, diez de los cuales “si” (sic), dadas las circunstancias, la imaginación, la atención, el relajamiento de los músculos, piezas y problemas, verdad y credulidad, memoria emocional, comunicación y ayudas exteriores constituyen el núcleo del famoso sistema.¹⁶

Si bien en el párrafo anterior Elizabeth Reynolds lo llama “sistema”, se reconoce a éste como un método para al actor en el manejo de sus herramientas con técnicas que se rigen por principios y reglas ordenadas de lo más simple a lo más complejo, sistema y método que su creador documentó en los libros que conforman *Un actor se prepara*,¹⁷ texto que, como lo conoce una gran mayoría, es tomado como libro de cabecera de muchos alumnos y maestros de teatro en México; ya que su lectura representa uno de los primeros acercamientos en la teoría de la actuación y se prolonga su estudio a lo largo de la preparación en el salón de clases, llevando a muchos a revisar constantemente su contenido para aclarar, recordar e incluso redescubrir aspectos que en lecturas anteriores no hayan sido revelados.

Es oportuno recordar que Stanislavski inició su trabajo como actor y, posteriormente, como director, por lo cual su conocimiento de la escena es profundo. Sin

¹⁵ Constantin Stanislavski, *La construcción del personaje*. Alianza Editorial, España, 1985, 345 págs.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 34.

¹⁷ Constantin Stanislavski, *Un actor se prepara*. Editorial Diana, México, 1996, 204 págs. Este libro se basa en el trabajo que el autor ruso escribió por encargo, del cual resultaron tres tomos, que no se conocieron, en español, hasta muchos años después de su muerte: 1. *El trabajo del actor sobre sí mismo. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*, 388 págs. 2. *El trabajo del actor sobre sí mismo. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, 388 págs. 3. *El trabajo del actor sobre su papel*, 305 págs. Editorial Quetzal, Buenos Aires, Argentina, 1997.

embargo, no se debe pasar por alto que sus investigaciones y reflexiones obedecen a un tiempo y lugar específicos, con necesidades específicas.¹⁸

Es decir que sus aportaciones, que son necesarias para entender las posteriores líneas que de ellas se derivarían, tenían la intención de ayudar a sustentar el trabajo del actor en escena creando condiciones adecuadas de concentración, para después llevarlo a un estado creador, lo que después derivaría en crear impulsos de reacción en el actor basados en su propia vivencia, como si él fuera el personaje en dicha situación.

Busca siempre en ti el personaje del drama. Si tú fueras éste o aquel personaje, ¿cómo condicionarías tu experiencia anímica para expresar el estado emotivo que pide el autor y cómo la expresarías a través de acciones físicas que pudiese ver el espectador?¹⁹

Es de resaltar que en este cuestionamiento hecho por Stanislavski surgen dos puntos de interés particular: el primero es sobre la creación de un personaje por parte del actor como si éste fuera dicho personaje, por tanto tiene que vivirlo; y por otro lado aborda las acciones físicas como un resultado de esta creación del personaje como un reflejo hacia el espectador.

Así es como la creación del personaje toma mayor importancia en un principio para la llamada escuela vivencial, donde se dota de mayor importancia a las emociones y vivencias del actor para crear la ficción del personaje y de la escena; sin embargo, el mismo Stanislavski diría al respecto:

La llamada escuela de la inspiración (sic) ha tratado antes que nada de despertar todos los instintos y muy a menudo precisamente por eso, en vez de alcanzar resultados de las fuerzas más elevadas y verdaderas de la inspiración intuitiva, obtiene solamente exageración, falso pathos, actuación afectada que proviene del instinto.²⁰

¹⁸ A este respecto, Anatoli Lokachuk refiere que la edición que se emplea para traducir a lenguas extranjeras la obra de Stanislavski también ha sido expurgada y editada por cuestiones de seguridad nacional; ya que el maestro ruso hace constantes alusiones a Sechenov (psicólogo ruso que llegó tanto a explicar, como a reproducir, fenómenos que los chamanes siberianos ejecutaban; tales como: leer la mente, manipularla, etc.).

¹⁹ Constantin Stanislavski, *Ética y disciplina. Método de acciones físicas (propedéutica del actor)*, Grupo Editorial Gaceta, México, 1990, pág. 102

²⁰ *Ibid.*, pág. 92.

Esta apreciación pareciera haberse generalizado, ya que en gran parte del siglo XX dominó la presencia en el mundo occidental del método (o sistema lo llama Édgar Ceballos) de actuación que desarrolló Stanislavski. Asimismo, se desarrollaron otros métodos, que en cierta medida surgieron de los aportes del llamado método vivencial; sin embargo, dice Édgar Ceballos, en el prólogo al libro de Sergio Jiménez, que en muchos casos el acercamiento a dicho método era más bien bastante deficiente:

Pertenezco a una generación mal educada en los excesos del sistema. Durante medio siglo hemos creído con fe ciega que la vivencia era el motor de todo trabajo actoral [...]. Hoy que conocemos de “oídas” (sic) la versión deformada del sistema, hemos llegado a un callejón sin salida.²¹

Ceballos hace referencia al sistema stanislavskiano como una enseñanza que la mayor parte de los actores de ciertas generaciones conocen porque son introducidos en ella por un director o maestro que en el mejor de los casos fue alumno de Seki Sano,²² quien conoció el sistema de Stanislavski.

Hay otros ejemplos de aquellos que leyeron los libros publicados en México y que se aventuraron a aplicar dichos conocimientos sin más guía que su entendimiento de la lectura. Y esto ha hecho que los conocimientos transmitidos sean interpretaciones variadas sin ningún consenso, lo que ha generado en muchos casos una desafortunada o alejada interpretación de lo que el maestro ruso en realidad quiso decir.

Sin embargo esto no quiere decir que, como actores, no se pueda seguir avanzando, ni mucho menos que antes del conocimiento de dicho sistema los actores mexicanos no tuvieran las herramientas necesarias para enfrentar su trabajo profesional:

Los actores mexicanos antes de la llegada del sistema al país se formaban por lo general dentro de las compañías, donde el más viejo era el director y donde cada semana había que estrenar una nueva obra.²³

²¹ Sergio Jiménez, *El evangelio de Stanislavski*. Grupo Editorial Gaceta, México, 1990, pág. 7.

²² Actor y director japonés que vivió y trabajó en México en la primera mitad del siglo XX.

²³ Sergio Jiménez, *op. cit.*, pág. 8.

Así se refiere Ceballos al trabajo que se realizaba, no sólo en México sino en gran parte del mundo, antes de la llegada del sistema stanislavskiano. Además, asienta el hecho de que los actores anteriormente tenían la costumbre de trabajar constantemente sobre nuevas obras, por lo tanto sobre nuevos papeles, consistiendo esta práctica su propio entrenamiento.

Hoy en día los actores, por muy diferentes circunstancias que van desde la falta de tiempo, hasta dificultades económicas e incluyendo un desinterés generalizado por continuar trabajando las herramientas técnicas, abandonan el entrenamiento regular, siendo éste una parte primordial de un mejor desempeño en su trabajo:

[...] los actores de esa época desarrollaron una excelente memoria y una enorme capacidad para encontrar la vida en las circunstancias dadas de la obra... Sabían lo que tenían que decir y cómo... sabían cómo estar vivos haciendo algo vivo, a través de acciones físicas [...].²⁴

Tal vez no conocían el término de acciones físicas, pero desarrollaban su trabajo en funcionamiento del quehacer escénico, es decir cumplían sus tareas escénicas con acciones.

Actualmente ese trabajo se sigue haciendo de diversas formas; es de notarse que en la escena teatral mexicana, como en las escuelas de arte teatral, se le concede una importancia más notoria a trabajos corporales y hasta acrobáticos, que en realidad lo que buscan de fondo es transmitir por medio de acciones algo hacia el público.

También se puede caer en el uso desmedido de estos recursos y hacer un acto meramente atlético en sus diferentes expresiones: danza o circo acrobático.

Es necesario decir que, con respecto a las acciones físicas Stanislavski ni las minimizaba y mucho menos las negaba, como él mismo citaba en sus comentarios posteriores a la edad dorada del teatro de arte de Moscú; como más adelante se verá, fue él quien contribuyó a la teoría y la práctica teatrales con el concepto de las acciones físicas.

²⁴ *Ibid.*

1.3. Entre una escuela actoral de imitación y una de inspiración

No es nuevo que exista para el teatro una división entre una actuación basada en las emociones o la creación a partir de acciones físicas, como se puede apreciar.

Se ha mencionado que en el teatro occidental los escritos sobre técnica o métodos teatrales son más bien tardíos. A pesar de esta carencia de registros se puede partir de algunas referencias, no necesariamente escritas para una educación específica de actores, sino más un consejo que aparece en el siglo XVI dentro de la obra *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, de William Shakespeare; aquí se encuentra una breve, pero sustancial, observación de la actuación dentro del teatro isabelino:

Hamlet.- Te ruego que recites el pasaje tal como lo he declamado yo, con soltura y naturalidad, pues si lo haces a voz de grito, como acostumbran muchos de vuestros actores, valdría más que diera mis versos a que los voceara el pregonero. Guárdate también de aserrar demasiado el aire, así con la mano. Moderación en todo pues hasta en medio del mismo torrente, tempestad y aún podría decir torbellino de tu pasión, debes tener y mostrar aquella templanza que hace suave y elegante la expresión [...]²⁵

Es ésta la exposición de cómo recitar unos versos (que es el hecho mismo de actuar con todo lo que esto implica para la escena) expresada por Hamlet, que más parecería la voz del mismo autor tratando de guiar a sus posibles actores; se puede concluir que, si al menos no existía una técnica o un método para representar una parte, se tiene una idea muy clara de una representación mesurada que no rebasase la pasión (emoción) del representante, así como una clara idea de la interpretación verbal: “*con soltura y naturalidad*” y aún más sin que ésta consista en gritos.

Se puede colegir, entonces, que el actor debe: “*tener y mostrar aquella templanza que hace suave y elegante la expresión*”. Es decir, es una expresión de la vida y no la vida

²⁵ William Shakespeare, *op. cit.*, pág. 251. Sobre esta nota Gustavo Lizarraga señala: Cabe hacerse el comentario que en el contexto de la obra estas palabras de Hamlet buscan tenderle una trampa a su tío Claudio, esto las pone lejos de la idea de una técnica de actuación, pero vale, la tradición las toma como tal; sólo que es una técnica puesta al servicio del mensaje de Hamlet a su tío.

misma que aleja al actor de dejarse llevar por sus emociones y lo invita a utilizar sus medios formales expresivos: voz, templanza y elegancia.

Es esta apreciación la que permite deducir que el trabajo que Shakespeare, en boca de Hamlet, pide a sus actores se basa obviamente en la forma de la representación actoral, sin que sea necesario sentir las emociones que le pertenecen al actor como ser humano.

Sin embargo, en el hecho mismo de la representación escénica no se pueden dejar de lado las emociones, ya que es el actor, al prestar voz, cuerpo y movimiento al personaje a representar, un ser humano que lleva consigo sus emociones. Decir que éstas son a prueba de cualquier estímulo, ficticio o no, sería un error. Lo que se puede hacer con estos estímulos es controlarlos y administrarlos para su uso en escena.

Es aquí donde se encuentra la dificultad de ¿cómo administrar estas reacciones a dichos estímulos? La representación teatral es eso, una presentación que se repite una vez más dentro de un escenario que pertenece a una ficción.

La administración de esas reacciones depende del actor que se presta para ello; es decir de sus capacidades, su entrenamiento y su técnica.

El texto de Shakespeare expresado por Hamlet permite entrever la necesidad de una técnica para el actor. Técnica que se identifica más con la forma de representación actoral que con el sentido de la emoción.

Hasta aquí es donde se puede llegar con el texto de Shakespeare; no sería sino con el filósofo, escritor y crítico teatral Dennis Diderot²⁶ que este punto sobre la técnica actoral

²⁶ Dennis Diderot, autor francés; nace en Sangres en 1713 y muere en París en 1784; se le reconoce como un autor prolífico del periodo de la ilustración, ya que además de filósofo, novelista, crítico teatral y dramaturgo, también se encargaría de escribir para la primera enciclopedia editada en Francia artículos de política, entre otros, y también en ser editor de la misma, que le tomó gran parte de su vida: *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. París, 1751-1772.

sobresaldría de forma fundamental. Técnica que, según su escrito *La paradoja del comediante*,²⁷ se emparenta con la forma.

Ante todo, Diderot plantea una discusión filosófica y estética donde el contenido y la forma, sea un artículo, una crítica o un ensayo, rigen su expresión. Es así como habla del arte, del teatro y de los actores en su libro, teniendo en cuenta su particular visión más como un crítico profesional que como hacedor de teatro, ya que su aproximación al teatro es como crítico, filósofo y enciclopedista.²⁸

En *La paradoja del comediante*, escrita a manera de diálogo, Diderot presenta a dos interlocutores: el primero (que, por defender los puntos centrales de la crítica, bien se puede identificar con el mismo Diderot) y el segundo (que los cuestiona), bajo el pretexto de comentar una obra de teatro que recién han presenciado, emiten sus opiniones sobre el teatro de su época, pero sobre todo de los actores, a quienes llama comediantes, haciendo una división de ellos en dos grupos: el comediante imitador y el comediante de temperamento.

El comediante imitador puede llegar a expresarlo todo pasablemente; nada hay que alabar ni corregir en su ejecución, o todo que corregir: el comediante de temperamento es muchas veces detestable; algunas, excelente. En un género u otro, desconfiad siempre de una mediocridad sostenida.²⁹

Estos comediantes bien se pueden identificar, el imitador (también llamado copista) con un actor de representación, es decir formal; al comediante de temperamento, o sensible, con un actor de vivencia. Es el imitador aquel que toma del “estudio de la naturaleza” sus herramientas para representar, mientras que el de temperamento se deja llevar por su sensibilidad en el momento de la representación.

²⁷ Dennis Diderot, *La paradoja del comediante*. Editorial Premià, México, 1990, 87 págs.

²⁸ Comentar la vasta obra del autor francés es un tema que bien merecería un apartado aparte, propósito que se alejaría del presente trabajo.

²⁹ Dennis Diderot, *op. cit.*, pág. 10.

Para Diderot es más importante el peso de las acciones que un actor, o cómico, realiza; restando importancia por tanto a su sensiblería, al momento de representar la obra. Esta “sensiblería” impide al actor controlar su capacidad de actuar, de representar:

A la menor circunstancia inopinada, el hombre sensible la pierde (la capacidad de representar en escena); no será ni un gran rey, ni un gran capitán, ni un gran abogado, ni un gran medico. Llenad la sala con estos llorones, pero no me coloquéis a ninguno en las tablas.³⁰

Esta sensibilidad al representar le resta perfección a la representación, ya que el fin del arte no es mostrar la naturaleza del mundo, ya evidente a nuestros ojos, el arte es una expresión de ésta, por tanto: una representación estética de la realidad y de las emociones.

La naturaleza es la que da las cualidades a la persona: figura, voz, criterio, agudeza. Al estudio de los grandes modelos, al conocimiento del corazón humano, al trato de gentes, al trabajo asiduo, a la experiencia y al hábito del teatro tocan perfeccionar el don de la naturaleza.³¹

Por tanto, los actores que controlan sus dones (medios, herramientas) son un tanto más aptos; para Diderot, éstos son capaces de dar el verdadero sentido a la interpretación de la escena, o lo que busca la escena:

[...] las palabras no son, ni pueden ser otra cosa que signos aproximados de un pensamiento, un sentimiento, una idea; signos cuyo valor completan el movimiento, el gesto, la entonación, el rostro, los ojos, la circunstancia.³²

Un actor de estas características puede controlar sus medios, es frío, pero siempre fiel a estos elementos; el actor sensible pocas veces controla sus emociones, éstas lo controlan a él. Sin embargo, el actor insensible no por ello deja de ser un ser humano que tiene conciencia de la naturaleza humana; sería temerario decir que actores con dichas características no tienen emociones en la escena o en la vida misma. ¿Dónde quedaría pues la condición que intenta reflejar el arte? Es decir la vida humana, o simplemente: la vida.

³⁰ *Ibid.*, pág. 17.

³¹ *Ibid.*, pág. 10.

³² *Ibid.*, pág. 11.

Pero este reflejo está orientado a conmover al espectador de la escena, de poco sirve para el actor, ya que su labor se seguirá extendiendo una y otra vez en cada nueva representación y cada nueva obra a representar.

Así es como Diderot sostiene esta división de comediantes, pero va más allá al afirmar que el arte de la representación no es un acto de ninguna manera cotidiano, mucho menos vulgar, por tanto el comediante (actor):

[...] debe de poseer un carácter propio nulo o casi nulo, para así construir con cada personaje creado, un modelo de carácter muy superior al suyo y ceñirse a él, logrando así una actuación sublime. Es ahí donde radica su gran paradoja.³³

Para Diderot el actor ideal y perfecto es frío, inteligente, de carácter nulo, un actor que domina sus medios, entonces ¿qué hay de la sensibilidad?, ¿acaso una actuación sublime no se conecta con las emociones del actor como persona?

El talento del actor, según Diderot, sirve para crear una impresión, hacerla viva en el espectador, no para que las emociones controlen y dominen al comediante. Ése es el fin último de la escena: crear para el espectador, conmoverlo y comunicarle lo que se desea.

El actor sensible es poco capaz, según Diderot, de dejar de conmoverse con lo que intenta comunicar o expresar y vulgariza el arte de la actuación; lo vuelve no arte, sino pobre espectáculo.

Como filósofo, Diderot antepone la razón a la emoción, sin embargo las emociones estéticas, aquellas que el comediante domina para la representación, son necesarias para crear la actuación sublime. Por ello su animadversión a la manifestación de la emoción como único recurso para la interpretación teatral.

³³ Ana Goutman y Armando Partida, (coords.), *Bibliografía comentada de las artes*. México, UNAM, 1995, pág. 98.

Por tanto se puede aducir una posición ideológica a su crítica a la actuación de los cómicos sensibles, que sin embargo él no deja de reconocer que incluso pueden lograr representaciones sublimes, pero que pocas veces pueden repetir.

Son estos actores los que se identifican con los actores no formales, los que son lo opuesto a los imitadores, a los fríos pero capaces de reproducir con fidelidad una y otra vez la misma representación.

Por su parte, los actores formales son capaces de observar fríamente para reproducir las pasiones y emociones humanas, pero para poder comprenderlas también necesitan sentir las, conmovirse de ellas, como los actores sensibles que para alcanzar lo sublime necesitan más del control y observación. ¿Y no es ésta también la paradoja? ¿Encontrar el equilibrio entre ambas maneras de actuación, la del actor sensible y la del insensible?

Los aportes de Diderot son de suma importancia al dejar en claro esta división que aún es considerada en nuestros días, sin embargo es claro para Diderot que hay puntos en común entre ambas posturas de abordar la actuación, no niega que estas dos existan y que sirven al actor; sin embargo, es más una invitación de su parte para preguntarse: ¿hay una predisposición del actor por actuar de un modo o de otro?, ¿con qué alimenta su naturaleza creadora, sólo de inteligencia y raciocinio o de inspiración, intuición y emociones?

Se puede decir que de todos estos elementos. Ya que la inteligencia y el raciocinio también ayudan al actor a elegir entre una u otra emoción, es la memoria la que reactiva un recuerdo conectado a un sentimiento. Pero si no se tiene la capacidad de registrar estas emociones y recuerdos, ya propios, ya observados en otros, ya creados en la imaginación, nunca estarán al alcance del actor para su recreación.

1.4. Por un teatro orgánico

Por lo anteriormente expuesto, puede decirse que un actor tiene varios métodos para recrear en la escena, entre ellos el vivencial o el formal, pero ¿qué hay que recrear?, ¿qué hace un actor en escena? Se ha expuesto que actuar es reaccionar a estímulos ficticios, en circunstancias dadas, para que un espectador vea, piense, experimente emociones, reflexione, analice entre muchos objetivos, pero con el fin de entretenerse en los actos presenciados.

El espectador ve acciones, escucha diálogos que le transmiten ideas y pensamientos y le permiten experimentar emociones. Para ello el actor se vale de movimientos, desplazamientos, palabras, ideas, pensamientos y emociones que utiliza para establecer ese diálogo de comunicación con el espectador.

Memorizar movimientos, desplazamientos, acciones y palabras son algunos de los actos físicos que el actor reproduce en ejercicios de repetición: una caminata en cierta dirección se hace una y otra vez; sentarse en una silla, tomar un vaso, comer, etc. Dentro de estas acciones hay una intención que el actor que representa un personaje quiere proyectar: “Todo conflicto teatral es, en el fondo, un conflicto de emociones. La expresión de las más diversas emociones debe ser el elemento básico de la actuación [...]”³⁴

Esta expresión puede contener ideas, pensamientos y emociones, tanto en singular como en conjunto, para llevar a escena lo que está más allá de la anécdota de la obra: aquello que se pretende comunicar al espectador por medio del conflicto.

La finalidad de todo drama es llevar al público hacia un sentimiento definido [...] pero no hay que caer en el error de suponer que las emociones expresadas por el actor y experimentadas por el público tienen que ser siempre las mismas.³⁵

³⁴ Fernando Wagner, *op. cit.*, pág. 29.

³⁵ *Ibid.*, pág. 30

¿Cómo se reproducen las ideas, los pensamientos y emociones? El actor debe desarrollar y dominar medios de expresión para poder expresarlos y transmitirlos. Así deberá desarrollar un lenguaje intelectual o “racional” y un lenguaje “emocional” que al interactuar logren reacciones orgánicas del cuerpo haciéndolo funcionar armónicamente para y en la escena que, en palabras de Artaud, pueda ser llamado poesía:

Tal lenguaje, el de la escena, es todo aquello que ocupa la escena y que se manifiesta y expresa desde su materialidad... dirigiéndose antes que nada a los sentidos... una poesía que se desarrolla en el espacio para realizarse adecuadamente en un dominio que no pertenece al estricto territorio de las palabras.³⁶

Así hace referencia Artaud a este lenguaje de la escena, donde el todo comunica directamente al espectador, lo que él también llama “elementos a ser usados en escena”, entendiéndose por ello los visuales y sonoros, los gestos, la pantomima y las acciones. Sin embargo, parecían, para el momento en que él escribe sus ideas, estar separados o incluso anulados por la palabra. Para él, el teatro occidental estaba supeditado y rendido a “la dictadura de la palabra”.³⁷

Artaud trata de dotar de una nueva vitalidad al teatro occidental, desde una perspectiva tanto estética como ideológica, para lo cual proyecta un teatro que se desarrolle desde los manifiestos de lo que nombra “teatro de la crueldad”.³⁸

En dicha forma teatral es necesario que en todo momento el actor ejerza un acto de sumisión ante su arte, para lo cual ofrece su cuerpo, inteligencia y emociones, hacia los impulsos que en escena se ejecutan.

Sin embargo, estas apreciaciones son bastante subjetivas ya que el trabajo que describe su autor se llevó a cabo sólo teóricamente, sin ponerlas en práctica:

³⁶ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*. Grupo Editorial Tomo, México, 2002, pág. 38.

³⁷ *Ibid.*, pág. 40.

³⁸ Teatro que apuesta por provocar un impacto violento en el espectador, donde las acciones se anteponen a la palabra para liberar el subconsciente, tanto del espectador como del actor, en contra de la razón y la lógica.

Artaud fue un visionario extraordinario, pero sus escritos tienen poca significación metodológica porque no son producto de investigaciones practicadas a largo término. Son una profecía impresionante, no un programa.³⁹

El trabajo de Artaud en el teatro europeo es fundamental porque se sustenta en la compleja relación que hace que un actor sea capaz de conectarse al fenómeno teatral, ir a la misma raíz que en el ser humano se halla esperando responder a la crueldad a la que es sometido para revelarla, la violencia que despierta su reacción auténtica, es decir, orgánica.

En cierto momento Artaud propone que el actor debe asemejarse a una serpiente que es capaz de “sentir” por su piel todo lo que lo rodea, donde la más lejana vibración le hace responder de forma inmediata y adecuada. Sin embargo Grotowski nos dice sobre las formulaciones de Artaud con respecto al arte teatral: “[...] sus teorías estaban formuladas sobre premisas diferentes iban en otra dirección.”⁴⁰

Para Artaud el teatro es: “... el único espacio en el mundo, y el último medio general de que aún disponemos, en condiciones de afectar en forma directa al organismo.”⁴¹

Afectar directamente al organismo, en este caso del actor, no es una idea lejana a lo expresado por Stanislavski, cuando habla de actuación orgánica.

[...] crear lógica y consecuentemente la simple y accesible “vida del cuerpo humano” del personaje dará como resultado sentir en uno mismo esa materia humana que el autor ha tomado para el personaje de la vida misma, de la naturaleza.⁴²

De aquí se desprenden dos consideraciones: primero, el personaje está puesto al servicio de la pieza que el autor ha escrito.

La siguiente es el punto medular: la creación del personaje; se repite constantemente la pregunta sobre el qué crear, de qué crearlo, pero los procesos son variables; es decir que

³⁹ Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI Editores, México, 1995, pág. 18.

⁴⁰ *Ibid.*, pág. 18.

⁴¹ Antonin Artaud, *op. cit.*, pág. 79.

⁴² Sergio Jiménez, *op. cit.*, pág. 266.

hay caminos y vías que pueden ser diferentes para lograr la creación del personaje, aunque el fin sea uno que puede, dados los resultados, verse como una variación: actuar.

Muchos actores son partícipes de los pros y contras de una técnica o escuela de actuación; al referirse a la formal o la vivencial, unos acusan a la primera de fría, repetitiva carente de fondo; los otros acusan a la segunda de imprecisa, sucia, cansada e incluso peligrosa. ¿Por qué?

Es oportuno hacer un paralelo con la frase que una ocasión se le escuchó a Eduardo Palomo.⁴³

La vivencia es como un tigre: fuerte y efectiva, pero la fuerza de un tigre es incontrolable, por tanto peligrosa y muy cansada de manejar tanta fuerza, un actor se agota de tener dentro de sí mismo un tigre que lo controla a él y no al revés.⁴⁴

Se pueden señalar las diferencias que persisten en las dos escuelas de actuación, en éstas también se puede encontrar el complemento de ambas. Es decir para que una representación no sea fría hay que dotarla de esa emoción creada por la vivencia; para impedir el control de la emoción por la vivencia hay que dotarla de algo que la sustente: ese algo pueden ser las acciones físicas.

Agárrense con más fuerza a las acciones físicas. Ellas les darán la libertad a la genialidad artística de la naturaleza creadora y preservarán el sentimiento de la compulsión.⁴⁵

Así lo señala Stanislavski, el llamado padre del teatro vivencial.

⁴³ Eduardo Palomo (1962-2003), actor mexicano de amplia carrera en cine teatro y televisión.

⁴⁴ Samuel Escobar, *Entrevista a Eduardo Palomo*. México, 1992. Sin publicarse.

⁴⁵ Sergio Jiménez, *op. cit.*, pág. 270.

1.5. Stanislavski. El largo camino a las acciones físicas

¿Pero qué son en realidad las acciones físicas? Para adentrarse en la materia, hay que ponderar que este término lo menciona Stanislavski,⁴⁶ lo cual podría interpretarse como una contradicción a la versión distorsionada que en ocasiones conocemos de su método de trabajo, que como se ha dicho fue un tránsito hacia las acciones físicas.

Para muchos, el llamado sistema stanislavskiano, hasta antes de las acciones físicas, es el emblema de la representación teatral “vivencial”, sin duda por el carácter profundamente personal basado en las vivencias del actor como ser humano, es decir, en sus experiencias de vida.

La teoría de la actuación desarrollada por Stanislavski en su famoso “sistema” (sic) no se basa tanto en el razonamiento, como afirman muchos de sus críticos como en su experiencia.⁴⁷

Por supuesto que la experiencia y los muchos años de práctica e investigación del fenómeno teatral son los que dotarían al maestro ruso de las herramientas que hoy son parte primordial de la historia teatral. Al respecto dice Eugenio Barba: “Los hombres del teatro occidental no descienden del mono, sino de Stanislavski.”⁴⁸

Sin embargo, otros, como el autor norteamericano David Mamet, descalifican su profesionalismo:

Stanislavski fue esencialmente un amateur. Fue un miembro de una muy saludable familia de comerciantes y llegó al teatro como un hombre rico. No quiero denigrarlo a él, su fervor o sus merecimientos, solamente hago notar sus antecedentes.⁴⁹

⁴⁶ Cfr. Constantin Stanislavski, *Ética y disciplina, método de las acciones físicas. Propedéutica del actor*. México, Grupo Editorial Gaceta, Colección Escenología, 1990, 245 págs.

⁴⁷ David Mamet, *True and false. Heresy and common sense for the actor*, Vintage Books, United States of America, 1999, pág. 9. Traducción personal.

⁴⁸ Sergio Jiménez, *op. cit.*, pág. 20.

⁴⁹ David Mamet, *op. cit.*, pág. 8.

Su opinión ahonda más en este sentido:

El “Método” (sic) Stanislavski, y la técnica de las escuelas derivadas de éste, es un sinsentido. No es una técnica de la cual uno pueda desarrollar una habilidad, es un culto. Las demandas orgánicas al actor son mucho más fuertes [...] y los logros potenciales del actor son mucho más importantes que aquello prescrito o previsto por éste o ningún otro “método” (sic) de actuación.⁵⁰

Estas opiniones permiten ver que los hallazgos de Stanislavski, aun hoy en día, son el punto de partida o base para muchos investigadores y hacedores de teatro.

No obstante, para los más ortodoxos, el método de Stanislavski permanece estático... cuando el teatro como el arte en sí mismo es un movimiento constante en el tiempo-espacio, es una experiencia viva, en evolución constante.

Para Stanislavski, la supuesta división entre método vivencial y método formal no significaba dos vías totalmente separadas, simplemente fueron parte de un todo; la vivencia fue parte del camino que se tiene que recorrer para llegar a las acciones físicas como el punto culminante de su trabajo.

No se trata de discutir si hay un sistema de “ustedes o mío”. Sólo hay un sistema: La naturaleza orgánica creadora. No hay ningún otro. Y debemos recordar que este llamado sistema... no permanece estático, cambia todos los días.
[Stanislavski en conferencia dos años antes de su muerte]⁵¹

Sin embargo, a lo largo de la actividad profesional de Stanislavski como actor, director y maestro, serían muchos los años que pasarían para que llegase a sus conclusiones sobre las acciones físicas; al principio su trabajo por estos derroteros sería dominado por la vivencia, que en el fondo exigía del actor una predisposición para “recordar” sus experiencias de vida para crear las emociones que la parte o el personaje exigen.

⁵⁰ *Ibid.*, pág. 6.

⁵¹ Sergio Jiménez, *op. cit.*, pág. 399.

Es necesario contemplar este punto de partida para resolver las preguntas iniciales, como a continuación se verá.

1.5.1. ¿Qué son en realidad las acciones físicas?

Lo que un actor busca en la escena —como fin, no como medio— es la representación. Esta representación debe estar dotada de los elementos que ya se han mencionado: movimiento físico, desplazamiento, voz y emociones. El punto a debatir consiste en si las emociones, sentimientos e ideas son representables.

Es imposible representar una emoción. Cada sentimiento es por su naturaleza tan sutil que se esconde al mínimo roce del pensamiento. Se puede hacer una sola cosa: sondear la naturaleza de un sentimiento, examinar qué vive en el pensamiento y cómo se desarrolla un movimiento físico bajo la influencia de ésta o aquella reacción, o también cómo crece la ruptura entre pensamiento y sentimiento.⁵²

Es decir que hay una relación directa entre emociones y movimiento. Esta relación se refleja en la escena, no importa que el movimiento sea mínimo, siempre conlleva un reflejo de un pensamiento o emoción, así como las emociones pueden ser reflejadas por el tipo de movimiento o acción que se lleve a cabo en escena. De la ejecución armónica de estos factores depende cuánto se involucre el espectador en el acto escénico:

Debe existir armonía en el movimiento del pensamiento con el del cuerpo, esto es lo que produce una acción verdadera sobre escena [...] El movimiento como resultado de la acción física necesaria para la tarea es el que refleja la veracidad de lo representado.⁵³

Las acciones físicas permiten al actor acercarse con mayor control a la representación teatral. Dejar que la actuación sea controlada por el “recuerdo” de emociones que dominen el acto es arriesgado; el recordar y sentir son herramientas en

⁵² Constantin Stanislavski, *Ética y disciplina, método de las acciones físicas*, pág. 135.

⁵³ *Ibid.*, pág. 213.

condiciones dadas, que por la experiencia en la vida diaria son poco asibles y difíciles de controlar.

[...] el método de las acciones físicas nos da la ocasión de aproximarnos a la cuestión desde un ángulo más teatral, menos psicológico y sobre todo más natural. Se trata pues de establecer de una buena vez si las emociones provienen de un esfuerzo del actor por “recordar” (sic) sus propias vivencias como hombre, o más bien son “producidas” (sic) por la profundidad de la entrega a la actividad escénica.⁵⁴

El trabajo en escena es una acción, o varias, y el no hacer es una acción, también; se puede decir que es una no acción cuando ésta implica una idea o un estado emotivo en escena que no implica un desplazamiento o movimiento físico. Cuando a un intérprete escénico no le es fácil recordar una emoción para su representación, es más probable que pueda recordar con mayor precisión qué hacer en escena y, al realizar este acto con una intención específica, mostrará un estado de ánimo.⁵⁵

Las acciones son y dependen del actor, siempre se encuentran ahí, más asibles que la emoción; ya que ésta es el resultante de muchos factores, pero la acción es un factor que ayuda a recrear la emoción.

1.5.2. ¿Hay una sola forma de llegar a las acciones físicas?

“Stanislavski descubrió (al final de su vida) que las emociones no dependen de la voluntad, que el actor no tiene que preguntarse “¿qué tengo que sentir?”, sino “¿qué tengo que hacer?”... más que una memoria emocional, existía en el actor una memoria corporal.”⁵⁶

⁵⁴ Raúl Serrano, *Tesis sobre Stanislavski*. Grupo Editorial Gaceta, México, 1996, pág. 93.

⁵⁵ Juan Gabriel Moreno en sus clases establece el siguiente orden a este respecto: “Los sentimientos son puros: tristeza, alegría, ira, etc.; la emoción es una mezcla de sentimientos y en sí misma es una llamada, el estado de ánimo conlleva ideas, pensamientos y esto es lo que lo hace una emoción estética a representar.

⁵⁶ Sergio Jiménez, *op. cit.*, pág. 9.

Pareciera que Stanislavski descubrió algo que nunca se había visto antes en el teatro. Por supuesto que no es así, la historia del teatro como de las artes escénicas dan cuenta de que este aspecto —realizar tareas específicas en la escena— ha sido el principio mismo de la representación.

Sin embargo, el intento por dotar a estas tareas de mayor veracidad ha hecho que el teatro buscara por diferentes medios el cómo ser más eficientes en la creación de la veracidad escénica. En cierto punto fue tanta la búsqueda que la representación, mejor dicho, la actuación se saturó de diferentes estilos y herramientas.

Es decir que hay diferentes formas de acercarse a estas acciones. Lo que Stanislavski hizo fue investigar profundamente una de las posibilidades de llegar a ellas; llegar de una forma que satisficiera las necesidades que lo rodeaban; así es como algunos otros han llegado a sus propios “métodos” o por sus propios medios a las acciones físicas, incluso dotándolas de otros nombres: expresión corporal, teatro corporal, partitura corporal etc... pero el teatro actual nos remite a las investigaciones del maestro ruso.

En el teatro occidental se insistió en el uso de sus investigaciones en forma recurrente. Sin embargo era más que claro, para él, que sus hallazgos no son una verdad inalterable, como lo apunta Elizabeth Reynolds Hapgood:

Stanislavski no pretende haber hecho nada más que exponer los principios que todos los grandes actores han usado consciente o inconscientemente. No intentó nunca que sus exposiciones se tomaran como reglas inalterables, ni que sus ejercicios se consideraran aplicables a todas las situaciones o válidos para todo el mundo.⁵⁷

Stanislavski especifica que cada persona y situación deben ser tomadas en cuenta para establecer en qué dirección trabajar con ellas. Por ello es que pueden derivarse muchas formas de trabajo, creando una propia metodología para buscar el resultado final: la representación escénica y, más específicamente, actuar.

⁵⁷ Constantin Stanislavski, *La construcción del personaje*, pág. 12.

Para actuar hay diferentes caminos, las acciones físicas es uno de ellos. Cómo adentrarse en éstas y las diferentes formas de trabajarlas es en lo que a continuación se ahondará.

1.6. El entrenamiento de Grotowski, una metodología de acciones físicas

Para entender el trabajo desde las acciones físicas, se tomará como ejemplo la labor asentada por uno de los creadores teatrales que indagó en este campo: Jerzy Grotowski.

Considerado por Peter Brook y por muchos otros hacedores de teatro como el único, desde Stanislavski, que ha estudiado a fondo la compleja red de relaciones físicas y psíquicas en el campo del actor.⁵⁸

Es con él y sus trabajos donde se puede encontrar, en cierta medida, un esfuerzo por enunciar un método para el entrenamiento del actor. Antes de analizar este aspecto es necesario revisar su sustento.

Con una gran experiencia en el teatro, Grotowski dejó asentado en varios escritos, principalmente en el libro *Hacia un teatro pobre*, su trabajo con el grupo de teatro *El laboratorio teatral*; mismo que lo llevó a decir: “[...] el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor.”⁵⁹

Es en este aspecto donde se involucra con particular interés. Para Grotowski el actor es uno de los ejes principales del acto escénico; le dedicó gran parte de sus esfuerzos como investigador y hacedor de teatro, lo que lo llevaría a componer en cierto modo un método de trabajo específico. Éste es enunciado como la vía negativa.

Es la vía negativa, más que una herramienta nueva que enseña al actor cómo actuar, un intento de ayudar al actor a vencer sus resistencias físicas que lo lleven a una mejor representación. Quiero eliminar, despojar al actor de todo lo que le perturba. Todo lo que es creativo quedará dentro de él. Es una liberación.⁶⁰

En esta búsqueda es que Grotowski basa el trabajo con su grupo, fundamentándolo en dos principios:

⁵⁸ Ana Goutman y Armando Partida, *op. cit.*, pág. 108.

⁵⁹ Jerzy Grotowski, *op. cit.*, pág. 9.

⁶⁰ *Ibid.*, pág. 178.

En primer lugar tratamos de evitar todo eclecticismo, intentamos rechazar que el teatro es un complejo de disciplinas [...] en segundo lugar, nuestras producciones son investigaciones minuciosas de la relación que se establece entre el actor y el público.⁶¹

Es de vital importancia que al referirse al eclecticismo pretende, más que nada, impedir que el resultado en escena sea un conjunto de elementos integrados que se aprecien como elementos injertos en el acto; éstos son sólo un medio para encauzar el trabajo del actor antes de llegar a la representación. A este trabajo se refiere como “training”, del siguiente modo:

No es el training (sic) por sí mismo lo que hace un buen actor. Se puede ser un master (sic) en técnicas de entrenamiento físico. Pero eso no garantiza formar a un actor, sí éste además no está implicado en situaciones propias de la representación.⁶²

Así, de este “training” es que parte a construir sus montajes. Todo el esfuerzo del entrenamiento se encauza hacia las situaciones de la representación, es decir que cada ejercicio lleva como fin último la representación en la escena de las acciones desarrolladas por los actores.

Se trata de un trabajo creativo y libre, pero sujeto a reglas y procedimientos muy claros, así una vez definido el rumbo o texto a trabajar dentro del laboratorio, lo que se entiende como una metodología.

Ésta sirve como trampolín para las situaciones y los detalles de la obra... los ejercicios deben tener un aspecto personal y la coordinación de los distintos elementos debe ser también individual. Lo que viene dentro es lo improvisado. Lo que se muestra afuera es la técnica.⁶³

Es decir que el proceso entero se encuentra al servicio de la creatividad del actor, convirtiéndose en la plataforma en que sustente su interpretación del personaje.

El problema es darle al actor la posibilidad de trabajar “en seguridad” (sic)... se debe crear una atmósfera, un sistema de trabajo en que el actor sienta que todo lo

⁶¹ *Ibid.*, pág. 9.

⁶² Jaime Soriano, “Una conclusión mexicana, palabras de Grotowski”, *Revista Máscara*, número especial sobre Grotowski, México, 1994, pág. 134.

⁶³ Jerzy Grotowski, *op. cit.*, pág. 161.

que haga será entendido y aceptado. Es justamente en el momento en que el actor comprende esto cuando se revela.⁶⁴

Hasta este momento, se puede decir que esta metodología se conforma de dos grandes puntos:

- Vencer las resistencias del actor para llegar a un estado creativo.
- Crear un sistema de trabajo para el actor en el que pueda entrar en este estado creativo.

Y esto se logra por medio de un “training”, perfectamente estructurado para la libertad creadora. Si bien estos puntos pueden desarrollarse desde el método o sistema particular elegido —en este caso el de Grotowski—, se observa que la fuerza de éste se cimenta en la actividad física no como un conjunto de habilidades acrobáticas, sino como un medio para llegar a la creación de lo que el personaje en cuestión (interpretado por el actor) hará en ciertas circunstancias en el transcurso de la escena.

Aquí surge una cuestión central derivada de que este trabajo es previo a la representación, y es ¿cómo sostener este personaje en acción durante las representaciones? El mismo Grotowski plantea la cuestión de la siguiente manera.

[...] es casi siempre el personaje de un texto. Es también una concepción particular del carácter del personaje... No puede decirse que el papel es un pretexto para el actor, ni que el actor es un pretexto para el papel. Es un instrumento para examinarse a sí mismo, para analizarse y, por lo tanto, para hacer contacto con los demás. Si se contenta con explicar su papel, el actor sabrá dónde sentarse y dónde gritar... pero después de 30 representaciones no quedará nada, la actuación será puramente mecánica.⁶⁵

Hablando de esta forma, plantea el hecho de que el actor realiza estas acciones físicas desde el texto a desarrollarse y aquí surge la respuesta que acompaña la pregunta

⁶⁴ Jerzy Grotowski, *op. cit.*, pág. 180.

⁶⁵ *Ibid.*, pág. 181.

anterior, así como su entrenamiento o metodología, lo que es el punto que distingue hasta hoy en día sus aportaciones en el campo de las acciones físicas: la partitura corporal.

La partitura corporal es un punto importante de su trabajo donde el actor en escena se puede guiar, ya que le dará la posibilidad de retirar la mecanización mencionada anteriormente; es un elemento que se constituye con todos los esfuerzos creativos del actor (orgánicos, físicos y emocionales) que brindan la atmósfera de seguridad para desarrollar el trabajo.

Esta partitura surge desde la investigación y creación de las pequeñas acciones físicas (simplemente esperar sin movimiento físico visible; una mano buscando un objeto con una intención específica; una mirada a alguien, o algo) hasta las acciones más elaboradas o complejas (correr y hablar al mismo tiempo, eludir obstáculos mientras se desarrolla una persecución); todas las acciones son acompañadas de una respiración, un ritmo; son orgánicas en relación con las circunstancias de la escena. Es, según Grotowski, un dar y tomar:

La partitura del músico consta de notas. El teatro es un encuentro. La partitura del actor consta de los elementos del contacto humano: “dar y tomar” (sic). Hay que tomar otra gente, confrontarla con uno mismo, con la propia experiencia y los pensamientos y ofrecer una respuesta.⁶⁶

Es esta respuesta, desde las acciones, la que se crea y recrea en el escenario: “El teatro exige movimientos orgánicos. La significación de un movimiento depende de la interpretación personal.”⁶⁷

Y ésa es la labor del actor en todo momento, pero siempre es mejor sustentarla con una metodología, técnica o training previo necesario.

Es claro que este entrenamiento se realiza como parte de la educación de un actor, idealmente formado, y debe sostenerse en el constante trabajo profesional, ya que éste le

⁶⁶ *Ibid.*, pág. 181.

⁶⁷ *Ibid.*, pág. 161.

permite no repetir constantemente los mismos hallazgos y le exige evitar las repeticiones mecánicas que entorpecen su trabajo.

A esto se refiere con que un actor debe controlar sus aspectos técnicos sin que éstos le signifiquen un obstáculo; debe, por el contrario, eliminar aquellos que le hacen cerrar su interpretación, y éstos se logran por una serie de nuevos ejercicios para aprender de nuevo y fijarlos en la interpretación, donde las acciones, partitura corporal, es el sustento:

[...] a cada ruptura de barreras escondidas corresponden técnicas nuevas... Debe aprender (el actor) a vencerlas con la ayuda de ciertos ejercicios básicos. En ellos se incluye todo: el movimiento, la plasticidad del cuerpo, la gesticulación, la construcción de máscaras mediante la musculatura facial y de hecho cada aspecto del cuerpo del actor será estudiado.”⁶⁸

Es oportuno aclarar que este esfuerzo de Grotowski fue parte de una búsqueda creativa y de aprovechamiento de las herramientas que los integrantes de su grupo tenían a su disposición; ésta búsqueda intentaba romper la máscara de los actores, que es la mecanización de acciones, gestos, estados de ánimo en la escena. Para romperla, llegaban a lo que denominaba la “transiluminación”:

El actor se entrega totalmente; es una técnica de “trance” (sic) y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto y que surgen en una especie de “transiluminación” (sic).⁶⁹

Para lograrla, se recurría a la vía negativa⁷⁰ con el propósito de llegar a la expresión. En este tránsito se halla la partitura corporal como aporte a la representación escénica; sin embargo sus investigaciones lo conducirían posteriormente por otros caminos: “Me he orientado poco a poco, sin embargo, hacía una investigación paracientífica en el campo del actor. Es el resultado de una evolución personal y no de un plan inicial”.⁷¹

No obstante, dicha evolución se dirige en otra dirección de las acciones físicas, evolución que requiere otro espacio distinto al de esta investigación, que aborda las

⁶⁸ *Ibid.*, pág. 31.

⁶⁹ *Ibid.*, pág. 10.

⁷⁰ *Vid supra*, pág. 36.

⁷¹ Jerzy Grotowski, *op. cit.*, pág. 184.

acciones físicas que bien delinea en la partitura corporal el entrenamiento del laboratorio teatral de Grotowski hasta este punto, estableciendo una metodología puntual y precisa.

CAPITULO 2

HACIA LAS ACCIONES FÍSICAS EN EL TRABAJO PROFESIONAL

2.1. El actor y la danza

La más grande sabiduría es la comprensión de la propia ignorancia.
Yo he aprendido a comprenderla y reconozco francamente
que de la esfera de la intuición y el subconsciente
no sé nada, salvo que estos secretos sólo son
conocidos por una naturaleza artística.⁷²

Como estudiante en la carrera de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, antes de enfrentar la vida profesional, se reciben materias prácticas que permiten el desarrollo de diferentes habilidades.

Está por demás mencionar que, debido al carácter de la Universidad, una de sus máximas es la libertad de cátedra, regida dentro de un margen teórico bien sustentado. Ante ello existe, valga la expresión, un universo de posibilidades entre las diferentes formas y técnicas que se aplican en la práctica de dichos conocimientos.

Al cursar el plan de estudios, un alumno enfrentará diferentes caminos para alcanzar un mismo objetivo; entre ellos, se encuentran algunas disciplinas como acrobacia, pantomima, canto, expresión verbal e interpretación verbal, así como los diferentes estilos de actuación, según el avance en la carrera, y entre ellas se encuentra la danza.

En la clase de danza, la libertad de cátedra permite que el maestro en turno imparta una técnica específica, según considere será de mayor beneficio a los alumnos: clásica, contemporánea, técnica Limón, Graham y Jazz, por mencionar algunas. También puede darse el caso que el maestro proporcione un amplio panorama de varias técnicas en la misma clase.

⁷² Constantin Stanislavski, *El arte escénico*. Siglo XXI Editores, México, 1980, pág. 4.

Un cuerpo en escena debe ser bien utilizado, tener conciencia de su espacio, del ritmo y el tiempo de la escena; todo esto lo aporta la danza (también lo hace la pantomima, el ejercicio atlético o el yoga e incluso algunas artes marciales). Si el alumno desea seguir trabajando dichas habilidades, después del tiempo de clases dentro del colegio, puede buscar alternativas.

Hay que hacer notar que la necesidad de la carrera es de dotar al alumno de los elementos que contribuyan al enriquecimiento de su educación como un profesional del teatro. Por lo tanto, no se hace hincapié en hacerlo un ejecutante consumado en la danza, el canto e incluso de la pantomima. De ser así, se volvería una carrera de especialidad. No siendo éste el caso, la clase de danza propicia que el alumno conozca el mundo de la danza y su cuerpo en forma amplia y general.

Es por ello que un estudiante de la carrera de teatro, además de las clases que se le proporcionan dentro del programa de estudios, es estimulado a tomar cursos u otro tipo de entrenamiento e incluso talleres de iniciación o perfeccionamiento de diferentes materias.

Una de las primeras opciones es tomar clases de danza, ya sea fuera o dentro del ambiente universitario: talleres libres en diferentes facultades y en el mismo Taller Coreográfico de la UNAM, con sede en el Centro Cultural Universitario; es aquí donde inicié el estudio de la danza clásica, acudiendo durante cuatro semestres para obtener una preparación en esta disciplina.

Dadas las características de este entrenamiento, se equipa al estudiante con muchas herramientas dignas de resaltar: control y conciencia corporal, relajación y fuerza corporal, principios de ritmo e improvisación dancística, entre muchas otras.

Por medio de una amplia gama de ejercicios (no se pretende hacer una disección de las clases del Taller Coreográfico) tanto básicos como simples, el estudiante logra dichos objetivos, avanzando en la ejecución de la danza, tanto como sus capacidades y entrenamiento se lo permiten.

Como es fácil deducir, la mayoría de las artes dancísticas buscan la armonía entre el cuerpo y la música que se utiliza para su ejecución. La música que se emplea en la danza explora todas las posibilidades rítmicas, por ello el ejecutante se relaciona directamente con esta característica de la música.

Sin duda, todo el provecho que se obtiene de la danza también se usa en movimiento actoral en escena: es el cuerpo de un actor en escena lo que está en funcionamiento, como lo hace el del bailarín, la diferencia es el lenguaje escénico específico.

Es por demás decir que la escena teatral también tiene su propio ritmo y musicalidad, por ello es fundamental que el actor tenga claro conocimiento de dicha característica.

Al respecto, Stanislavski señalaba que todo artista debe conocer el ritmo ya que éste es un principio de la vida misma, vida que se quiere representar y todo en la vida está regido por el más elemental de los ritmos; no se trata de una observación metafórica, ya que su referencia es el ritmo del corazón de todo ser vivo.

Para entenderlo baste decir que nuestro corazón late con un ritmo básico, y para cada una de nuestras actividades tiene un ritmo específico; si nuestro corazón sale de ritmo, es el aviso claro de que algo fuera de lo normal sucede.

Después de haber incursionado en las clases dentro y fuera del colegio, entre ellos el Taller Coreográfico de la UNAM, grupos de danza profesionales o clases con maestros en diferentes técnicas dancísticas, todas estas experiencias permitieron, a quien esto escribe, que iniciase una trayectoria como ejecutante de danza en diferentes montajes, permitiéndole abordar el trabajo de escena desde una perspectiva completamente nueva, basada en una premisa simple y contundente: primero hacer con el cuerpo, para posteriormente interpretar con estos movimientos lo que el espectáculo necesitase.

2.1.1. *Radoranzas 42*⁷³

Al mismo tiempo que cursaba los últimos semestres de la carrera, participé en un trabajo profesional, siendo éste uno de los primeros donde la importancia de las acciones físicas, la danza y la actuación se entrelazaron de forma muy importante; este montaje, llevado a cabo por la coreógrafa Graciela Henríquez,⁷⁴ recibió el nombre de *Radoranzas 42*.

Puesta en escena de 1994 que tuvo dos temporadas, la primera en la Sala Miguel Covarrubias de la UNAM, y la segunda en el teatro Helénico, además de varias representaciones en otros recintos. Representó también a México en el *XV encuentro latinoamericano de danza*, en Caracas, Venezuela.

Fue un montaje mayormente considerado como espectáculo de danza. Si bien *Radoranzas 42* es una puesta donde la danza es el eje principal, debe considerarse lo que al respecto dice su creadora:

Como género, *Radoranzas 42* es un musical a la mexicana, tipo revista musical [...] El discurso dancístico es mayoritariamente corporal aunque hay algo de diálogos y de gestualidad que sirven como marco contextual mínimo. La acción avanza por cuadros que representan momentos distintos dentro de la evocación pero que significan como texto: idiosincrasia, hábitos culturales, situaciones críticas del México recién entrado a la modernidad, y formas de asimilación cultural por parte de la familia cuya vida está regida alrededor de los mensajes que envía la radio.⁷⁵

Así fue como se concibió llevándose a cabo la representación de dicha obra; durante el proceso de montaje la coreógrafa-directora inició con un grupo de bailarines a los que se les impartieron clases de bailes de salón, que se utilizarían en el transcurso de la obra, pero posteriormente se integrarían actores de teatro con experiencia en danza y expresión corporal, ya que las necesidades expresivas de la obra así lo requerían.

⁷³ Espectáculo de danza a partir de una idea de Graciela Henríquez, con un guión dramático autoría de Tomás Urtusástegui y una dramaturgia musical de Luis Rivero y Rodolfo Sánchez Alvarado.

⁷⁴ Coreógrafa, bailarina y antropóloga social, nacida en Venezuela en 1932; mexicana por adopción que ha ejercido su carrera en México desde la década de los 60.

⁷⁵ Graciela Henríquez. *Radoranzas bajo la lluvia*, para el Centro de Investigación Coreográfica (CICO, INBA) México, sin fecha, pág. 3.

La estructuración del montaje partía de la idea central de la atención que prestan los personajes a lo que sucede alrededor de los mensajes que emite la radio: música, spots publicitarios, radionovelas, noticieros, etcétera.

Esta atención requería que los personajes no sólo “bailaran” piezas que se escuchan en la radio, sino que reaccionaran al resto de sus estímulos. Los bailarines reaccionan a estímulos musicales e interpretan con su cuerpo la música; también pueden crear un personaje que baila.

Sin embargo, reaccionar a estímulos musicales acompañados de la ficción es más propio en el trabajo de los actores, por lo tanto la concreción del montaje final se llevó a cabo con un grupo ecléctico de intérpretes; se involucraron actores con experiencia tanto en expresión corporal como de la danza: Mercedes Vaughn, Luis Zermeño, Adrián Joskowics y quien esto escribe. Además, se contaba con bailarines profesionales con experiencia en la actuación.

Para dicho montaje es de resaltarse que su estructuración fue muy clara desde su planteamiento, al contar con un discurso anecdótico puntual a pesar de la carencia de diálogos verbales. Sin embargo, el discurso corporal siempre fue un medio que apuntalaba la relación de intención y acciones en escena.

Dichas acciones concretaban, para la directora, el estado de ánimo de los personajes, así como apoyaban reforzando las imágenes que resultaban de la anécdota de la obra, para de este modo hacer que la relación entre la escena y el espectador fuese clara:

Hablamos como hombres y mujeres de un tiempo y un lugar concreto, que han participado en su historia en formas diversas y hablamos también, como actores que han intervenido en sus dramas, por insignificante que haya sido nuestro papel.⁷⁶

⁷⁶ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX, 1914-1991*. Crítica, Barcelona, 2003, pág. 13.

La importancia de la puesta en escena para el espectador puede variar, ya que éste forma sus propios criterios, pero es fundamental para el creador tener claro hacia dónde quiere llevar al espectador para que éstos sean formulados, es decir: el grupo, la obra y la dirección deben tener perfectamente claros los aspectos que en esta puesta fueron fundamentales para concretarse.

2.1.2. La anécdota y el estilo

El tiempo de la ficción teatral es una sola noche, dada por el recuerdo de una mujer que pertenece a una familia, misma que ella rememora, apareciendo en la apertura de la obra; la sinopsis de la obra explica:

Una familia mexicana de clase media celebra la fiesta de cumpleaños de la hija mayor de los esposos López. Durante la reunión el grupo familiar y sus invitados, la vecina y los pretendientes de las dos hijas, se entregan a disfrutar de las delicias de la radio.⁷⁷

Durante este lapso, la familia y los invitados recrean momentos y aspectos que en la radio se escuchan: comerciales, radionovelas, noticieros y música; hacia el final, todos festejan alegremente congelando la acción en un cuadro plástico alrededor de la mesa; la foto que la hija mayor rememora (la mujer a la que pertenece el recuerdo) y con la que inició la obra. La fiesta transcurre la noche del 14 de mayo de 1942 para dar un panorama histórico, político, cultural y de diversión al evento.

Por la ubicación temporal de la anécdota en el espectáculo, año 1942, el vestuario y la música son netamente de la época; la escenografía minimalista fue de Antonio Gómez Palacio, y representaba la sala comedor de la familia López, con todos los aditamentos de muebles, mesas, radios, en estilo Art déco.

⁷⁷ Graciela Henríquez, *op. cit.*, pág. 5.

En el montaje, la directora puso especial atención en los bailes de salón de la época a tratar y, sobre todo, caracterizó los pasajes de representación como cuadros escénicos, siendo éstos en ocasiones sólo discurso corporal; en otros, bailes de salón de la época: danzón, paso doble, swing, etcétera.

Este discurso reprodujo los movimientos característicos de los hombres y mujeres de esa época en su lenguaje corporal, que también se entrelazaba hondamente con su forma de vestir, como ejemplo: los hombres con trajes de sacos amplios, sombrero, el uso del pañuelo personal; en las mujeres los altos peinados, los tacones muy altos, faldas largas y amplias.

2.1.3. De los personajes y la acción dramática

En esta puesta en escena hay una doble vida en los personajes (teatro en el teatro); por un lado, aquella que lleva el grupo familiar y sus invitados que se reúnen para celebrar la fiesta de cumpleaños; la otra, las vidas diferentes inducidas por la radio a través de las canciones, chistes, noticieros, etc. (especie de escenografía auditiva). Los actores interpretan hasta la exageración, como cuando las mujeres se quedan en ropa interior y hacen de rumberas delante de los novios, porque el padre se queda dormido o borracho, y este hecho enfurece al pretendiente de Adela (La hija mayor), que la llama “puta” y abandona la fiesta.

En la concepción de la directora hay un comportamiento en los personajes que define su carácter:

Es interesante señalar que ésa es una época marcadamente moralista (recuérdese que es el tiempo en el que se manda cubrir la estatua de la Diana Cazadora, es la época del “Presidente Caballero” Manuel Ávila Camacho. Pero era también época de

rumberas (María Antonieta Pons, Meche Barba, Ninón Sevilla) y este gusto por las rumberas estaba presente aun en las mujeres más recatadas.⁷⁸

Y aclara el cómo deben ser tomados los personajes dentro de dicho espectáculo:

Propiamente los personajes no son caracteres en sentido teatral, tampoco son silueta o comparsa. Los bailarines actores se convierten en espejos de los acontecimientos históricos de esa noche (el padre imita a Adolfo Hitler pronunciando un exaltado discurso, como los que lanzaba a las masas el Fuehrer en Alemania). Los actores bailarines no llegan a ser protagonistas de las vidas que interpretan, sino muy brevemente, porque en la mayor parte de la obra representan a otros personajes: los emanados de la radio, tanto ficticios como históricos.⁷⁹

Todo esto dio como resultado un montaje con un tipo de interpretación muy preciso, basado sobre todo en las reacciones físicas motivadas por los estímulos auditivos; aun siendo un espectáculo de danza ahondó en el desarrollo de la anécdota, la creación de personajes y la interpretación que se transmitiera al espectador.

Todo esto permitió a quien esto escribe percatarse de la importancia de la expresión escénica y corporal que tiene la danza en el teatro, todavía más: la danza es un medio de interpretación actoral, cuando es abordado desde la perspectiva con la cual se manejó en *Radoranzas 42*.

⁷⁸ *Ibíd.*

⁷⁹ *Ibíd.*, pág. 4.

2.2. El actor y la pantomima

Como parte de las materias prácticas de la carrera de teatro, hacia los últimos semestres, hay otras clases que se internan en el trabajo corporal y expresivo del actor, una de ellas es la de acondicionamiento físico para actores.

El estudiante tiene la opción de inscribirse con diferentes profesores, entre los que se encuentra Juan Gabriel Moreno, que se enfoca a su vez en el desarrollo de la pantomima y el manejo del espacio vacío. Dada la estructuración de su temario, en esta clase el alumno realiza un trabajo acentuado en la expresión corporal del actor.

A continuación se revisan algunos de los fundamentos que se ponen en práctica en su trabajo con los alumnos.

Para el profesor Moreno, uno de los principios fundamentales que se antepone para trabajar en escena, ya sea con la pantomima, la danza y la actuación, es la relajación corporal. Al referirse a ésta hay que notar que se trata de la relajación para la escena, misma que se relaciona con lo apuntado por Grotowski:

Un actor está tenso. ¿Por qué lo está? Todos podemos estar tensos de una manera u otra; no es posible estar completamente relajados... todo aquel que esté completamente relajado no es más que un harapo mojado. Vivir no es estar tenso, pero tampoco es estar totalmente relajado. Es un proceso.⁸⁰

Proceso que es de vital importancia para el trabajo en su clase, relacionando directamente con la respiración, ya que ésta es la que produce la relajación o tensión necesaria para una u otra circunstancia dentro de una escena. Es tal la importancia de este aspecto que el profesor lo asienta de la siguiente manera:

⁸⁰ Jerzy Grotowski, *op. cit.*, pág. 9.

La respiración es la relajación, obsérvese un cuerpo sin vida, es un cuerpo tenso, duro, ¿por qué? Porque éste no respira, así de sencillo; si el cuerpo de un actor está tenso, éste carece de vida, la vida que pretende representar en escena.⁸¹

Afirmación que toma como referencia lo dicho por Stanislavski al respecto: “La primera lección de respiración tiene que volverse la base del desarrollo de aquella atención introspectiva sobre la cual se tiene que construir todo el trabajo en el arte.”⁸²

A partir de estos principios, su clase desarrolla y plantea los siguientes puntos para los estudiantes.⁸³

OBJETIVOS GENERALES

- *Dominará su respiración y tensiones musculares mediante el entrenamiento impartido.*
- *Comprenderá la diferencia entre Remedo, Imitación y Mimetismo.*
- *Conocerá el instrumento, el cuerpo humano, en relación con los elementos que componen el universo, Tierra, Agua, Aire y Fuego, y sus aplicaciones expresivas,*
- *Diseñará armaduras corporales de acuerdo a personajes predeterminados.*

TEMARIO:

Remedo, imitación y mimetismo

Relación tierra-esqueleto

- 1.- *Las articulaciones: palancas y puntos de apoyo.*
- 2.- *La medida.*
- 3.- *La concesión.*

Relación músculos-agua

- 1.- *Tensión y relajación.*
- 2.- *Respiración.*
- 3.- *El gradiente.*

⁸¹ Apuntes de la clase de *Acondicionamiento físico para actores I y II*; impartida por el profesor Juan Gabriel Moreno, en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1996.

⁸² Constantin Stanislavski, *Ética y disciplina. Método de acciones físicas*, pág. 85.

⁸³ Tomado de los apuntes en la clase *Acondicionamiento físico para actores I y II*; impartida por el profesor Juan Gabriel Moreno.

Relación Piel-aire

- 1.- Dentro y fuera.
- 2.-Atmósferas.

Relación sistema circulatorio y respiratorio-fuego

- 1.-Luz y sombra.
- 2.- Calor y frío.

Diseño corporal

- 1.- El cuerpo cero.
- 2.- La armadura muscular del personaje.

El verbo como indicativo de ser.

- 1.- Yo Tierra.
- 2.- Yo Agua.
- 3.- Yo Aire.
- 4.- Yo fuego.

Acción, no acción

- 1.- La intención.
- 2.- La imagen.

Como se observa en el programa de su asignatura, son fundamentales los aspectos de respiración, relajación y expresión corporal. Para ello se desarrollan una serie de ejercicios corporales encaminados a obtener dichos resultados, además de dirigirse a la expresión escénica. Describir cada uno de los ejercicios realizados en clase es un trabajo que pertenece, por sus características, a un ámbito más detallado; siendo el objetivo de este trabajo centrarse en los resultados del proceso hay que abordarlo de manera más global. Al respecto, dice el mismo Juan Gabriel Moreno:

El propósito fundamental del curso consiste en ofrecer un panorama general (sic) de las bondades de la pantomima y su aplicación práctica en el trabajo escénico, mediante un entrenamiento físico, emotivo e intelectual, elaborado en el seno de Laboratorio de Artes Escénicas,⁸⁴ bajo mi dirección desde 1978, para desarrollar un instrumento dúctil y sensible, con el fin de optimizar sus posibilidades de expresión en el trabajo escénico.⁸⁵

⁸⁴ Laboratorio de Artes Escénicas, en adelante LAE, fundado en 1978 realizando varios montajes de pantomima teatral, aún en activo.

⁸⁵ Tomado de los apuntes en la clase *Acondicionamiento físico para actores I y II*; impartida por el profesor Juan Gabriel Moreno.

Para lograr todo ello, el entrenamiento en clase se apoya en el estudio teórico de autores como Stanislavski y Grotowski, por mencionar algunos; así como en la experimentación de los estados emotivos que brinda la práctica de la expresión corporal lograda en los ejercicios que se realizan en clase.

Las rutinas y ejercicios que se desarrollan en clase tienen base en la fundamentación teórica que el profesor enuncia de la siguiente forma:

El punto de partida lo constituyen fundamentalmente los sistemas de los maestros Decroux⁸⁶ y Fialka,⁸⁷ asimismo las 18 terapias del Wu Shu⁸⁸ o gimnasia china, cuya virtud reside en el trabajo del sistema locomotor ejercitando los músculos y las articulaciones como un sistema de palancas y puntos de apoyo... herramientas que coadyuvan en la creación de diseños corporales expresivos para la construcción del personaje.⁸⁹

Todos estos elementos permiten observar un entrenamiento ecléctico, fundamentado en la práctica de dichas disciplinas con maestros como Fialka entre otros.

Este entrenamiento cubre ejercicios simples y complejos, dispuestos del siguiente modo en su clase:

- 1.- Respiración y concentración.
- 2.- Calentamiento de músculos y articulaciones.
- 3.- Caminatas.
- 4.- Estiramiento.
- 5.- Ejercicios específicos dentro del objetivo de clase. (Tensión corporal, dentro y fuera, armaduras corporales, máscaras faciales, etcétera).
- 6.- Conclusión.

⁸⁶ Étienne Decroux (París, 1898-1991); actor y mimo francés, profesor de Marcel Marceau, Jean-Louis Barrault, entre muchos otros. Es considerado el padre de la mima corporal contemporánea.

⁸⁷ Ladislav Fialka (Praga 1931-1991); mimo checoslovaco, maestro y director de teatro, fundador del teatro de la Balastrada, de gran influencia en Europa y el arte de la pantomima occidental.

⁸⁸ Antigua disciplina china que se remonta a la época de las primeras dinastías chinas (400-500 aC), combina la meditación, técnicas marciales y físico-atléticas; hoy en día también es popular como deporte de exhibición.

⁸⁹ Tomado de los apuntes en la clase *Acondicionamiento físico para actores I y II*; impartida por el profesor Juan Gabriel Moreno.

Cada una de estas etapas en el desarrollo de la clase es desarrollada desde la conciencia corporal, como también de un estado mental consciente, ya que éste permite al estudiante experimentar cada ejercicio con el claro objetivo de perfeccionarlo y poder repetirlo.

Al referirse a su curso como un “panorama general” de la pantomima, el profesor Moreno deja muy claro que el trabajo realizado en dos semestres permite sólo una introducción en la materia, ya que la especialización en esta disciplina (sí fuese el deseo de un alumno) requiere un trabajo más arduo.

Al finalizar el curso de un año escolar, el alumno se enfrenta ante diferentes caminos:

—Dar por visto el material que recibió y guardarlo en el baúl de las herramientas que “rara ocasión” tienen que ver con el teatro moderno y por lo tanto tienen poca utilidad. Presunción un tanto errada, ya que si bien la pantomima como arte escénico vive por sí misma, también es una de las herramientas que ayudan al actor a desarrollar su capacidad expresiva corporal.

—Tomar la pantomima como una de las especialidades del arte escénico y desarrollarse en su práctica profesional.

—Iniciar una búsqueda profunda en la expresión escénica corporal que se alimenta de la pantomima clásica y moderna.

Tomando la última como una elección personal, el autor de este texto inició un trabajo tanto de investigación como de experimentación en las diferentes disciplinas que permitieran enriquecer dichos conocimientos; este proceso lo llevó a formar parte del LAE con el profesor Moreno por un lapso de cinco años, durante los cuales participó en dos remontajes del laboratorio y también trabajó estrechamente como adjunto en la clase impartida por el profesor en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM.

A continuación se revisa dicho trabajo.

2.2.1 El Laboratorio de Artes Escénicas (LAE) de Juan Gabriel Moreno

Entre las múltiples experiencias que el autor de esta investigación ha cursado en su trayectoria profesional, destaca como columna vertebral el trabajo desde las acciones físicas en colaboración con el profesor Juan Gabriel Moreno, como resultado de ser su alumno en la clase de Acondicionamiento físico III y IV en el periodo escolar 1995 I y II. Posteriormente, la participación continuó en su grupo de trabajo profesional, denominado Laboratorio de Artes Escénicas. Durante este tiempo se profundizó en la práctica y desarrollo de ejercicios e improvisaciones de la pantomima y expresión corporal.

Para formar parte del LAE y participar en sus proyectos, el profesor Moreno pide un amplio conocimiento y experiencia en la pantomima y la actuación, así como una gran disciplina en el trabajo; como miembro, el autor de este trabajo y los demás integrantes del grupo, acudieron tres veces por semana, en horarios fijos de dos horas.

En este lapso de trabajo, el profesor recomienda poner en práctica los conocimientos y herramientas adquiridas en el campo profesional, al mismo tiempo que recalca el hacerlo adecuándolas al trabajo a realizarse.

De este modo también se puede llevar a cabo dicha práctica hacia el interior del LAE, con creaciones propias del maestro Moreno. Así es como se desarrollaron dos montajes hacia el interior del grupo, que abrieron telón a público, bajo la concepción y dirección del profesor Juan Gabriel Moreno; manejándose dentro del estilo y técnicas que el director ha practicado durante su carrera profesional, proveniente en primera instancia de las enseñanzas del director de escena y maestro de pantomima Alejandro Jodorowski⁹⁰ y, posteriormente, de Ladislav Fialka.

⁹⁰ Alejandro Jodorowski (Tocopilla, Chile, 1929-), actor, mimo, director y escritor de teatro y cine, escritor de novela. Radicó en México de 1960 a 1977, donde impartió clases de teatro y pantomima, dirigiendo teatro y cine altamente vanguardistas y provocadores.

2.2.2 *La Beatlemima*

Este primer remontaje se realizó con el propósito de conmemorar 30 años de su primera realización en el año 68, que coincide con los movimientos estudiantiles en México y otras partes del mundo.

Como el nombre lo indica, este espectáculo es un homenaje a la música de los Beatles,⁹¹ que incluye también música de Bach⁹² y Bill Wyman.⁹³

Se compone de dos actos, cada uno con su propia obertura, divididos por un intermedio. Estos actos constan de tres y cinco números de pantomima respectivamente. Cada número es un cuadro con su propia anécdota de principio a fin, rigiéndose por la música como eje principal: su tempo, ritmo y carácter dictan el movimiento. En los números que la pieza incluye letra (la mayoría), ésta es también parte fundamental de la anécdota del cuadro, sin ser una ilustración. Por citar un ejemplo, la pieza “Lady Madonna” acompaña al cuadro del mismo nombre, desarrollando la relación de una prostituta con diferentes personajes en un día de trabajo en una esquina cualquiera; así, surgen los policías, un borracho y un caballero.

Cada cuadro es independiente anecdóticamente de los otros, pero se entrelazan en la temática central: las relaciones que establece el ser humano consigo mismo en diferentes circunstancias, en unas ocasiones es la familia (Las morsas), la pareja (El papalote), el diferente en la sociedad (El tonto de la colina), la violencia (Caín y Abel y El paraguas), etc. Estas relaciones son planteadas siendo sustentadas con la música sin que se llegue a desarrollar una coreografía propia de los espectáculos de danza. Si bien es una puesta

⁹¹ The Beatles, banda inglesa de rock pop que se formó en Liverpool en 1960, desintegrándose en 1970. *El cuarteto de Liverpool* es probablemente la banda de rock más popular e influyente en la música popular contemporánea.

⁹² Johann Sebastián Bach (1680-1750). Músico y compositor alemán de gran trascendencia en el periodo barroco, se le considera uno de los más grandes músicos de todos los tiempos.

⁹³ Bill Wyman, ex bajista de la banda inglesa de rock The Rolling Stones.

donde el marcaje con las acciones de los diferentes personajes son muy precisos, el movimiento pertenece exclusivamente al lenguaje de la pantomima: acciones sin palabras.

Dentro de estas acciones, la construcción de los personajes por parte de los actores se basó principalmente en sus características físicas: cómo es el personaje, cuál es su aspecto físico, cómo se mueve, cuál es su ritmo, cómo se relaciona con los otros personajes dependiendo de las circunstancias en que se encuentra.

Para la interpretación de estos números de pantomima, este tipo de trabajo ayudado del marcaje de movimiento en el espacio fue, hasta cierto punto, un trabajo muy claro, lo que restaba por parte de los intérpretes consistía en dotar, a estos personajes y todas sus circunstancias, de vida escénica:

[...] crear lógica y consecuentemente la simple y accesible “vida del cuerpo humano” (sic) del personaje dará como resultado sentir en uno mismo esa materia humana que el autor ha tomado para el personaje de la vida misma.⁹⁴

Construir los personajes y sus acciones desde este punto de partida resultó un trabajo claro, también presentó sus dificultades por ser el primer trabajo totalmente silente en la experiencia del que esto escribe por el controlar las acciones, para transmitir los estados emotivos y los impulsos de comunicación.

Todos estos factores se multiplicarían, aumentándosele otros, en el siguiente montaje en el que participé dentro del LAE, como a continuación se desarrollará.

⁹⁴ Sergio Jiménez, *op.cit.*, pág. 266.

2.2.3 *El muro*

El Muro, en el año 2000, también sería un remontaje del estrenado originalmente en 1984. La obra, en su programa de mano y en palabras del director, es un *Espectáculo de pantomima*, basado en el disco *Pink Floyd The Wall*.⁹⁵

El muro, anecdóticamente, es la disección de un periodo en la vida de un hombre joven desde que abandona su pequeño núcleo familiar para hacer su propia vida, pasando por el trabajo, una pandilla que lo acosa por fijar su interés en una mujer sensual de la misma pandilla, su boda con una mujer común y corriente, la paternidad no deseada, el alcoholismo, la corrupción laboral, una enfermedad mental, la presencia constante de la muerte, así como otros aspectos a los cuales lo enfrentan a una sociedad cerrada y sin rostro. En el programa de mano, Juan Gabriel Moreno menciona:

Mi punto de partida fue el hombre común enfrentándose al muro, entendido éste como una estructura social con sus leyes, tanto morales como religiosas y laborales, que apoyándose en las instituciones tabiques (sic) como la familia, el trabajo y el matrimonio someten al hombre contemporáneo a un condicionamiento feroz con el único fin de mantener el muro y su sistema respirando a sus anchas.⁹⁶

En este espectáculo, aun careciendo de diálogo por completo, se narra dramáticamente una trama delineada con su principio, desarrollo y desenlace precisos, siguiendo como base en todo momento la música y letra de las canciones del grupo Pink Floyd; el espectáculo está dividido en dos actos con diferentes cuadros, cada uno en una línea temporal continua.

Es, sin embargo, un trabajo que no recurre a su homónimo cinematográfico en ningún momento, máxime que al momento de su concepción no había aparecido éste; una vez más la música y canciones, que todo el tiempo se escuchan en escena, no son ilustradas por medio de pantomimas ni de coreografías dancísticas.

⁹⁵ Álbum del año de 1979 de la banda inglesa Pink Floyd, surgida en 1964, representante del rock psicodélico, sinfónico y progresivo.

⁹⁶ Juan Gabriel Moreno, *El Muro*. Programa de mano, Ciudad de México, 2000.

Para este remontaje se tenía ya una estructura más sobria, en su tono, a diferencia de *La beatlemima*; asimismo, el grupo de actores con los que contaba el LAE poseía una experiencia más desarrollada en el grupo y el entrenamiento del mismo. Por ser una obra con un mayor grado de dificultad, desde su narrativa así como en las especificidades del tono, estilo y acciones a desarrollarse en escena, el trabajo fue más exigente en varios sentidos.

En la necesidad de destacar al resto de los personajes y verlos como una representación de una maquinaria social, se les caracterizó con el uso de una máscara neutra sin gestualidad y sin boca; en consecuencia, la exigencia corporal aumentó su grado de expresión; el personaje central sólo usaba la máscara en un par de escenas en las que se sometía al funcionamiento de dicha sociedad; de igual forma los personajes de la pandilla, por encontrarse fuera del funcionamiento de la sociedad, carecían de las máscaras en sus intervenciones.

Este montaje contaba con ocho actores que representaban varios personajes, a excepción del actor que interpretaba el papel central, encomendado a quien esto escribe, lo cual permitía, al mismo tiempo que exigía, un trabajo de expresión corporal que caracterizara y distinguiera a los diferentes personajes, así como del desarrollo que tuvieran a lo largo del espectáculo. Dicho trabajo corporal, a su vez, debía transmitir emociones altamente contrastantes de escena en escena; para ello y para alcanzar una precisión exacta con la música, se plantearon varias repeticiones de todas las acciones hasta el resultado deseado y la construcción de los personajes entrelazándolos a su vivencia en las acciones dentro de la anécdota.

Por tratarse de un grupo con experiencia en conjunto de por lo menos un año en el trabajo llevado a cabo en el LAE, pero cuyos miembros provenían de diferentes experiencias profesionales, se contaba con un entrenamiento base que mantenía un lenguaje en común a los intereses del montaje. Una vez planteado el proyecto se iniciaron los ensayos que, durante tres meses, se desarrollaron de lunes a viernes con una duración

mínima de cuatro horas. En un principio, las dos primeras eran de entrenamiento y clase; posteriormente, acercándose la ruta crítica al estreno, se empezaron a reducir hasta sólo 45 minutos imprescindibles para el calentamiento previo a los ensayos y funciones a realizarse en el teatro Jiménez Rueda durante el mes de noviembre.

Con respecto a los ensayos y las funciones, Juan Gabriel Moreno habla de una regla muy sencilla: “Lo que haces en el salón de clases lo haces en un ensayo, lo que haces en un ensayo lo haces en función.”⁹⁷

Como se aprecia esto puede referirse al hecho de encaminar todos los esfuerzos y atención a hacer todo lo que incumbe a la escena con profesionalismo, evitando márgenes de error o desconcentración, sin que esto quiera decir, necesariamente, que en el transcurso de los tres ámbitos (salón de clases, ensayos y la escena) haya un ambiente cerrado o casi de enclaustramiento, tanto mental como emocional. Lo que debe persistir es la concentración de la atención⁹⁸ al trabajo; que no signifique un acto de concentración absoluta donde la conciencia del actor se vuelque hacia el interior de sus actos en el trabajo, llámese clase, ya que este estado de inconsciencia poco permite al actor estar pendiente de aquello que pueda ocurrir extraordinariamente en escena, como puede ser desde un texto o movimiento omitido por otro actor o por él mismo, hasta un accidente mayor, la ausencia de la corriente eléctrica o la caída de algún elemento escenográfico de gran tamaño.

Es oportuno decir que esta concentración de la atención está dedicada a todo lo que ocurre en escena y fuera de ella, sin que interfiera en el desarrollo del espectáculo o presentación. Es importante tenerla en cuenta por las razones antes mencionadas, pero también porque en otros momentos dicha conciencia permite que el actor vea y sienta las reacciones del espectador con referencia al ritmo de la obra o si logra mantener su atención a las acciones y los estados emotivos que se pretenden transmitir.

⁹⁷ Bitácora de ensayos de *El muro*. México, 2000.

⁹⁸ Recuérdese éste como uno de los puntos del llamado sistema Stanislavskiano.

Características que recuerdan lo que Diderot llamaba el comediante imitador e inteligente.⁹⁹ De igual modo, al tocar este punto en el trabajo en el LAE, Juan Gabriel Moreno recalca que esta conciencia absoluta es parte integral del trabajo del actor. Para alcanzarla se debe controlar todo el entorno, y la forma más adecuada es tener control de todas las acciones en escena, siendo las detonadoras del estado emocional del actor y no viceversa, ya que al crear primero las emociones éstas son las que toman el control de las acciones.

Por ello en cada ensayo se buscaba el perfeccionamiento de la coordinación de las emociones, primero con el actor y con quienes comparte la escena, posteriormente a todo lo que rodea la escena. De aquí se deriva el cómo se trabajó la creación de este espectáculo en particular.

1.- Fueron dados a conocer al grupo los detalles de la obra: anécdota, escenas, objetivos y la música.

2.- Una vez asignados los personajes a los actores, se inició un trabajo de creación de movimiento para cada uno de ellos: su aspecto físico acompañado de sus movimientos.

3.- Inicio de marcaje y tránsito. Se trabajó con las escenas que implicaban al conjunto. Después las que requerían a sólo dos de los personajes en escena. Una vez dominados estos aspectos se introdujo la música para su coordinación.

Es necesario agregar que esta coordinación toma en cuenta los aspectos rítmicos, de tiempo y de carácter o tono de la misma. Para Juan Gabriel Moreno, la música tiene su propio carácter y tono, como un personaje más en escena al que los demás personajes deben responder como un igual, ya que proporciona estímulos a reaccionar según su carácter y tono.

4.- Paralelamente, se trabajaron las escenas donde los personajes aparecían solos, ya en fragmentos o escenas más largas; de ser necesario el trabajo se realizaba primero de

⁹⁹ Tratado con anterioridad en la pág. 18.

manera individual y, posteriormente, se integraba al resto del elenco, esto para obtener una mayor eficiencia en el trabajo.

5.- Una vez obtenido todo el marcaje de la obra acompañado de la música, se pulían las escenas y acciones que así lo necesitaban.

Cada ensayo, como ya se mencionó, era antecedido por un calentamiento previo para el mejor desempeño en la escena y, de ser necesario, se planeaba un trabajo extra para pulir ciertas acciones o movimientos del ensayo anterior.

Esto es en referencia al trabajo al interior del LAE, durante la preparación de este montaje, pero en cuestión del trabajo individual el director incitaba a los actores a realizar diferentes actividades: investigación y creación del personaje desde su contexto en la obra, búsqueda de características corporales, movimiento característico, perfeccionamiento del trabajo corporal e interpretativo en escena, etc., todo aquello que un profesional del teatro tiene que hacer. A este respecto el director dice:

Un actor profesional no necesita que se le diga dos veces lo que tiene que hacer en escena, a la primera ya lo captó y posteriormente lo perfecciona o propone algo más allá de lo que se le planteó: ser creativo.¹⁰⁰

A lo largo de dicho montaje, ensayos y funciones, fue revelándose para cada uno de los actores que lo que se creaba desde la interpretación de personajes dentro de una anécdota precisa y clara, aun con aparentes limitantes (música altamente reconocida y expresión sin emisiones verbales), se convertía en una simbiosis que buscaba como principal objetivo tocar al espectador emocionalmente, comunicar un mensaje claro desde la interpretación que pudiera ser decodificado a partir de lo que en escena ocurre.

Además, cuando el cuerpo se involucra en las acciones claras y precisas de lo que se hace en la escena, la emoción surge como una suerte de cadena de acontecimientos sumándose uno a uno, movimiento tras movimiento, acción tras acción.

¹⁰⁰ Bitácora de ensayos de *El muro*. México, 2000.

CAPITULO 3
EL CAMINO PROPIO
EN LAS ACCIONES FÍSICAS

3.1. Goya...sueños, razón y caprichos

Hasta este momento, el paso por la escena del autor de esta investigación le había permitido experimentar en dos corrientes escénicas caracterizadas por el manejo de la expresión corporal puestas al servicio de la escena: la danza y la pantomima. Sin embargo, paralelamente en el trabajo de puestas teatrales donde existe un texto y diálogos verbales, parecía existir un divorcio, ya que si en los primeros dominaba la expresión corporal no existía la verbalización, y en el teatro hablado el requerir la expresión corporal era un mínimo necesario.

Era una necesidad encontrar un trabajo donde estas características pudiesen conjugarse, de ser posible armónicamente.

Cuando la colaboración con el profesor Juan Gabriel llegaba a su término, se inició un periodo de trabajo con Eduardo Escobar,¹⁰¹ quien comenzaba la búsqueda de su propio lenguaje teatral, lo cual lo lleva a poner en escena diferentes textos teatrales, ya sea de su propia autoría o de otros autores.

De tal iniciativa se desprenden dos trabajos que, en mayor o menor medida, desarrollan una búsqueda de lenguaje corporal y escénico muy específico.

Como director, a Eduardo Escobar le interesaba ahondar en la exploración de la plástica teatral, en lo que encierra de significado la disposición de los personajes y la

¹⁰¹ Eduardo Escobar, director y creador teatral egresado del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM.

escenografía dentro del discurso que el espectador presencia, pero que esto no fuera una limitante para la comunicación verbal, sino que tanto lo que se dice se apoye en lo visual, construido básicamente por los personajes creados por los actores, y viceversa.

De estos intereses en común, nace la necesidad de trabajar en conjunto. El primer trabajo en surgir sería: *Goya... sueños, razón y caprichos*, donde la colaboración mutua afinada en diferentes puntos de acuerdo en los métodos de trabajo y los resultados obtenidos continuaría en otros montajes, aplicando los hallazgos obtenidos en esta primera colaboración.

Goya... sueños, razón y caprichos se inició a trabajar al interior y en el seno de las clases de la carrera de teatro de la UNAM; surgió como un ejercicio de la clase de dirección de actores.

La puesta en escena se basó en los textos *Caprichos y disparates de Francisco de Goya*¹⁰² de la maestra Luisa Josefina Hernández, que acompañan a la serie de grabados realizados por el pintor español y a partir de los cuales Eduardo escribiría el texto, que a su decir en el programa de mano:

[...] Goya se aventura en un viaje introspectivo en que pesadilla y fantasía revelan un mundo grotesco y escatológico. Somos los espectadores de una evolución extraordinaria, en la que un hombre en busca de llegar a ser artista se convierte en humano.¹⁰³

La pesadilla vivida por Goya lo conduce a un espacio y tiempo que alternan de dimensión en dimensión, relacionándolo con personajes oníricos que son a su vez representados en sus grabados. Continúa el director al respecto: “[...] La falta de unidad espacio-temporal permite que se den lugar en un mismo sitio personas de distintas épocas en la vida del pintor.”¹⁰⁴

¹⁰² Luisa Josefina Hernández, *Caprichos y disparates de Francisco de Goya*. CONACULTA, México, 2001, 227 págs.

¹⁰³ Eduardo Escobar, *Goya... sueños, razón y caprichos*. Programa de mano. México. 2000.

¹⁰⁴ *Ibid.*

Como se aprecia, la obra fue concebida desde una perspectiva simbólica, propia de la farsa en los géneros dramáticos:

La densidad de la farsa se produce porque entran en contacto varios significados, que se presentan ante el espectador simultáneamente [...] que está sujeto a un trabajo de codificación-decodificación [...].¹⁰⁵

Ante este planteamiento en la obra, el director decidió que los personajes representados por los actores deberían manejar lenguajes corporales precisos que llevaran al máximo sus capacidades físicas, sustentado la propuesta en sus relaciones y el quehacer escénico.

Este trabajo implicó un reto especial, ya que el lenguaje manejado por la obra se caracterizaba por ser muy complejo en su construcción y también porque se trataba, sobre todo, de ideas e imágenes surgidas de los grabados de Goya, adaptadas como diálogos para personajes teatrales:

Monje: Preciso es un gran trabajo y grandes dolores para abrir los ojos internos [...] sal de la materia como la llama de la madera. Porque después del largo camino de la existencia, saldrás por fin del círculo doloroso de las generaciones y os reconoceréis en cuerpo y alma como una sola luz.¹⁰⁶

Estas características, en el texto y en el montaje, fueron determinantes para que el director conformase su reparto. La puesta necesitó de tres actores interpretando los siguientes papeles: Gonzalo Blanco como Goya, Elizabeth Solís como Rosario, y Samuel Escobar como el Monje.

En un principio se pretendió que los tres actores compartieran un trabajo corporal y expresivo común; para ello se proyectaba contar con tiempo para trabajar previamente en el desarrollo de estos elementos. Sin embargo, por diferentes circunstancias el calendario se acertó haciendo que los ensayos fuesen dedicados a montar las escenas como el director las visualizaba.

¹⁰⁵ Claudia Cecilia Alatorre, *Análisis del drama*. Grupo Editorial Gaceta, México, 1986, pág. 112.

¹⁰⁶ Eduardo Escobar. *Goya... sueños, razón y caprichos*. México, pág. 12.

La concepción del director era muy clara en su sentido plástico: reproducía algunas imágenes surgidas de los grabados de Goya, contando con el apoyo de la musicalización, lo cual acompañado de las acciones de los tres personajes, perfectamente delimitadas en este marco, hizo que el montaje de las escenas fluyera adecuadamente.

Hay que apuntar que los actores que participaban en la puesta contaban con experiencias disímboles en el trabajo profesional, pero coincidencias en el trabajo corporal, de modo que lograron acoplarse a los requerimientos del director y de la puesta en escena:

- Gonzalo Blanco,¹⁰⁷ reconocido actor, director y profesor de teatro, con larga experiencia profesional, además de contar con amplios conocimientos en danza contemporánea y comedia del arte.
- Elizabeth Solís, actriz, egresada del Colegio de Teatro de la UNAM, con experiencias previas en danza.
- Samuel Escobar, autor de esta tesina, que para entonces contaba con las experiencias anteriormente referidas.

De esta manera, el trabajo que se realizó en el montaje permitió a los mismos actores desarrollar sus capacidades expresivas y corporales en una puesta en escena claramente plástica interrelacionada con los elementos sonoros, acompañados de un texto complejo colmado de imágenes e ideas. Sin embargo este trabajo sería exclusivo de cada actor, supervisado por el director, para desarrollarlo individualmente acoplándolo posteriormente a los otros actores en escena.

¹⁰⁷ Gonzalo Blanco (Cd. de México, 1958-), actor, director y profesor de teatro egresado del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM.

3.1.1. Conclusiones de la experiencia *Goya... sueños, razón y caprichos*

Con estas características la concreción de este trabajo rebasó las aulas del colegio con múltiples representaciones en teatros, participó en el 7° *festival de teatro universitario del año 2000* y fue merecedora a dos reconocimientos en la actuación: Mención honorífica a Gonzalo Blanco por apoyo en actuación de soporte y otra para Samuel Escobar por el trabajo corporal.

Para el autor de estas líneas fue la primera vez que se conjugaron varios elementos que hicieron esta experiencia novedosa: por una parte era un espectáculo netamente teatral, que incluía un texto con acciones precisas en escena; además de la oportunidad de experimentar con elementos que había adquirido en diferentes clases y talleres.

La puesta en escena nunca pretendió rebasar con esta exploración las capacidades expresivo-corporales de los actores: éstas fueron puestas al servicio de la obra. Pero, posteriormente, animado el director por los resultados de este trabajo decidiría ir un poco más allá en este campo, como se consigna a continuación.

3.2. *La quinta estación*

Llegado el 2001, Eduardo Escobar, director de *Goya... sueños, razón y caprichos*, en compañía de un renovado grupo de actores y creativos, se involucraría en una nueva empresa, *La quinta estación*, obra escrita y dirigida por él mismo. Esta obra, como proyecto, resultó elegida para la *Primera Temporada de teatro experimental*, en el Foro de las Artes del Centro Nacional de las Artes en 2002.

Este montaje fue originado desde el interés por crear un lenguaje propio para la obra que el director concibió dentro de su grupo teatral:

EL PUENTE. TEATRO DE IMAGEN surge a partir de la necesidad de desarrollar un lenguaje escénico propio que permita convivir forma y contenido en una expresión artística; la cual construya, a partir de la representación perceptiva, imágenes capaces de impactar al ser humano más allá de los sentidos.¹⁰⁸

Para este proyecto se escribió un texto que desarrollaba una anécdota muy precisa: En un centro de rehabilitación psiquiátrica, la llegada de una nueva interna enciende en el grupo de enfermos mentales el deseo de escapar, sin embargo son reprimidos y sometidos con violencia.

La Quinta Estación es más que un centro de rehabilitación, se devela como una institución de la violencia que mantiene presos a los arquetipos del artista, del místico, del guerrero, del hombre y de la mujer. En ella cinco deseos (encarnados por Aullido Cuello Largo, la mujer; Maharajá, el anacoreta; Vértigo, el poeta; el Señor de las Llagas, el guerrero, y Zennin, el volatinero) en su afán por ser y manifestarse libres son destruidos por sus propios compañeros (el coro de locos) que, alienados y despojados de voluntad propia, se comportan cual turba de demonios represores.

Los habitantes de *La Quinta Estación* son los deseos reprimidos del ser humano, pero cinco de ellos (esperanza, sublimación, libertad, creación y felicidad) aún luchan por escapar de su tirano (la razón). Sin embargo, aquellos deseos ya

¹⁰⁸ Eduardo Escobar, *La quinta estación*. Proyecto ganador en la *Primera Convocatoria para el Foro Experimental de las Artes*, en el CNA, 2002, pág. 3.

corrompidos y deformados en su naturaleza —el coro de locos— los acosan y los persiguen, los torturan e intentan destruirlos.¹⁰⁹

En la precisión de la anécdota, el estilo verbal y visual propuesto en el montaje, así como en el texto, se recurría a la poesía y la metáfora para trascender la anécdota dramática a una temática universal. Es decir que a pesar de un universo muy preciso, el hospital psiquiátrico, no se pretendía particularizar los hechos, sino usarlos como pretexto para analizar la condición humana, como ya se apuntó en el párrafo anterior.

Y aquí el trabajo de montaje ofrecía un reto especial: estilísticamente se particularizaba en un trabajo preciso y puntual de expresión corporal significativa y, por otro lado, abarcar temáticamente inquietudes que se alejaran de la identificación particular de un grupo de individuos... paradoja que menciona Alatorre de la siguiente forma:

[...] por un lado no puede mostrarse una apariencia y por otro lado tampoco puede tener una exagerada pretensión de absoluto, porque se incurriría en una falsificación, una imagen distorsionada.¹¹⁰

Como se aprecia, desde *Goya... sueños, razón y caprichos*, el anterior montaje de Eduardo Escobar como director y creador del texto, sus intereses escénicos se basaban en la exploración del lenguaje teatral para la creación de imágenes a partir del texto en conjunción con la interpretación corporal de los actores en la escena y un planteamiento específico de manejo espacial.

Para esta labor se dio a la tarea de conjugar un grupo de actores que se entrenaran y desarrollaran en un taller de trabajo. Dicho taller quedó a cargo del autor de esta tesina. Debido a las características del nuevo proyecto se decidió contar con un periodo de trabajo mínimo de tres meses previos al inicio de montaje, así como de disponer de un espacio adecuado para el entrenamiento, y de actores profesionales experimentados en trabajo corporal, ya que los objetivos primordiales del proyecto son descritos de la siguiente forma:

¹⁰⁹ *Ibid.*, pág. 8.

¹¹⁰ Claudia Cecilia Alatorre, *op. cit.*, pág. 17.

La Quinta Estación plantea en su concepción una metáfora de sueños y deseos reprimidos; motivo por el cual la propuesta de dirección escénica se fundamenta básicamente en la experimentación —a partir de una visualización y una realización no realista— de dos aspectos primordiales:

A) Manejo actoral a partir del gesto corporal.

—Objetivo: Experimentar y desarrollar un método de representación en suspensión.

—Sustento: En tanto que el texto propone personajes metafóricos con una imaginación completamente fuera de la cotidianidad y los ubica en un espacio onírico compuesto únicamente por sogas que penden del techo de un patio igualmente imaginario; los personajes se plantean como *seres suspendidos en un espacio indeterminado* (entre la razón y la fantasía). Asimismo, son “enfermos mentales” en estado catatónico, característica física que no sólo determina inmovilidad, sino *suspensión del gesto y del movimiento en el tiempo*, pero no del ritmo interno.

Personajes suspendidos en espacio y tiempo es la razón para proponer una forma de “representación en suspensión”. Es éste nuestro experimento principal. Desarrollar un método que contenga y retenga el gesto sin que éste pierda el ritmo interno.

El método de actuación tendrá como soporte conceptual la suspensión del gesto; y como base física la suspensión de los cuerpos de los actores en las sogas.

B) Construcción de imágenes escénicas en base a la composición plástica de la escena.

—Objetivo: Significar el espacio onírico en que se desarrolla la obra a partir del estudio pictórico del artista plástico José Miguel Sánchez.

—Sustento: Partiendo de la convención que marca el texto en cuanto al espacio no realista en que ocurre la acción y tomando en cuenta que se simboliza en él la evolución de la razón y los deseos del hombre; se plantea un trabajo de búsqueda de significado en la composición del espacio escénico a partir de estilos pictóricos como expresionismo e hiperrealismo.

El espacio (escénico) es sólo uno —el patio (de un hospital psiquiátrico) con sogas que cuelgan, que suben y bajan para desaparecer de escena—, el disparador para que el actor-personaje trastoque su realidad y su convención igual que un “loco” lo hace con su espacio externo e interno.¹¹¹

¹¹¹ Eduardo Escobar. *La Quinta Estación*, págs. 10-11.

De estos dos objetivos primordiales surgió la necesidad de un entrenamiento para lograr en el grupo de actores un lenguaje corporal común, así como un acondicionamiento físico adecuado, tomando en cuenta las dificultades expresivo-corporales y las características de la escenografía.

El diseño de la escenografía implicó distintos retos: subir y bajar por cuerdas suspendidas en el escenario en aparatos escenográficos de hasta 5 metros de altura; consistía en estructuras metálicas de diferentes diseños geométricos que también ofrecían la posibilidad de ser escalados y utilizados como trapecios; un enorme triángulo que sostenía un círculo tubular y un andamio coronado de pasamanos a 5 metros del piso. Hacia el final de la obra se colocaban juntas las estructuras para construir un dispositivo donde se sometía a los personajes.

Por lo tanto, este entrenamiento ofreció su mayor dificultad en lograr la combinación de capacidades acrobáticas y expresivas que no se vieran aisladas una de la otra, es decir que el hecho de escalar las estructuras o las sogas no fuese un acto atlético, sino que fuese una necesidad interna de buscar una expresión del personaje en el espacio, aportando las características propias de la construcción del personaje dada por el actor.

A continuación se describen los puntos seguidos en el entrenamiento desarrollado en el taller.

1.- Relajación

El punto de partida primordial, ya que desde la relajación corporal se pretendía romper estructuras corporales que los actores cargaban por anteriores trabajos o su propia estructura corporal.

Es oportuno aclarar que desde la perspectiva de Wilhelm Reich,¹¹² el cuerpo humano es el reflejo de la historia de la persona en cuestión, lo que él llama la coraza

¹¹² Wilhelm Reich (1897-1957), inventor, médico, psiquiatra y psicoanalista austriaco-estadounidense.

corporal, la cual siempre existe, pero en momentos de placer se relaja y en momentos de defensa se tensa.¹¹³

Desde sus enseñanzas en el LAE, Juan Gabriel Moreno opina al respecto: “El cuerpo de un actor debe estar relajado, ser como el lienzo en blanco de un pintor sobre el cual se puede pintar todo, y así poder expresar todo”.¹¹⁴

2.-Expresividad corporal

A partir de un cuerpo relajado se empieza a crear estructuras corporales concordantes a los personajes. Estas estructuras son, de acuerdo a la historia del personaje, dadas por el texto, así como sus circunstancias externas e internas: espacio, objetos y personas que lo rodean.

3.-Acondicionamiento físico

Una vez lograda la estructura corporal y expresividad del personaje, se inicia un trabajo de ejercicios que requieren conjugar resistencia física a estas condiciones, así como a las de un espacio específico con una escenografía concreta que requiere un manejo corporal apropiado por su estructura, lo mismo que al tiempo de la representación escénica.

4.-Desarrollo de capacidades acrobáticas específicas

Este punto fue el más delicado, ya que el actor debía mantener la expresividad de su personaje en circunstancias espaciales y de desplazamiento extremos, pero también la labor se complicaba al tratar de evitar cualquier posibilidad de que los movimientos acrobáticos (saltos, escaladas y pulsadas con otros personajes) se convirtiesen en elementos acrobáticos sin ningún significado.

¹¹³ Cfr. Wilhelm Reich, *Análisis del carácter*. Paidós, España, 2005.

¹¹⁴ Tomado de los apuntes en la clase *Acondicionamiento físico para actores I y II*; impartida por el profesor Juan Gabriel Moreno.

3.2.1. Conclusiones de la experiencia *La Quinta Estación*

Después de un proceso de entrenamiento y ensayos de aproximadamente un año (en conjunto), la obra realizó su temporada en el Foro de las Artes del CNA. De este esfuerzo las conclusiones extraídas, por parte de quien esto escribe, arrojaron que el trabajo expresivo corporal fue central y primordial para la representación, pero la expresión verbal quedó en un plano secundario.

Fueron llevadas hasta el extremo las capacidades de los actores en escena, dándole cualidades estéticas y estilísticas de fácil etiquetación: teatro corporal, teatro del cuerpo y hasta acrobático. A pesar de que se desprendía de un texto con diálogos, parecía, en esencia, volver al punto donde danza y pantomima son muy parecidos: la música rige los movimientos, ritmos, desplazamientos y hasta la expresividad emocional resultante de esos factores.

Pero este proceso dejó una pregunta rondando: ¿existe un texto que responda a las necesidades específicas de un entrenamiento basado en las acciones físicas y en la conjugación de la expresión física y verbal: compleja profunda y cómplice de ambas?

3.3. Trabajo en grupo

En un intento por buscar una respuesta a la anterior pregunta, tras las puestas en escena de *Goya... sueños, razón y caprichos* y *La Quinta Estación*, surgió un pequeño grupo de compañeros actores, con la inquietud de proseguir el entrenamiento constante. Para tal efecto se formó un conjunto de trabajo con los siguientes objetivos:

- 1- Las herramientas principales del actor son su cuerpo y voz. Por lo tanto se precisa mantenerlas afinadas, listas en cualquier momento. Para cualquier proyecto es necesario trabajarlas... entrenar.
- 2- La labor desarrollada en el interior del grupo es de constante experimentación y búsqueda de las herramientas de expresión que capaciten al actor para el trabajo en escena.
- 3- Es un trabajo creativo y de colaboración.
- 4- El entrenamiento está sustentado por un método ecléctico de técnicas corporales: pantomima, acrobacia, danza y expresión verbal, pero siempre aplicadas integralmente, con objetivos unificados. Todas conllevan al camino armónico de la expresión escénica integral.

Siguiendo esta línea de trabajo, en los años inmediatos al fin de la temporada de *La Quinta Estación*, los integrantes del grupo se encontraron con varias inquietudes, pero al mismo tiempo formularon preguntas en común referentes al trabajo colectivo en la interpretación actoral.

- ¿Por qué la mayoría de las veces el trabajo de un actor sólo se circunscribe a los ensayos y funciones de un montaje dado?
- ¿Por qué otros artistas como los bailarines o los cantantes se mantienen en constante entrenamiento?

Pareciera que el entrenamiento de un actor acaba con la conclusión de cualquier estudio que haya realizado. Stanislavski, al hablar de la labor de un actor, menciona:

La finalidad en la educación de un actor no es formar un ser humano que tenga la capacidad de encenderse fácilmente en “circunstancias dadas” (sic)... tiene que adquirir mayor experiencia y voluntad de ánimo para continuar con el entrenamiento de su instrumento.¹¹⁵

De aquí se puede deducir que la educación de un actor es sólo un estadio intermedio en la continuidad de su trabajo; ya que no se trata de reaccionar de manera mecánica para “encenderse fácilmente”. Es por tanto un punto de partida para continuar con el entrenamiento, que está al servicio de la puesta en escena. Es claro entonces que el trabajo va más allá de los montajes en que se participa, en los ensayos o presentaciones: es una práctica constante.

Pero, ¿qué es lo que hay que practicar? La práctica de las emociones es una constante del ser humano, es eso lo que nos define como seres vivos; el control de esas emociones y el encauzarlas es el trabajo del actor. Sin embargo, son inasibles, el material del que se constituyen depende de circunstancias variables e impredecibles en la mayoría de los casos.

La habilidad de ciertos actores para dominar emociones puede llegar a rayar en lo extraordinario, ya que la búsqueda de la emoción o el estado emotivo para una escena o una representación es tan abierta que dispone de muchas las posibilidades. Por ello, la mayoría de estas emociones son irrepitibles de ensayo en ensayo y de representación en representación.

Ésta es una gran paradoja ya que el arte de la representación teatral busca esta capacidad que lo hace vivo, irrepitible, pero hay que cimentar una base que sustente el fenómeno del arte teatral con firmeza y seguridad. Esto quiere decir que estos portentos (actores y actrices) llegan al fenómeno por otras vías, pero para aquellos que carecen de

¹¹⁵ Constantin Stanislavski, *Ética y disciplina, método de las acciones físicas*, pág. 220.

estas facultades hay otros medios que le permiten encontrar esa emoción o estado que pretende representar el arte teatral.

Puede hallársele en el entrenamiento constante, la práctica y la investigación de las necesidades que requiere un personaje. Como se ha visto a lo largo de este estudio, una forma de lograrlo es trabajar las acciones físicas simples y complejas que requiere dicho personaje en relación a todas las circunstancias que lo rodean: otros personajes, música, iluminación, escenografía, todo aquello que influye en la escena.

A partir de estas conclusiones se inició el trabajo en grupo para alcanzar los objetivos propuestos.

3.3.1. Organización y método de trabajo del grupo

El número de los miembros siempre ha sido reducido, siendo su máximo hasta de siete personas, de este modo se busca desarrollar mejor la atención de cada uno de los miembros que trabajan en el entrenamiento. Sin embargo, siempre se ha mantenido una base de sus integrantes, siendo cuatro los miembros que iniciaron este compromiso de trabajar cotidianamente:

Julio Arreola, actor, director y profesor de teatro.

Alfredo López, actor egresado del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM.

Sandra Gabriela Jaimes, actriz egresada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM.

Samuel Escobar, autor de este trabajo.

Al iniciar dicho proceso se estableció un conjunto de reglas para su desarrollo:

- 1- Se trabaja bajo la premisa de mantener un entrenamiento que se refleje en el desempeño de la labor escénica profesional, ya sea en incursiones individuales independientes fuera del grupo o en colaboraciones de conjunto.
- 2- El entrenamiento requiere como mínimo dos sesiones de dos horas por semana durante todo el año, exceptuando fechas de ensayos y funciones individuales o colectivas, llegando a un acuerdo para tomar las vacaciones necesarias por los integrantes.
- 3- La puntualidad es una máxima en el entrenamiento, ya que se refleja en el desempeño profesional.
- 4- Hay un encargado de supervisar el entrenamiento. Este encargado es quien establece el método y las técnicas de trabajo.
- 5- Existe libertad de hacer crítica constructiva y también de proponer la inclusión de diferentes o nuevas herramientas de trabajo, previa valoración y acuerdo entre los miembros.

Así es como el trabajo de un entrenamiento, con objetivos y reglas establecidos, se inició desarrollando un método con sus características propias que ha sido constante.

Este método, en la práctica, básicamente se estructuró en dos grandes objetivos:

1.-Entrenamiento corporal y verbal, que se divide en los siguientes segmentos:

a) Segmentos de respiración y relajación

Esta primera parte es fundamental en el inicio del trabajo, ya que permite al actor iniciar desde un punto donde las respiraciones se encaminan a relajar las tensiones tanto físicas como mentales para establecer un tono de concentración en el trabajo. Estas rutinas de respiraciones fueron extraídas del trabajo en el LAE partiendo de la técnica Wu Shu y la gimnasia china.

Después de este segmento, los ejercicios que a continuación se detallan se fueron adaptando a las necesidades del grupo, básicamente acompañando los movimientos físicos

con manejos vocales, que podían comprender desde los más básicos de emisión de sonidos simples, así como los de trabalenguas y hasta textos pertenecientes a fragmentos de diferentes obras, ya sea dramáticas o poéticas.

b) Estiramiento

Parte basada en ejercicios eclécticos pertenecientes a la danza tanto clásica como contemporánea, en conjunción de otros provenientes de la gimnasia olímpica.

c) Caminatas

Realizadas con diferentes ritmos, tempos, niveles y direcciones, combinándolas con trabajo vocal.

d) Fuerza y condición atlética

Los ejercicios llevados a cabo pretenden desarrollar el tono muscular necesario para las diferentes necesidades físicas de creación de personajes, así como para que el cuerpo del actor sea capaz de sostener el tiempo que una representación necesite.

Siempre son realizados como acciones físicas objetivas y claras, es decir: subir una cuerda no es un acto acrobático de lucimiento, es una necesidad de alcanzar un objeto que se encuentra en el otro extremo o una salida; levantar un peso o realizar una abdominal no implica sólo un esfuerzo atlético, es un acto mediante el cual se desplaza un objeto o una persona de un lugar a otro, etcétera.

Como es de observarse en este momento, los ejercicios empiezan a tomar características propias de creación de la ficción, en este caso, escénica, lo que conduce a la siguiente parte del proceso.

2.- Ejercicios creativos y acciones físicas objetivas

Dentro de esta parte del trabajo se profundiza en ejercicios que integran movimiento con parlamentos con acciones claras y precisas, partiendo de una premisa: ¿cómo afecta la

acción física la interpretación de un texto o una emoción? Se parte de la acción, o el texto, según sea el interés de adentrarse en descubrir cómo afectan éstos al estado emotivo en el actor en la escena.

También se buscan ejercicios que enlacen acciones continuas, ya sea individuales o grupales; posteriormente se busca si éstas necesitan de la palabra para afirmar o apoyar la acción. Estos ejercicios se apoyan frecuentemente en ciertas condiciones, que pueden ser objetivos precisos: desplazamientos, ritmos a seguir, encontrar la congruencia o ruptura con la música que guía el ejercicio.

Se realizan ejercicios creando personajes desde su construcción física, ritmo, desplazamiento y forma de hablar, buscando su correlación con los demás factores que le rodean, como lo pueden ser todos los mencionados en el punto anterior.

Al final de este punto del trabajo se realiza una retroalimentación para observar los hallazgos del proceso y determinar si se requiere profundizar o si se han cumplido con las necesidades y planteamiento de los objetivos.

3.3.2. Las necesidades

Al ponerse en marcha este programa, es notorio para el grupo cuándo un actor se encuentra entrenado o poco entrenado; en este sentido tiene similitudes con un ejecutante de danza, un cantante e incluso un deportista, debido a que el actor utiliza las mismas herramientas: voz, cuerpo y condición física.

El actor debe lograr una armonía de dichos elementos. Si bien un cantante, un bailarín o un deportista se especializan en su campo convirtiéndose en un portento, el actor hace del equilibrio su portento para llevarlo a escena. Sin embargo, el cómo lograrlo es un camino arduo y de práctica constante; es por ello que el desarrollo en un entrenamiento asiduo proporcionará un mejor desempeño en el trabajo escénico.

La mayoría de las ocasiones los actores, los egresados de alguna escuela de teatro, pretenden continuar con su entrenamiento; para ello buscan clases de danza, canto, expresión corporal, acrobacia y actuación (en la técnica o género que les interesa seguir desarrollando); pero pocas de estas clases permiten una integración de los elementos primordiales del actor: voz y cuerpo.

Es cierto que por un lado se puede aducir la falta de otros elementos como son las emociones y el intelecto, sin embargo se pretende sustituirlos con la práctica constante del quehacer teatral, ya que este trabajo hace que idealmente todo montaje teatral tenga su grado de investigación, documentación y comprobación de las tesis que se pretenden demostrar en la puesta, aun tratándose sólo de un entretenimiento, debido a que por distintas circunstancias estos procesos pueden variar e incluso omitirse.

Durante el tiempo que los integrantes del grupo dedican al entrenamiento se van desarrollando cada vez con mayor eficiencia sus habilidades individuales, que se pueden verificar en su desempeño en la escena. Y este trabajo va generando un código y un lenguaje común entre los miembros.

Consecuentemente, fuera del grupo, en diferentes condiciones, pocas veces encuentran la oportunidad de interactuar y trabajar con actores que compartan los códigos y lenguajes desarrollados; pero esto a su vez les permite percatarse de que el desarrollo individual en el taller es aplicable para esas circunstancias. También, en otras ocasiones, resulta que sus habilidades o herramientas adquiridas en dicho trabajo no sean requeridas.

Explicándolo de forma más bien sencilla, se tienen, por ejemplo, actores con un entrenamiento en comedia musical; cuando estos actores, que han desarrollado sus habilidades vocales y dancísticas a la par de las actorales, son requeridos para cualquier otra obra que no sea comedia musical, sus habilidades específicas no les son requeridas ex profeso; así como también pueden encontrarse con actores que no necesariamente tienen sus mismas habilidades. Sin embargo, esto no les impide sacar provecho de sus cualidades

y habilidades, impulsando a que estos actores busquen proyectos en los cuales puedan explorar y explotar dichas habilidades y cualidades.

Debe tomarse esto como una característica de los artistas, no como una posición excluyente, ya que los actores buscan la diversidad que les permita un mayor espectro de acción en su medio.

Así fue como durante un largo periodo de trabajo conjunto los elementos del grupo sintieron la necesidad de llevar a la escena sus experiencias en conjunto. Fueron surgiendo distintas posibilidades que siempre llevaban al mismo lugar: ¿qué llevar a la escena que ponga en práctica las necesidades que se pretende compartir y demostrar? Y entonces, ¿cómo llevarlas a la puesta en escena?

Estos objetivos primordiales son los que dictarían el desempeño del trabajo a realizarse. Ante todo, lo más sensato fue centrarse en la segunda pregunta: ¿Cómo llevar las necesidades del grupo a la escena?

Fue claro desde el planteamiento del proyecto trabajar bajo un esquema de representación teatral que incluyera el entrenamiento desarrollado hacia el interior del grupo; este entrenamiento, basado en acciones físicas y expresión corporal, sería la base, un trabajo que se caracterizara en explotar estos elementos, ya que son las herramientas para llegar a la representación teatral buscada.

Si bien el trabajo en el taller se adentraba en el desarrollo de las acciones físicas, la expresión corporal y verbal, así como la acrobacia escénica, de manera orgánica, el mismo grupo de integrantes deseaba que el trabajo resultante tuviese su sello característico, pero que al mismo tiempo simplemente fuese un montaje teatral.

Es decir que el texto no revelara un estilo teatral: teatro corporal, pantomima, danza-teatro, o alguna otra clasificación teatral o parateatral. Asimismo, que tanto la acción como

el verbo se complementaran uno al otro para llevar al espectador a la emoción buscada en la obra. Esto fue el inicio de la búsqueda de un texto que reflejara estas inquietudes.

CAPITULO 4
ENCADENADOS
UN TEXTO DESDE LAS ACCIONES FÍSICAS

4.1. Antecedentes

Dadas las características del grupo (vistas en el capítulo anterior)¹¹⁶ se llegó a un esquema de trabajo que se ajustaba a las necesidades de construir un proyecto teatral con las siguientes premisas:

Acción (acciones físicas) + Texto + Emoción = Representación de acciones

Este esquema surge desde una propuesta de formular la representación teatral tomando en cuenta los factores que intervienen en su desarrollo, como se detallará a continuación.

—Fórmulas para la representación teatral

El control de las emociones es un acto que en muchas ocasiones es inconsciente. ¿Existe una fórmula para lograr una representación con o sin esta cualidad emocional? El actor o actriz que encuentran cierta emoción la domina ayudándose con la memoria de textos, movimiento y acciones, es eso que le da una base firme para la representación. Entonces, para la representación, se puede dilucidar un esquema con las siguientes características:

Búsqueda de la emoción o estado emotivo (lo que dentro de la vivencia se llama memoria emotiva en el sistema vivencial) + **Texto + Acciones = Representación**¹¹⁷

¹¹⁶ *Vid supra*. Capítulo 3, págs. 71-79.

¹¹⁷ Estos factores pueden variar de posición lo que afecta directamente el resultado de la representación.

A lo largo de este trabajo se ha manejado la inasequibilidad de las emociones. Sin embargo, éstas crean al mismo tiempo que se reproducen, en asociación con la llamada memoria emotiva, una memoria de acciones y movimientos; es decir, ciertas emociones rememoran el lugar donde uno se encontraba cuando esta emoción se manifestaba, así como la acción que se hacía en dicho momento. Por lo tanto se puede decir que la emoción sugiere las acciones.

¿Pero cuál emoción exacta y precisa sugiere el movimiento o la acción que se necesita en la escena? La tristeza por la pérdida de un ser querido no es exactamente la misma que se siente cuando uno pierde el dinero para alimentarse. Recordar esa emoción es lo verdaderamente difícil e inasible, hay que proveer al actor de ciertas circunstancias, rodearlo de personajes acordes a la circunstancia, el medio ambiente preciso: espacio físico, luz, temperatura, etcétera, para que la emoción se reproduzca. No todos los actores y actrices la requieren, por tanto se puede decir que en su esencia las emociones son incontrolables y caprichosas.

Pero lo que sí se puede controlar de forma consciente son las acciones, los movimientos y la relación que brinda el entorno y los demás seres humanos que conforman el entorno. Es decir, el esquema de actuación enunciado como fórmula contiene los siguientes elementos: emoción, acción y texto¹¹⁸ que buscan un solo resultado: la representación.

Dentro de esta fórmula se dice que el texto es invariable, ya que aun dándole el carácter de variable en la entonación de sus palabras, siempre debe, o debería, decir lo que antes se ha tomado como un acuerdo entre el autor, el director y el intérprete, sea un acuerdo rígido o no; por tanto, no cambia.

Incluso dentro de la fórmula el orden de este factor es más una cuestión estilística, pero al variar su posición en la fórmula la emoción y la acción pueden desencadenar

¹¹⁸Pensemos en el texto como aquello dicho por el actor, pero más aún, es lo que hace en escena, lo que dice el autor indica que el personaje experimenta ideas, acciones y emociones.

resultados diametralmente opuestos, ya que si la emoción o estado emotivo que se busca en la representación se da como primer factor de la fórmula puede llevar al actor o actriz, por lo incontrolable de sus características, a un estado no de representación sino a uno que diferencia la realidad cotidiana de la artística, y de poco sirve a la representación, es decir:

Emoción + Texto + Acción = Representación emotiva

Sin pretender que este orden sea poco meritorio, es el que domina la representación relegando el texto a un segundo plano, lo mismo que a la acción, lo cual puede producir un error en la sincronización de las interacciones con otro actor, una entrada a destiempo de luz, de música u otro elemento igual de importante en la escena; incluso es sabido que cuando la emoción controla los eventos hace muchas de las veces cambiar la línea o modificar las acciones de los personajes.

Texto + Acción + Emoción = Representación de texto

Es decir que el todo está supeditado a lo que se dice: el texto o línea deben entregar todo lo que se quiere obtener de la puesta, lo que se puede traducir como una obra muy intelectual o ilustrativa.

Acción + Texto + Emoción = Representación de acciones

Podría decirse que esta fórmula tiene un margen más reducido de errores, ya que las acciones son constantes, claras y precisas. Sin embargo, las acciones, como el texto, deben tener ese sustrato de emoción necesario para buscar el efecto que se quiere proyectar en la escena. Incluso la palabra tiene ese sustrato de emoción, ya que las palabras sin intención las puede decir quien sea, donde sea, y al teatro eso no le sirve, a menos que se busque producir un efecto neutro.

4.2. La concepción de la obra

Para el tipo de representación que se buscaba, definitivamente se tenía que lograr un lenguaje en común, el cual ya estaba dado por la colaboración en escenificaciones anteriores y por el tiempo de trabajo en conjunto dado en el entrenamiento previo. Por lo tanto se tenía la base con la que se trabajaría; asimismo, los objetivos que acotarían el texto a buscar:

- Un texto para máximo cuatro actores.
- Que el texto fuese lo más actual posible.
- Que las acciones y la palabra se complementaran.
- La expresión corporal y las capacidades físicas son una herramienta y medio, no el eje principal.

Encontrar un texto con estas características resultó una ardua labor. Si bien las obras dramáticas ya existentes son susceptibles de ser adaptadas a las necesidades de un grupo y de un director, sea en el discurso o en el estilo del montaje, lo que se buscaba en el fondo era un discurso propio, basado en nuestras experiencias comunes en el trabajo. Ante este panorama se decidió crear el texto.

Una de las posibilidades era plantear la creación del mismo a partir de improvisaciones, sin embargo fue difícil concretarla, debido a diferentes razones, entre ellas que no se tenía una línea argumental o anecdótica común; tratar que alguna de las opciones fuese un eje para todos los integrantes resultó, en algunas ocasiones, discordante: el hecho de escribir un texto por cuatro diferentes personas carecía de unidad.

Ante este panorama y la experiencia de los miembros del grupo, se propuso que los integrantes escribieran un texto dramático que plasmara los objetivos que el grupo se propuso.¹¹⁹

¹¹⁹ *Vid Supra*, págs. 74-82.

También se tomarían en cuenta diferentes anécdotas desarrolladas en los ejercicios de trabajo hacia el interior del taller; estas anécdotas o líneas dramáticas siempre pretendían reflejar la acción en escena; se mencionaban con frecuencia:

- Las relaciones amorosas.
- La posición del actor dentro del contexto social cotidiano.
- La influencia del contexto social en la labor artística.

De este modo se inició el trabajo de escribir el texto.

4.3. La creación del texto

El primer paso fue proponer quién escribiría dicho texto; por cuestiones prácticas, el texto sería escrito por una sola persona, con los siguientes parámetros:

- Texto para cuatro actores.
- Armónico entre acciones físicas y verbales.
- Hablar de la posición artística teatral.

Estos puntos generales eran sólo el principio, pero era claro que para llevarlos a escena se debe tener algo claro que decir o mostrar, ya sea simple o complejo; de igual modo se pueden decir varias cosas al mismo tiempo en escena; por ejemplo, hablar del hambre es un aspecto general, se puede hablar también desde la pobreza y tocar el aspecto del hambre en el mundo o en un momento específico en ciertas circunstancias: la guerra, la sequía, etcétera.

Escribir es un proceso sin recetas, se conocen elementos que se analizan en la escritura, en este caso dramática, pero el cómo se escribe no parece ser un proceso claro o

estructurado; puede depender de quien lo escriba, puede describirse una escena plástica y a partir de este punto continuar, puede recogerse una anécdota mínima y explorar sus múltiples posibilidades de resolverse.

Sin embargo, en previas oportunidades de escribir para escena por necesidades, como plasmar en papel ejercicios escénicos o desarrollar trabajos para grupos en diferentes escuelas con objetivos específicos, se encontró la utilidad de seguir aspectos que Claudia Cecilia Alatorre resalta en su libro *Análisis del drama*. Aspectos que son el resultado del estudio con la maestra Luisa Josefina Hernández.¹²⁰

Estos aspectos, fungieron como guía para iniciar la escritura del texto *Encadenados*:

—**Anécdota**, al respecto Alatorre dice lo siguiente:

Cuando Aristóteles define el término anécdota o fábula dice que es, “la ordenación de sucesos de una acción completa” (*Arte poética*, capítulo II). Va a entenderse por “acción completa” aquella que muestre las causas de la colisión, el choque en sí y las consecuencias o solución que tenga.¹²¹

Son sucesos que muestran lo más importante en el drama: el conflicto a desarrollar en escena: “Todo conflicto teatral es, en el fondo, un conflicto de emociones. La expresión de las más diversas emociones debe ser el elemento básico de la actuación (...)”.¹²²

Así entonces, había que establecer un punto de partida para decir algo, de suerte que también ésta se encontrase en una situación límite, ya que esta situación límite es el conflicto, pero sobre todo algo tangible y que se pudiera traducir en verbo y acción en la escena.

Por las inquietudes del grupo, anteriormente descritas, la anécdota en conflicto tomaría como ejes la realidad artística en el medio social: precariedad; agregando un hecho: la inestabilidad amorosa de los personajes, todo ello en el límite.

¹²⁰ Luisa Josefina Hernández (Cd. de México 1928-), dramaturga, novelista y maestra especializada en análisis dramático de la UNAM. Premio Nacional de Artes 2002.

¹²¹ Claudia Cecilia Alatorre, *op. cit.*, pág. 22.

¹²² Fernando Wagner, *op. cit.*, pág. 29.

El siguiente punto lógico era provocar el conflicto en la anécdota; para ayudar a este momento se recurre a lo que se define a continuación como carácter.

—Carácter

“Es el choque entre el temperamento (forma de ser innata, fisicoquímica, hormonal, etc.) y el medio ambiente (familia, hábitat, escuela, religión, etc.)”¹²³

Para definir este choque había que delinear a los personajes en la anécdota. A este respecto fue oportuno observar lo siguiente:

En experiencias anteriores, como actor, el verbo: lo que dicen el personaje o personajes, se apropiaba de la escena sin permitir traducir corporalmente o llenar de significado la expresión corporal, o viceversa.

Siendo éstos dos valores que van a un mismo punto, como dos caracteres de una misma persona, que en ocasiones no logran un diálogo, en ocasiones uno somete a otro y luego el otro al contrario, dos fuerzas que pretenden dominarse mutuamente.

Por lo tanto, ver estas fuerzas tratando de subsistir, ya cada una por su cuenta o en conjunto, ofrecían una posible representación: un personaje con dos representaciones de sí mismo, luchando ante las circunstancias.

Esta cualidad de un personaje escindido permitió crear uno que ofrecía una posibilidad de variantes. Por un lado, una de las personalidades o carácter de cada uno podía ser su rasgo representativo, pero también podía ser reflejo o subyacente del carácter del otro.

Por otro lado, ofreció la oportunidad de ver cómo estos personajes representados por dos actores distintos debían llegar a un punto en común del personaje escindido, corporal y expresivamente, que no necesariamente se remarcase en una semejanza física que se acercaría a la obviedad.

¹²³ Claudia Cecilia Alatorre, *op. cit.*, pág. 23.

Ya que, desde un punto de vista general, ante los ojos de los otros, en este caso espectadores, según el comportamiento o carácter, uno es totalmente distinto, incluso hasta usar un lenguaje que parece estar divorciado de uno en otras circunstancias. Aquí es oportuno hablar del siguiente elemento a tratar.

—Lenguaje

Es el tercer elemento estructural del drama, a través de él conocemos la vastedad del pensamiento, la afectividad y la voluntad humanos... las palabras con las que el hombre trata de hacer su voluntad y pasiones frente a la voluntad de y pasiones de los otros. A través del habla conocemos a los personajes.¹²⁴

Éste era un punto en el cual el texto *Encadenados* pretende ahondar, el enfrentamiento de dos personajes, de su voluntad y sus pasiones a través no sólo del habla, sino también por lo que existe en sus acciones y expresiones físicas; aquello que las palabras dejan entrever, así como lo que se puede decir entre las acciones.

Es oportuno decir que estos elementos funcionaban como guías para urdir la escritura del texto, sin embargo la labor de escritura creativa no es una receta donde se van agregando ingredientes para obtener un resultado. En el caso de este texto en particular, también dominó un elemento de igual importancia: conjugar el aspecto físico, movimientos y expresiones corporales de los personajes con su habla, el cómo cada uno de estos aspectos se va conjugando y motivando al otro.

¹²⁴ *Ibid.*, pág. 24.

4.3.1. Escribir para las acciones

Definidos estos aspectos había que concretarlos, llevarlos a su ejecución en el papel o la escena en una acción concreta. Éste fue el detonador principal de las muchas anécdotas que rondaban al interior del taller: las acciones que llevan a los personajes a hacer o decir algo, esa primera anécdota fue ¿cómo es un asalto en un lugar público, un banco, supermercado o incluso un teatro?

Cometer un acto de esta magnitud es acción desesperada o terriblemente fría o mecánica; decidimos ahondar en que fuese un acto desesperado sin dejar de lado la mecanización del mismo. ¿Cómo?

Los personajes lo propondrían, ya que se deseaba hablar de la realidad artística. Por lo tanto, los personajes serían actores ensayando un asalto para cometerlo después, tendrían sus dudas, dado su carácter, en hacerlo o no hacerlo... la misma paradoja shakesperiana: ser o no ser, como sinónimo de acción, aquí los dos personajes ya se enfrentaban entre sí llevándolos a una oposición de fuerzas. Entonces surge la necesidad de crear todo aquello que hiciese necesario el asalto: circunstancias extremas que los obligasen a tomar esta determinación.

Al explorar estas posibilidades, las acciones se van reforzando de las necesidades de expresar con palabras los actos, sin embargo, las acciones carecían de fuerza expresiva, los actos reflejados a pesar de ser desesperados parecían salir de un noticiero televisivo, carecía de elementos poco extraordinarios con los cuales llevar al espectador a un hecho único. “Descubrir esa acción que discurre alrededor de las palabras —y de los silencios—, ese hacer que el decir contiene... (sic) es la primera condición para interpretar”.¹²⁵

Es lo que dice José Sanchis Sinesterra al respecto de la acción e interpretar las palabras; entonces los personajes debían reflejar acciones límite que los obligaran a emitir

¹²⁵ José Sanchis Sinesterra. *Mísero Próspero y otras breverías*, pág. 11.

palabras y, también, por tanto, sus palabras se encontrarían en el extremo para motivar la acción.

Hasta este punto la anécdota central era un par de personas huyendo por un asalto. Las pequeñas anécdotas que obligarían el asalto y por tanto la huida eran: precariedad económica, la muerte de un ser querido, indecisión de actuar en la cotidianidad, desmotivación creativa, desencanto amoroso, entre las más destacables.

El cómo entrelazarlas en la línea argumental fue una decisión hasta cierto punto lógico, cada pequeña anécdota se sumaría escena por escena para que le significase tanto a la escena como a los personajes una acumulación que desencadenaría el clímax de la obra, el asalto.

Aquí se observa que el clímax es el punto central de la obra. Asimismo, la obra planteó como punto de partida la huída, entonces la línea del tiempo del suceso requería un ajuste, el cual se realizó con flash blacks; y para que cada escena se enlazara con otra que probablemente ocurría en el pasado se utilizaron las acciones y las palabras. Si cierta escena se terminaba con cierto texto, la siguiente escena iniciaba con el texto anterior o, en su caso, con la acción anterior: si iniciaba una escena buscando un refugio por la huida, la anterior planteó una carrera no necesariamente del asalto, pero sí con los estados de ánimo de los personajes que los obligaba a correr.

Definir las acciones derivadas de la anécdota resulta hasta cierto punto lógico: el personaje amenaza a alguien, entonces se puede escribir que éste se abalanza violentamente hacía un tercero, definir las acciones de un texto es también lógico: el personaje habla de su soledad y se puede escribir que éste se acuclilla y abraza sus piernas, son ejemplos elementales. Sin embargo, escribir o definir los diálogos para una acción es un tanto más complicado: el personaje camina alrededor de su cuarto mientras es observado por un tercero sentado en dicho cuarto... el diálogo que resulte de esta acción puede tomar cientos de rumbos, ¿el personaje le habla al otro, lo cuestiona, reflexiona teniéndolo como oyente, le comparte una idea, una emoción?

Son sólo unas cuantas posibilidades que se refieren concretamente a la acción, pero falta aún sumar el estado de ánimo y el objetivo de la acción en sí misma, así como el de la escena y su función en todo el drama y más allá: ¿cuál es su finalidad ante el público?

La finalidad de todo drama es llevar al público hacia un sentimiento definido [...] Pero no hay que caer en el error de suponer que las emociones expresadas por el actor y experimentadas por el público tienen que ser siempre las mismas.¹²⁶

Es decir, es probable que el personaje en un estado de ánimo complejo que lo lleva a reír a carcajadas puede provocar el rechazo y enojo del espectador. Esta compleja relación público, actor, drama es lo que representa el reto no sólo al escribir, representa el reto del o los actores en escena, al igual que al director ante los espectadores, y también sería ideal tener un espectador al cual le sea un reto la escena, un reto del cual obtenga lo que desea, pero saber qué desea el espectador de la escena es tan simple y complejo como cada uno de los que se encuentre en una butaca del teatro.

Así, todos estos aspectos se sumaron: número de personajes, anécdotas centrales y secundarias, objetivo del drama, y escribir para la escena desde las acciones físicas que en conjunción a los descritos anteriormente llevaron a la concreción de *ENCADENADOS*.

¹²⁶ Wagner, Fernando, Teoría y técnica teatral. Pág. 30.

CONCLUSIONES

Como actor, muchas de las veces se tiene que realizar la historia del personaje: conocer por el texto escrito de dónde viene, en dónde está y a dónde va (paralelo ontológico a todo ser humano), pero en esta ocasión, para quien esto escribe, le permitió explorar el lado contrario: crear el texto para encontrar esa historia de los personajes que además fuesen palabras y acciones que se equilibraran.

Como estudiante y como pasante del colegio, hay muchos elementos que enriquecen el conocimiento de la labor del dramaturgo, el director y el actor, sin embargo colocarse en la posición de uno u otro no es un paso fácil o incluso natural. La búsqueda por fortalecer la labor artística y particular de cada uno de ellos, en ocasiones, es el factor que determina ahondar profundamente en el trabajo del otro.

En esta búsqueda, conjugada con el cúmulo de experiencias descritas en este trabajo, llegó un punto donde la creación de personajes a partir sólo de texto ya escritos o indicaciones de un director motivaron este trabajo.

La elaboración de una obra dramática, se puede pensar, es una labor de quien la escribe, como el resultado de un trabajo solitario nacido del imaginario de su autor; en otras ocasiones esta elaboración nace por aportaciones de terceros que lo van dirigiendo a la escritura, y también se puede dar el caso de ser una escritura elaborada en colaboración de los involucrados de una puesta en escena.

Para este trabajo se siguió el último caso, pero con la necesidad específica de encontrar cierto equilibrio entre el uso de las acciones físicas y el de la palabra, labor que resultó ser verdaderamente un reto, ¿cuándo se puede decir que una palabra o una acción son suficientemente contundentes para lo que el actor en escena realiza? Tal vez la respuesta queda supeditada para quien lo ve como resultado final, sin embargo también puede ser notorio para quien lo lee, lo escucha o lo hace, más específicamente: durante este proceso de escritura en ocasiones los parlamentos (palabras) que los personajes vierten fueron acumulándose de manera gradual hasta llegar a parecer discursos verbales interminables, ya que estas palabras pretendían en ocasiones sustituir las acciones y, por el contrario, en ocasiones, por sustituir a las palabras las acciones se alargaban, dejando literalmente mudos a los personajes.

El tratar de resolver este punto fue esclarecedor en muchos sentidos. Fue necesario, como escritor, escuchar y ver a dichos personajes, no como un ejercicio de imaginación, sino plantearlo como parte de la escritura; para ello, fue determinante ser parte de los ejercicios descritos en el proceso de trabajo como actor.

Equilibrar la escritura del texto y la del trabajo en las acciones físicas determinó un texto que sigue algunas de las reglas de dramaturgia y éstas, a su vez, se ponen al servicio de la relación que guarda la escena con el espectador, dando como resultado un texto con sus particulares propios, que conjuga un lenguaje teatral de acciones físicas concretas, donde la palabra intenta no abandonarse al simple discurso verbal y donde las acciones de los actores/personajes sean un complemento del diálogo interno como externo.

Encadenados surge por y para la escena, siendo una obra dramática que ahonda en la problemática psicológica de un personaje principal y pretende introducirse en su realidad, así como en los personajes que lo rodean; de este modo se ve a este personaje

dividido entre su pensar y accionar en la vida, escisión que se proyecta a la representación misma para involucrarse con el uso del lenguaje y el de la escenificación.

Encadenados se presenta como una propuesta donde el manejo de la expresión verbal como la corporal sean complemento y detonador del uso del espacio escénico donde el espectador es participe (no como testigo silencioso) de la partida que se disputa en el escenario; surge de la búsqueda por conjugar un lenguaje teatral de acciones físicas concretas, donde la palabra no se abandone al simple discurso verbal y donde las acciones de los actores/personajes sean un complemento del diálogo interno como externo.

Esta búsqueda por conjugar un lenguaje teatral de acciones físicas concretas, donde la palabra no se abandone al simple discurso verbal y donde las acciones de los actores/personajes sean un complemento del diálogo interno como externo, se concretó gracias a la metodología de trabajo. Realizar el trabajo de escritura de un texto, permite a un actor, como es el caso de quien esto escribe, identificar y manejar elementos que en ocasiones le son totalmente ajenos e incluso indiferentes; alcanzarlos, constituye una oportunidad de desarrollo.

Finalmente, el cómo han sido alcanzados queda para el espectador, ya que la simple lectura de un texto queda como una acción pasiva, y un texto dramático que significa movimiento total entre lo escrito y la representación busca su culminación en el escenario.

BIBLIOGRAFÍA

Alatorre, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*. México, Grupo Editorial Gaceta, 1986, 124 págs.

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. México, Grupo Editorial Tomo, 2002, 139 págs.

Aristóteles. *La poética*. México, Editores Mexicanos Unidos, 1989, 213 págs.

Ceballos, Édgar. *Las técnicas de actuación en México*. México, Grupo Editorial Gaceta, Colección Escenología, 1993, 591 págs.

Decroux, Étienne. *Palabras sobre el mimo*. México, Ediciones El Milagro, 2000, 291 págs.

Dennis, Diderot. *La paradoja del comediante*. México, Editorial Premià, La nave de los locos, 1990, 87 págs.

Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI Editores, 1983, 234 págs.

Goutman, Ana y Armando Partida (coords.). *Bibliografía comentada de las artes escénicas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, 185 págs.

Jiménez, Sergio. *El evangelio de Stanislavski*. México, Grupo Editorial Gaceta, Colección Escenología, 1990, 507 págs.

Mamet, David. *True and false. Heresy and common sense for the actor*. United States of America, Vintage books, 1999, 127 págs. Traducción personal.

Osipovna, María. *Poética de la pedagogía teatral*. México, Siglo XXI Editores, 1991, 180 págs.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Argentina, Ediciones Sociales, 1980, 605 págs.

Reich, Wilhelm. *Análisis del carácter*. España, Paidós, 2005, 528 págs.

Sanchis Sinesterra, José. *Misero Próspero y otras breverías*. España, La Avispa Editorial, 2000, 95 págs.

Serrano, Raúl. *Tesis sobre Stanislavski*. México, Grupo Editorial Gaceta, Colección Escenología, 1996, 287 págs.

Soriano, Jaime. “Una conclusión mexicana, palabras de Grotowski”, *Revista Máscara*, número especial sobre Grotowski, México, 1994, págs. 132-134.

Stanislavski, Constantin. *Ética y disciplina, método de las acciones físicas. Propedéutica del actor*. México, Grupo Editorial Gaceta, Colección Escenología, 1990, 245 págs.

_____, *El trabajo del actor sobre sí mismo. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*. Editorial Quetzal, Buenos Aires, Argentina, 1997, 388 págs.

_____, *El trabajo del actor sobre sí mismo. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Editorial Quetzal, Buenos Aires, Argentina, 1997, 388 págs.

_____, *El trabajo del actor sobre su papel*. Editorial Quetzal, Buenos Aires, Argentina, 1997, 305 págs.

_____, *La construcción del personaje*. España, Alianza editorial, 1985, 345 págs.

Wagner, Fernando. *Teoría y técnica teatral*. México, Editores Mexicanos Unidos, 1992, 375 págs.

APÉNDICE

ENCADENADOS

por

Samuel Escobar

**A Eduardo Escobar,
Julio Arreola,
Alfredo López,
Sandra Jaimes
e Iliana Muñoz.**

PERSONAJES

El Otro

El Fuerte

La Mujer

El Policía

Juan

Estos últimos dos personajes son interpretados por un solo actor.

El Otro y el Fuerte visten las mismas ropas, sólo que al Otro la ropa le queda grande, mientras al Fuerte le queda ajustada. La mujer lleva pantalones de mezclilla y una blusa de manga corta. Juan viste pantalón de algodón negro y camisa de manga corta, siempre mal fajada. El policía, pantalón de algodón negro, camisola negra, gorra oficial y pistola.

ESPACIO ESCÉNICO

Un solo espacio que se transforma, según la escena, por medio de la iluminación y el uso de los elementos escenográficos. De ser posible, el lugar para representarse debe ser un espacio con tres o cuatro frentes a público.

El cuarto. Es el del Otro, un departamento semivacío, sin ventanas; tomando de referencia un frente, la salida de izquierda espectador da a la calle del departamento; a la derecha se encuentra una puerta (un marco movable en el espacio con la puerta que se abre y cierra normalmente) que da a otro cuarto, donde se encuentra el dormitorio y un baño que el espectador no ve; el cuarto principal debe dar amplitud aun con los pocos elementos que hay en escena: al fondo, una mesa con un par de sillas ligeras y resistentes, de aluminio preferentemente. Hay cajas de diferentes tamaños alrededor del cuarto, algunas contienen ropa, libros y algún traste viejo de cocina.

El campo. El mismo espacio, dado por la iluminación, sin elementos que estorben al tránsito de los personajes; debe limitarse alrededor del cuarto, entre más cercano al espectador mejor.

El teatro. En el mismo espacio del cuarto del Otro, los elementos escenográficos cambian de lugar: el marco de la puerta se desplaza un poco hacia el centro del escenario, la mesa se coloca al centro apilando las sillas sobre la misma, las cajas desaparecen.

ESCENA I

Se abre el telón. Oscuro; se escucha el sonido del campo en la noche; poco a poco la luz ilumina el escenario: es noche de media luna. De izquierda a derecha cruzan dos figuras que corren atropelladamente, apenas pueden seguir en pie, se detienen. Los une una cadena por medio de un par de esposas en ambas muñecas derechas. Después entra otra figura, es un policía que también entra atropelladamente, lleva una pistola en la mano; se detiene a unos metros de distancia de los primeros dos. Éstos se incorporan. Intercambian miradas, tratan de reaccionar, todo es tensión. El Fuerte queda frente al Policía.

El Policía: *(Dirigiéndose al Fuerte).* ¡Alto! Terminemos todo esto.

El Fuerte: *(Al Policía).* No, no tiene que terminar cuando TÚ lo digas.

El Otro: *(Al Fuerte).* No hay a dónde ir, es mejor terminar.

El Policía: ¡NO TE MUEVAS!

El Fuerte: ¡Cállate!

El Otro: Mira a nuestro alrededor, no hay nada, ¡NADA MÁS QUE HACER!

El Fuerte: ¡Que te calles!

El Policía: *(Al Fuerte).* ¡Detente!

El Fuerte: *(Al Policía).* Tú también cállate, cállense los dos. *(Al Otro).* ¡Vámonos!

El Policía: ¿De qué hablas? Si intentas escapar otra vez sabes lo que pasará.

El Otro: Lo sabes... ¿Verdad?

El Fuerte: ¡Vámonos!

El Otro: Todavía podemos arreglar las cosas, empezar...

El Fuerte: No, ya no hay regreso...

El Otro: No es cierto, podemos tomar una decisión, pero sólo una.

El Policía: *(Al Fuerte).* ¡Vamos!

El Fuerte: No es tan fácil.

El Policía: Tú decides si lo haces fácil o difícil, terminemos este juego.

El Otro: *(Al Fuerte).* Sí, es un juego, perdimos esta partida y tenemos que volver a empezar.

El Fuerte: No, no es un juego, no hemos terminado, apenas empezamos.

El Policía: *(Avanza un poco en dirección de ellos).* Entiéndelo, ya no hay nada a lo que podamos jugar.

El Fuerte: Yo decido cuándo se acaba, o no se acaba, el juego.

El Otro: Pero yo también estoy en él, así que Yo también decido su final.

El Fuerte: *(Empieza a reír. Ríe y ríe, hasta llegar a la locura).* ¿Tú? No eres nada.

El Policía: ¿Qué te pasa? Déjate de pendejadas. *(Se le acerca más. Amenazadoramente).*
Terminemos, no me obligues...

El Otro: Vamos, no lo obligues.

El Fuerte: ¿Y si es lo que quiero? Obligarte. ¿Qué vas a hacer? *(Se acerca al Policía).*

El Otro: ¡No lo obligues!

El Policía: ¡Detente! ¡Al suelo!

El Fuerte: ¿Eres capaz de detener esto? ¿De detenerme?

El Policía: ¡Al suelo!

El Otro: ¡Deja de jugar!

El Fuerte: *(A ambos).* ¡Éste no es un juego! Enfrentate, atrévete, deja de ser cobarde.

El Policía: Esto no es un juego, no digas pendejadas.

El Otro: Claro, esto es... una pendejada.

El Fuerte: ¡No, no lo es!

El Otro: Ya no quiero seguir con esto, no me voy a dejar arrastrar por ti, me voy. *(En un instante se quita las esposas separándose del Fuerte).* Me voy. *(Camina en dirección del Policía).*

El Policía: ¡Voy a disparar!

El Fuerte: ¡Dispara!

El Otro: *(Enfrentando al policía).* Haz lo que quieras, haz lo que tienes que hacer...

El Policía: ¡DETENTE!

El Fuerte: *(Avanzando en dirección del Policía).* ¡DISPARA!

El Otro: ¡DISPARA!

OSCURO Y SIMULTÁNEAMENTE SE ESCUCHA UN DISPARO.

ESCENA II

El cuarto del Otro. Una mesa pequeña, dos sillas, cajas con libros, ropa y trastes de cocina, otras cajas pequeñas con juegos de mesa, ajedrez, damas chinas, etc.; algunos se encuentran tirados por el cuarto.

Por la puerta de la derecha entra el Otro, trae consigo un juego de ajedrez. Es casi sigiloso, como si tratase de esconder el juego. Después de cerciorarse que no es visto por alguien, acomoda las piezas tranquilamente. Cuando finaliza se sienta del lado de las blancas, mueve; como si alguien lo estuviera vigilando, se desplaza lentamente a la otra silla. Justo cuando va a hacer el movimiento de las negras se escucha una voz.

El Fuerte: *(Fuera de escena).* ¡No hagas trampa!

El Otro: *(Se levanta rápidamente).* ¡No es trampa! Quiero jugar sin ti, solo.

El Fuerte: *(Fuera de escena).* ¿Puedes?

El Otro: Déjame en paz. *(Se aleja de la mesa).*

El Fuerte: *(Fuera de escena).* ¿Puedes?

El Otro se mueve de un lado a otro del cuarto, respira tratando de calmar sus nervios. Después de un tiempo, se acerca a la silla donde están las negras y mueve. Se escuchan ruidos fuera de escena. Se separa de la silla. Los ruidos continúan cada vez más fuerte, el Otro se tapa los oídos ante el franco desastre que sucede fuera de escena.

El Fuerte: *(Fuera de escena).* ¡Déjame salir! *(El Otro no responde).* ¡Chingada madre!
¡Déjame salir!

Silencio. El Otro se tapa los oídos más fuertemente.

El Fuerte: *(Nuevamente fuera de escena).* ¡No seas pinche tramposo! ¡Déjame salir, maricón!

El Otro: No, no te lo voy a permitir, ya estoy cansado, quiero...

El Fuerte: ¿Qué?

El Otro: No lo entiendes.

El Fuerte: ¿Qué? *(Sigue haciendo ruido fuera).*

Se empiezan a escuchar unos toquidos del otro lado de la escena.

El Otro: *(Hablándole al Fuerte).* ¡Quiero estar solo! *(Silencio. De pronto el Fuerte explota en carcajadas).*

El Fuerte: ¡No seas...! *(Carcajadas).* ¡Onanista!

Poco a poco se quedan ambos callados. Del lado donde llegaron los toquidos aparece la Mujer.

ESCENA III

La Mujer: ¡Hola!

El Otro: *(Se levanta rápidamente al ver a la Mujer).* Lo siento, no te escuché entrar.

La Mujer: ¿Te interrumpo?

El Otro: No, no, es que... estaba a punto de empezar a trabajar...

El Otro empieza a recoger los juegos de mesa tirados en el cuarto, pero al llegar al juego de ajedrez que estaba por empezar se detiene.

La Mujer: Como dijiste que querías estar solo... ¿No piensas siquiera saludarme?

El Otro: Lo siento. *(Se saludan. Se sientan, pasa un tiempo en silencio. Él toma una de las piezas del ajedrez y duda en mover, mira hacia el otro lado donde está el Fuerte).*

La Mujer: Creo que llegué en mal momento. *(Se dirige la puerta de salida, el Otro va tras ella y se interpone en su camino).*

El Otro: No, no te vayas.

La Mujer: Sé que tal vez es un poco raro que venga así de pronto sin avisar, pero ya pasó una semana desde el último ensayo...

A la vista del Otro aparece el Fuerte, que mira con sorpresa a la mujer, recorriéndola de pies a cabeza, desnudándola con la mirada.

El Otro: *(Hablándole al Fuerte).* ¡No seas...!

Ella vuelve a intentar salir, mientras que el Fuerte se ríe en silencio y sale.

El Otro: *(A la Mujer).* No, no lo tomes a mal, es que estoy un poco retrasado, y no, no me interrumpes.

La Mujer: *(Detiene su salida).* No sé qué pensar de ti, parece como si no quisieras verme, pero pides que me quede... de verdad creo que me equivoqué... *(Silencio).*

El Otro: De verdad, no me interrumpes, lo que pasa es que apenas estoy instalándome en este lugar, bueno, es un decir, ya que no quedó nada desde la inundación, y no es que me esté ahogando en un vaso de agua ¿verdad? *(Los dos ríen un poco relajados).*

La Mujer: Lo lamento, yo debí tomar en cuenta eso. No ha de ser fácil perder todas tus cosas de un día para otro.

El Otro: Bueno, no es para tanto. ¿A quién le importan unos cuantos muebles, aparatos eléctricos, un montón de libros, discos, sin contar los comics y los juguetes.

La Mujer: ¡Lo siento! *(Lo abraza).*

Por la otra puerta cruza el Fuerte. Al verlo, el Otro se deshace del abrazo y va a cerrar la puerta, ocultándolo.

El Otro: Bueno, no es en realidad eso lo importante, sino que todo el departamento se echó a perder junto con el techo del vecino de abajo y pues tengo que pagar todo... y para acabarla...

La Mujer: Lo sé, y yo viniendo a dar lata con mi trabajo de asistente para recordarte lo del estreno...

El Otro: Sí, el estreno, ni siquiera me acordaba. *(Camina hacia la puerta de salida).*

La Mujer: *(De espaldas a la puerta donde está el Fuerte). Por eso vine. (El fuerte vuelve a aparecer en el umbral burlándose).*

El Otro: ¿Nada más por eso?

La Mujer: No, no sólo por eso, lo que pasa es que Juan está que revienta y quise aprovechar el pretexto...

El Otro camina apresuradamente hacia el Fuerte ocultándolo de la vista de la Mujer.

El Fuerte ¡Que vaya a chingar a su madre el ojete de Juan! *(Sale).*

La Mujer: ¡Guau! Eso sí me sorprende. *(Se ríe).*

El Otro: *(Voltea a la Mujer).* Es que yo le dije que era probable que esto pasara, con tantas cosas que tengo que arreglar. *(Juega con algunas piezas de otro juego. Ella lo mira, él le da las piezas).* ¿Podrías guardar esto en esa caja de allá?

La Mujer: Pues pareciera que en vez de arreglar cosas estuvieras jugando damas chinas.

El Fuerte: *(Reapareciendo en la puerta a espaldas de la Mujer).* ¿Y si así fuera que chingados?

El Otro intenta sacarlo aventándole piezas de otro juego.

La Mujer: ¿Otra vez? ¿Y esa lengüita? *(Se ríe un tanto gozosa).*

El Otro: ¿Cómo te explico?

La Mujer: No hace falta, a veces me haces sentir un poco confundida y todavía no sé si eso me gusta o no; pero ése no es el problema, si no vas a trabajar no solucionas nada.

El Otro: Lo estoy tratando de solucionar.

La Mujer: Pero, si sigues con juegos el único que sale perdiendo eres tú.

El Fuerte: *(Reapareciendo en la puerta a espaldas de la Mujer).* Es lo mismo que yo digo.

La Mujer: Hasta que estamos de acuerdo en algo. Sólo estás retrasando todo. Todavía no es tan tarde, vamos al ensayo, luego me invitas a cenar y ahí me sigues diciendo justificadamente que el ojete de Juan es un cabrón y que se vaya a chingar a su madre.

El Otro: ¿Que te invite a cenar? Pero, si ni siquiera tengo para un café. *(Sigue haciendo como que recoge piezas y las guarda en la caja).*

La Mujer: Es cierto. Yo invito. Y para que veas, te ayudo a levantar esta casa de juegos y perdición.

El Fuerte: *(Una vez más en la puerta, a espaldas de la Mujer, dirigiéndose al Otro).* ¡Huy! Hasta mantenido saliste. ¡Suertudote! Quién quita y hasta quiere que... *(Gritando).* ¡AUUU!

La Mujer: *(Sonríe, sin voltear).* Vamos, ya deja los juegos, ayuda recoger. *(Ella va a guardar el juego que está sobre la mesa).*

El Fuerte: ¡AUUU!

El Otro intenta a sacar al Fuerte del cuarto, el Fuerte lo golpea en la cabeza, el Otro logra sacar al Fuerte y cierra la puerta. Alcanza a la Mujer para quitarle las piezas y ponerlas como estaban.

El Otro: ¿Sabes qué?, no es buena idea... además tengo una migraña del demonio.

La Mujer: Algo no está bien contigo... ¿hay alguien detrás de esa puerta?

El Otro: No, estoy solo.

La Mujer: Pues no parece. ¿Es con quien estás jugando todos estos jueguitos? Si te interrumpo, es mejor que me vaya.

El Otro: No es nadie, juego solo.

La Mujer: ¿Entonces qué te traes que abres y cierras esa puerta tantas veces? Digo, si es que tienes un regadero, hasta te puedo ayudar.

El Otro: Sí, es eso, pero no quisiera molestarte y además está lo de mi migraña.

La Mujer: Por eso no te preocupes, te ayudo mientras tú descansas...

El Otro: La verdad es que... *(Se acerca a la puerta manteniéndola cerrada, mientras que el Fuerte trata de abrirla).* Con lo de la migraña me pongo muy mal... es muy incómodo, vomito...

La Mujer: De verdad que no quieres que me quede.

Silencio incómodo de ambos.

La Mujer: Ni modo, entiendo, cuando no se puede, no se puede. Pues me voy. Pero es mi obligación, como asistente, llamarte la atención.

El Otro: ¡Adiós!

La Mujer: *(Ante la evidencia de que no la acompañará a la puerta, se acerca y se despide con un beso en la mejilla al Otro).* ¡Adiós! *(Camina hacia la puerta de salida).*

El Otro baja la mirada sin soltar la puerta y deja que la Mujer salga.

ESCENA IV

Al salir la Mujer, el Otro deja de sostener la puerta y se dirige a la mesa para descansar; inconscientemente toma una de las piezas negras de ajedrez, hace un movimiento; se mueve a la otra silla a espaldas del cuarto cerrado e intenta otro movimiento con las blancas.

El Fuerte: *(Fuera de escena).* ¿ESTÁS SEGURO QUE VAS A MOVER TÚ ESA PIEZA?

El Otro: Por supuesto. *(Mueve la pieza, se mueve a la otra silla).*

El Fuerte: *(Entrando).* ¡Ah! ¿Ya se fue, verdad?

El Otro: Es obvio.

El Fuerte: ¿Y tu migraña?

El Otro: No es migraña, fue un golpe. *(Mueve y se traslada).* Con permiso.

El Fuerte: *(Riendo).* Pase usted. No, ésa yo no la movería.

El Otro: Pero yo sí.

El Fuerte: *(Ríe).* Pero... ¡ÉSTE ES MI LADO DEL JUEGO! Y TÚ TE ESTÁS HACIENDO PENDEJO. *(Le arrebató la pieza y lo tira de la silla).*

El Otro: *(En el piso).* No, no estoy haciéndome pendejo, éste es mi juego y de nadie más.

El Fuerte lo levanta del piso, lo lleva a la otra silla y lo sienta con violencia; luego se sienta y hace un movimiento con la pieza que arrebató.

El Fuerte: Te toca.

El Otro: No voy a seguir tu juego.

El Fuerte: Tú lo empezaste. Mueve. (*El Otro no hace ningún movimiento*). ¡Mueve! (*Ante la inacción del Otro va hasta su lugar y lo obliga a mover*). Me toca. (*Mueve*). ¡Mueve! (*Patea la mesa, el otro trata de mover; antes de que mueva, el Fuerte lo interrumpe*). ¿Por qué no la había visto yo a ella?

El Otro: ¿No es obvio? Nada más ves faldas y quieres... (*No logra mover y se queda a medio camino*).

El Fuerte: (*Riendo por lo bajo*). ¿Coger? ¿Nada más yo pienso en eso? ¿Tú no piensas en eso?

El Otro: ¡Sí, también!...

El Fuerte: Pero, piensas que son cochinas, ¿no?

El Otro: No necesariamente...

El Fuerte: ¿Por qué no eres capaz de aceptar que también piensas esas cosas? ¿Por qué siempre le das la vuelta a todo?

El Otro: No le doy la vuelta, simplemente pienso distinto...

El Fuerte: No es cierto, también piensas como yo, pero no lo aceptas.

El Otro: ¡No!... (*Mueve una pieza*). Tira.

El Fuerte: Ahora sí quieres jugar, ¿no? (*No mueve y se para*).

Al verlo, el Otro se para a mover del lado contrario, tira; regresa a su silla del principio para pensar su siguiente tiro.

El Fuerte: ¿Por qué chingados la dejaste ir?

El Otro: Olvídalo. Te toca.

El Fuerte: Cuando estemos hablando es mejor que prestes atención. (*El Otro se dirige al lado opuesto para mover*). ¡ÉSTE ES MI LADO DEL JUEGO! Y TÚ TE ESTÁS HACIENDO EL PENDEJO.

Arroja las piezas del tablero, el Otro se apresura a recogerlas, el Fuerte sale por la puerta que da al cuarto del lado, regresa con un par de esposas y una larga cadena que las unen.

El Otro: No empieces con eso.

El Fuerte: Es lo que quieres, sólo así me prestas atención. *(Va tras él).*

El Otro: *(Levantándose).* ¿Qué es lo que quieres que te diga?

El Fuerte: Lo que los dos sabemos: ¿POR QUÉ CHINGADOS RENUNCIAS A TODO?

El Otro: Eso no es cierto. *(Se dispone a recoger las demás piezas).*

El Fuerte: ¡Estamos hablando!

El Otro: A mí sólo me zumban los oídos y me duele la cabeza.

El Fuerte: Siempre el mismo pretexto. *(Se acerca al Otro abriendo las esposas).*

El Otro: ¡Déjame solo!

El Fuerte: ¡Yo no abrí la puerta! *(Lo toma de una mano).*

El Otro: *(Soltándose).* ¡Suéltame!

El Fuerte lo persigue por el cuarto, mientras el Otro trata de evitar el enfrentamiento.

El Fuerte: ¡Hablemos!

El Otro: No hay nada de qué hablar.

El Fuerte: Pero si es lo que estamos haciendo. Vamos admítelo, querías que se quedara.

El Otro: Tal vez.

El Fuerte: ¿Cómo que tal vez? Pero si se te salían los ojos. ¡Te la querías echar!

El Otro: No soy como tú.

El Fuerte: Eres como yo, como todos y así es como nos gustan: inocentonas, que parezca que no van a romper un plato, pero eso sí, buenas...

El Otro: ¡Que te calles!

El Fuerte: Que hablen bonito, para que luego se les salgan las palabrotas a la hora de la hora...

El Otro: ¡Cierra el hocico! *(Ahora es él quien toma la iniciativa de la agresión, persiguiéndolo por el cuarto, sin mucho éxito).*

El Fuerte: Así, síguele, así. No muy flacas sino que tengan de donde agarrarlas.

El Otro: Así es como tú las quisieras...

El Fuerte: Como tú, como yo, como todos.

El Otro: No todas las mujeres tienen que ser un monumento, ni todas tienen que ser tan...

El Fuerte: ¿Tan qué? (*Caminando alrededor del Otro*). No puedes siquiera decirlo, acéptalo, yo digo la verdad, y hablo por todos lo que pensamos así: nos gustaría tener una mujercita a la que adorar, pero que al mismo tiempo sea como una perra para defender lo que es suyo, y como una gata salvaje: arrastrada y cachonda...

El Otro: Como si fueras encontrar a alguien así.

El Fuerte: Pues no me digas que entonces vas encontrar a una que te acepte así como eres.

El Otro: ¿Y por qué no?

El Fuerte: No te das cuenta de la realidad, eso es lo que pasa: no has madurado sigues siendo un pendejete que colecciona comics, juguetes, música, libros: ¡PENDEJADAS!

El Otro: ¿Tú crees que madurar es idealizar a las mujeres? (*Pausa*).

El Fuerte: Al menos intento acercarme a ellas.

El Otro: Sé realista, nadie se te acerca con sólo pensarlo.

El Fuerte: Y a ti se te acercan, pero las dejas ir.

El Otro: Tú las espantas.

El Fuerte: Ésta es mi casa.

El Otro: También es mi casa.

El Fuerte: ¿Llamas casa a este cuchitril?

El Otro: Es lo que dejaste después de tu descuido... ¿o fue a propósito?

El Fuerte: ¿Cómo sabes que fui yo?

El Otro: Yo no dejé las llaves del agua abiertas. (*In crescendo, reinicia el acoso al Otro con las esposas*).

El Fuerte: ¿Y entonces quién? (*Tira al Otro al suelo*).

El Otro: Yo no.

El Fuerte: ¿Entonces quién? (*Le toma ambas muñecas al Otro*).

El Otro: No fue mi culpa. (*Inútilmente trata de deshacerse del Fuerte*).

El Fuerte: ¿ENTONCES QUIÉN? (*Forcejean ambos, al final el Fuerte logra someterlo en el piso colocándole cadena y esposas en una de las muñecas; y él se coloca la otra en su muñeca*). ¿ENTONCES QUIÉN?

OSCURO.

ESCENA V

Luz. En la mesa se encuentra sentado el Fuerte, encadenado al Otro que, con cierta dificultad, recoge piezas del ajedrez que están regadas en el suelo. El Fuerte silba, disfrutando el tiempo y la acción, hasta que se coloca del otro lado de la mesa. Acomoda el juego, toma el lado de las blancas y mueve, invita al Otro con un gesto. Silencio.

El Fuerte: Te toca.

El Otro: No quiero jugar.

El Fuerte: Sí quieres. Sé honesto, entre nosotros, sabemos que tú quieres, porque yo quiero. *(Se mueve al otro lado de la mesa para mover las negras, regresa, piensa su movida).*

El Otro: Quiero...

El Fuerte: ¿Sí?

El Otro: Ir al baño.

El Fuerte: ¡Movimiento equivocado!

El Otro: Eso no lo decides tú.

El Fuerte: Yo soy el que toma las decisiones aquí.

El Otro: Entonces puedes jugar solo.

El Fuerte: De acuerdo. *(Hace una serie de jugadas sin soltarse del Otro, moviéndose de un lado a otro de la mesa).* ¿Sabes?... Ahora yo quiero ir al baño.

El Otro: Nadie te detiene. Suéltate.

El Fuerte: ¡Claro!... *(Lamentándose falsamente)* para que te vayas y me dejes aquí solo, sin quién jugar.

El Otro: No lo creo.

El fuerte: Lo que quieres es ir con la putita esa y que te consuele, ¿no?

El Otro: Dices puras tonterías.

El Fuerte: ¡Hable como la gente! Se dice: PENDEJADAS. Y no te hagas, te mira como cuando una mujer tiene ganas.

El Otro: Por supuesto que no.

El Fuerte: Admítelo, desearías que tomara tu lugar para corresponderle, tocarla, besarla, ¡cogértela!

El Otro: Vas a ir al baño, ¿o no?

El Fuerte: Cuando se me pegue la gana.

El Otro: Está bien.

El Fuerte: Y ahora tengo ganas. Ven. *(Jala de la cadena que los une para llevarlo consigo al cuarto de al lado).*

ESCENA VI

En el momento en que ambos entran al cuarto, la puerta que da a la calle se abre y entra la Mujer. Viste pantalones de mezclilla y una blusa negra de mangas largas. Se sienta en la mesa, observa las fichas del juego. Se abre la puerta del cuarto y aparece el Fuerte acomodándose los pantalones.

El Fuerte: ¡Pero mira quién llegó! *(Voltea para cerrar la puerta y evitar que el Otro salga).*

La Mujer: No quería interrumpirte. Pero es algo importante por lo que he venido.

El Otro: *(Desde adentro).* ¡No!

El Fuerte: *(Volteando a la Mujer).* ¡No!, si no interrumpes nada. *(Mientras se acomoda los pantalones, trata de deshacerse de las esposas; bloquea la puerta).*

La Mujer: *(Señalando la cadena y las esposas)* ¿Qué es eso?

El Fuerte: ¿Esto? Es que estaba ensayando y es una propuesta para el personaje. *(Se quita las esposas y avanza hacia la Mujer).* ¡Hola! Te ves muy guapa de negro.

La Mujer: ¡Gracias!

El Fuerte: He estado pensando mucho en ti.

La Mujer: Tenemos que hablar.

El Fuerte: Pero sí eso mismo estamos haciendo.

La Mujer: Es que...

El Fuerte: Pero si ni siquiera me has dado un beso de saludo. (*La toma de la cintura y la besa seductoramente*).

La Mujer: De verdad, tenemos que hablar.

El Fuerte: No te preocupes, para todo hay tiempo en la vida. ¿Cuál es la prisa? Nadie se va a morir.

La Mujer: Es que Juan me pidió que viniera a...

El Fuerte: Ya me estoy cansando del pinche Juan. ¡Sabes!... siempre molestando, está bien que seas la asistente, pero te agarra de su secretaria, no nos deja en paz. ¿Y qué es esa jalada de montar *Esperando a Godot* como si fuera un monólogo? No le basta con que todo mundo la quiera poner. (*Con todo doble sentido*). Lo que yo pienso es que deberíamos montar... algo más...

La Mujer: ¿Podrías escucharme?

El Fuerte: Algo así, como eso... ¡La incomunicación! ¿Te das cuenta que a veces dos personas no llegan a conocerse del todo porque no hay comunicación? No hay contacto, no hay esa seducción cuerpo a cuerpo... (*Acercándose a ella*).

La Mujer: ¿Qué te pasa? Vengo a otra cosa, no a esto.

El Fuerte: Pues parece que no te disgusta del todo.

La Mujer: La verdad no me disgusta del todo, pero...

El Fuerte: Pero nada.

La Mujer: Yo sólo quiero que hablemos.

El Fuerte: Pues, hablemos. ¿Te has dado cuenta que las palabras son el don de la seducción? Con ellas puedes enfriar hasta un caldo muy sabroso, pero también puedes prender con ellas el hielo más...

La Mujer: ¿Frío?

El Fuerte: No pensaba decirlo así. (*La toma lentamente durante todo este diálogo hasta llevarla sobre la mesa de ajedrez*). Es algo así, sin rodeos. Lo que nos pasa a todos, le damos la vuelta a las cosas, nunca nos atrevemos a decir lo que realmente pensamos o... deseamos. Si hay algo que queremos no lo tomamos y ya, siempre está el qué pensarán, el qué dirán...

La Mujer: Es que siempre hay momentos oportunos. (*Trata, sin mucho esfuerzo, de alejarlo*).

El Fuerte: *(Acariciándola bajo la blusa).* El momento es justo cuando lo deseas y lo haces, todo instante es el momento póstumo, no sabemos si hay mañana y qué dejaremos de hacer. ¡Hay que hacerlo ahora!

Detrás de la puerta se escuchan forcejeos. El Fuerte tira el juego de ajedrez de la mesa.

La Mujer: Me siento confundida.

El Fuerte: No hay confusión, sólo tú y yo.

La Mujer: ¡Por favor!

El Fuerte: ¡Por favor! ¿Qué?

La Mujer: Necesitamos algo con que...

El Fuerte: ¡Ah! ¿Quieres que use un condón?

La Mujer: Sí.

El Fuerte: ¿Cuál es la diferencia?

La Mujer: Hacerlo o no hacerlo.

El Fuerte: ¡No te muevas, ni te vayas! “¡Hacer o no hacer: he aquí la cuestión! ¿Qué es más elevado para el espíritu: sufrir los golpes y dardos de la insultante fortuna...?”
¡No mames, ya me estoy poniendo chespiriano!

Sale por la puerta. Los ruidos han cesado. Ella queda sobre la mesa, toma las piezas de ajedrez que quedaron esparcidas y mira largamente la reina blanca. La puerta del cuarto se abre y ahora aparece el Otro, que entra rápidamente y cierra la puerta, dándole la espalda a la Mujer. Ella se acerca a él, lo abraza por la espalda. Él se sobresalta.

El Otro: Lo siento... no suele pasar esto así nada más porque sí.

La Mujer: No es para tanto, olvidémoslo, yo también no debí dejar que empezara...

El Otro: Es que tengo que explicarte...

La Mujer: No es necesario. Quiero que hablemos tú y yo.

El Otro: Yo no quería que esto pasará... así... *(Ella asiente, se miran).*

La Mujer: Vine porque Juan me lo pidió.

El Otro: Sí, lo sé, no hemos tenido ensayos por mi culpa y estamos retrasados...

La Mujer: Es importante que sepas que... haría cualquier cosa por ti. *(Silencio).*

El Otro: Tengo que resolver lo del departamento, pagar las reparaciones del vecino, aprenderme toda la obra, terminar de instalarme...

La Mujer: Le hablaron a Juan, porque tus hermanos no tienen cómo localizarte.

El Otro: Y aparte eso: como no saben de mí, seguramente mi mamá ha de estar preocupada de por qué no la voy a ver, por qué ni siquiera le hablo...

La Mujer: Quieren decirte que tu mamá...

El Otro: Lo ves, nunca dejarán de verme como el hermano mayor: el que siempre tiene que estar ahí, ya estoy un poco cansado de esto...

La Mujer: A tu mamá le dio un infarto. (*Silencio, él voltea lentamente, ella lo abraza y lo besa en la boca*).

OSCURO.

ESCENA VII

El campo. En el mismo escenario, sin que los muebles estorben y ocultos a la vista. Persecución. Entran ambos corriendo, el Fuerte viene arrastrando al Otro de la cadena.

El Otro: ¡Deja de correr!

El Fuerte: ¡No debemos parar!

El Otro: ¡Detente! Ya lo perdimos.

El Fuerte: Ya era hora. Parece perro el desgraciado.

El Otro: Descansemos. (*El Fuerte se pasea por el espacio, pasa un tiempo*).

El Fuerte: ¿Te puedo hacer una pregunta?

El Otro: Vamos a descansar.

El Fuerte: Es sólo para que me saques de la duda.

El Otro: No.

El Fuerte: No importa. “¿Qué es más elevado para el espíritu: sufrir los dardos y golpes de la insultante fortuna...?” He aquí la cuestión, es meramente chesperiana: “Ser o no

ser”... es decir: ¿POR QUÉ CHINGADOS NO TE LA COGISTE EN ESE MOMENTO?

El Otro: Otra vez con lo mismo. (*Se aleja lo más que puede del Fuerte; éste lo jala de la cadena y lo atrae violentamente*).

El Fuerte: Siempre rehúyes de los temas importantes, los dejas de lado...

El Otro: Eso no es cierto, tú eres el que nunca toma en serio nada.

El Fuerte: Claro que tomo en serio las cosas; yo soy el único que corre para que ese pendejo no nos agarre, y a ti parece no importarte...

El Otro: No me refiero a eso.

El Fuerte: ¿Entonces a qué? ¡Ah, ya sé! Por ejemplo: ¿POR QUÉ CHINGADOS NO TE LA COGISTE EN ESE MOMENTO? Eso sí es importante. Un hombre tiene que tomar las oportunidades cuando se le presentan.

El Otro: Ése no era el momento.

El Fuerte: ¿Entonces cuándo?

El Otro: ¿Ves cómo nunca te das cuenta de lo importante?

El Fuerte: Claro que me doy cuenta de lo importante: ella fue la que te abrazó, la que te besó; a mí ni siquiera me pelaba, yo la besaba a ella, no ella a mí.

El Otro: Porque no te dabas cuenta de lo importante del asunto, algo que tú no escuchaste o no quisiste escuchar.

El Fuerte: Me lo hubiera dicho.

El Otro: No la dejabas hablar siquiera, todo era manosearla...

El Fuerte: (*Riendo*). No eran manoseos.

El Otro: Entonces ¿cómo llamas a eso?

El Fuerte: Por su nombre: Cachondeo.

El Otro: Otra vez estás rehuendo a lo importante.

El Fuerte: No, no es verdad, lo importante era que ella estaba a modo: te besó, te acarició, ¡se te echó encima, pendejo! ¡Y tú no hiciste nada!

El Otro: ¡Estaba tratando de consolarme!

El Fuerte: Y yo le hubiera dado su consolador.

El Otro: Ni siquiera escuchaste lo que dijo. Dijo:

El Fuerte: Sí lo escuché. Dijo:

El Otro: Que mamá había muerto.

El Fuerte: ¡No! ¡QUE HARÍA CUALQUIER COSA POR TI!

El Otro: Siempre es lo mismo, escuchas sólo lo que quieres, no te importa lo que puedas hacer por los demás; no eres capaz de estar presente cuando las cosas se ponen difíciles; quieres todos los derechos pero ninguna responsabilidad, huyes de la responsabilidad...

El Fuerte: Como cualquiera.

El Otro: Yo no hago eso.

El Fuerte: Es fácil decirlo. Tú eres en realidad el que huye, no yo.

El Otro: Eres tú el que huye cuando todo se vuelve más comprometedor y entonces te vas, me dejas solo.

El Fuerte: Nunca te dejo solo, es como ahora: estamos encadenados; si me alejo es porque tú quieres, me niegas, me escondes dentro del cuarto, me reprimes, te molesta que sea derecho, sin tapujos: VERDADERO.

El Otro: ¿Quién es verdadero, el que enfrenta la verdad o el que le da la espalda?

El Fuerte: ¿O el que arrastra al otro cuando se niega a ver que no hay salidas, como ahora? Entiende, eres igual a los demás, nada te hace diferente.

El Otro: No soy diferente, pienso diferente a ti.

El Fuerte: ¿Entonces por qué no nos separamos y ya? ¿Por qué no dejas de seguirme?

El Otro: Está la cadena.

El Fuerte: *(Ríe)*. Es fácil deshacerse de ella.

El Otro: Para ti todo es fácil.

El Fuerte: Deja de comparar, acepta los hechos. *(Sonidos fuera. Ambos se alertan)*.

El Policía: *(Fuera de escena)*. ¡Alto!

El Otro: He aquí los hechos.

El Fuerte: ¡Vámonos!

El Policía: *(Más cerca)*. Terminemos esto ya, basta de huir.

El Fuerte: ¡Vámonos! *(Arrastra al Otro de la cadena obligándolo a emprender la huida. Salen)*.

Policía: *(Gritando desde fuera)*. ¡Carajo!

OSCURO.

ESCENA VIII

El cuarto del Otro, la mesa y las sillas están apiladas en un rincón. Cuando la luz empieza a entrar, el Otro se encuentra de pie frente a la mesa, sigue esposado; la cadena da vuelta alrededor de la mesa y las sillas que ocultan de la vista al Fuerte, sentado en el piso. El Otro tiembla, está a punto de iniciar un diálogo y los temblores son más fuertes; abre la boca y se escucha desde fuera la voz de Juan, el director.

Juan: ¡Carajo! *(Entra por la puerta del cuarto, subiéndose el cierre).* ¿Cuándo vas a decir algo?

El Otro: Yo...

Juan: Tenemos una eternidad esperando que sueltes ese diálogo...

El Otro: Pero...

Juan: Tranquilo, respira conmigo, despacio... mira todos estamos haciendo un gran esfuerzo para que este proyecto no se vaya a la chingada: Yo sé que tampoco para ti es la situación ideal: ensayar aquí en tu... casa. Ni para nadie, lo acepto, pero también no quieres salir de aquí, pasar por lo de tu mamá no es fácil, ok...

El Otro: Es que tampoco tengo dinero para moverme...

Juan: Por eso estamos aquí. Pero ni pareciera que quieres ensayar; así, nada más no se puede.

El Otro: Sí puedo.

Juan: ¡Pues no parece!

El Otro: *(Tratando de convencerse).* Sí puedo.

Juan: Mira, el teatro no es de poderse, es acción: es de hacerse. *(Voltea para buscar algo).*

El Fuerte: *(Sale por un lado gritando).* ¡PUES VAMOS HACIÉNDOLO, PENDEJO! *(El Otro lo regresa detrás de la mesa).*

Juan: ¡Pues demuéstrelame! *(Voltea a mirar al Otro).* Pero tampoco me hables así, mejor úsalo en escena; sale, empieza.

El Otro regresa frente a la mesa para iniciar la escena. Él interpreta el papel de Estragón; cada vez que cambia la línea al otro personaje (Vladimir) el Fuerte ocupa su lugar en escena para interpretarlo.

El Fuerte Vladimir: ¿Otra vez tú? Ven que te abrace.

El Otro Estragón: ¡No me toques!

El Fuerte Vladimir: ¿Quieres que me vaya? *(Pausa.)* ¡Gogo! ¿Te han golpeado? *(Pausa.)*
¡Gogo! ¿Dónde has pasado la noche? *(Silencio. Vladimir avanza.)*

El Otro Estragón: ¡No me toques! ¡No me preguntes nada! ¡No me digas nada! ¡Quédate conmigo!

El Fuerte Vladimir: ¿Te he dejado alguna vez?

El Otro Estragón: Me has dejado ir.

El Fuerte Vladimir: ¡Mírame! ¡Te digo que me mires! *(Estragón levanta la cabeza. Se miran largamente, retrocediendo, avanzando e inclinando la cabeza como ante una obra de arte, y cada vez más temblorosamente van el uno hacia el otro; después, súbitamente, se abrazan y se dan palmadas en la espalda. Concluye el abrazo. Estragón, sin apoyo, se tambalea.)*

El Otro Estragón: ¡Vaya día!

El Fuerte Vladimir: ¿Quién te ha golpeado? Cuéntame.

El Otro Estragón: ¡Vaya, ya acabó otro día!

El Fuerte Vladimir: Todavía no.

El Otro Estragón: Pase lo que pase, para mí ha terminado. *(Silencio.)* Te oí cantar hace un momento.

El Fuerte Vladimir: Es verdad, lo recuerdo.

El Otro Estragón: Me ha producido pena. Me decía: ¡Está solo, cree que me he ido para siempre y canta!

El Fuerte Vladimir: No podemos mandar en nuestro estado de ánimo. Durante todo el día me he sentido extraordinariamente bien. *(Pausa.)* En toda la noche no me he levantado una sola vez.

El Otro Estragón: *(Con tristeza.)* ¿Lo ves? Orinas mejor cuando yo no estoy.

Entra en escena Juan, justo cuando el Fuerte desaparece de la misma.

Juan: ¡No, así, no! Cuando dices esos textos no está funcionando... tiene que ser con más emotividad...

El Otro: ¡Pues, es que nada más no puedo!

Juan: Tienes que buscar una motivación, profundizar en el subtexto...

El Otro: Juan, entiende, es muy difícil, no puedo concentrarme, tengo que pensar en tantas cosas, ni siquiera tenía planeado esto, tengo que buscar la manera de conseguir...

Juan: ¡Lo siento! Tranquilo, sé que no estás pasando por momentos sencillos, pero así es también en la vida de los personajes, no siempre se está en las mejores circunstancias; es como la vida de los personajes arquetípicos, siempre están en las peores circunstancias... es por eso que eres actor, es por eso que...

El Otro: Es que... ¿Te puedo decir algo?

Juan: ¡Claro! Para eso estamos aquí, para que me digas todo lo que necesitas.

El Otro: Con todo esto que está sucediendo a mi alrededor: la deuda, lo de mi mamá, la presión de la obra; ya no sé si quiero seguir con todo esto, es decir, creo que lo mejor es que dé un paso al lado.

Juan: ¿Quieres decir que dejas el proyecto?

El Otro: No, no el proyecto, estoy pensando seriamente en dejar la actuación.

Juan: ¿Definitivamente?

El Otro: Definitivamente; no estoy dando nada, es más lo que se espera de mí de lo que puedo dar, y cuando no esté sé que las cosas serán mejor para ti, para el proyecto...

Juan: ¡Eso, así, ése es el carácter del personaje! Hazlo así...

El Otro: ¿Qué?

Juan: ¡El texto! Así, sigue el texto así.

El Otro: Pero...

Juan: ¡Sigue!

Juan sale de escena y el Otro retoma, muy a su pesar, el ensayo.

El Otro Estragón: Pase lo que pase, para mí ha terminado. (*Silencio.*) Te oí cantar hace un momento.

El Fuerte Vladimir: Es verdad, lo recuerdo.

El Otro Estragón: Me ha producido pena. Me decía: ¡Está solo, cree que me he ido para siempre y canta!

El Fuerte Vladimir: No podemos mandar en nuestro estado de ánimo. Durante todo el día me he sentido extraordinariamente bien. (*Pausa*) En toda la noche no me he levantado una sola vez.

El Otro Estragón: (*Con tristeza.*) ¿Lo ves? Orinas mejor cuando yo no estoy.

El Fuerte Vladimir: Me faltabas tú... y, al mismo tiempo, estaba contento. ¿No es curioso?

El Otro Estragón: (*Enfadado.*) ¿Contento?

El Fuerte Vladimir: (*Tras reflexionar.*) Quizá no sea ésa la palabra.

El Otro Estragón: ¿Y ahora?

El Fuerte Vladimir: (*Pensándolo.*) Ahora... (*Alegre.*) estás aquí... (*Indiferente.*) estamos aquí... (*Triste.*) estoy aquí.

El Otro Estragón: ¿Lo ves? Estás peor cuando estoy aquí. También yo me encuentro mejor solo.

El Fuerte Vladimir: (*Ofendido*) Entonces, ¿por qué vuelves siempre?

El Otro sale hacia atrás de la mesa, Juan interrumpe la escena.

Juan: ¡No! Así no. Necesitamos que aquí cambies... más fuerte, contundente, con más...

El Fuerte: ¡GÜEVOS!

Juan: ¡Eso, así! ¡Sigue! (*Sale*).

El Fuerte Vladimir: (*Ofendido*) Entonces, ¿por qué vuelves siempre?

El Otro Estragón: No lo sé.

El Fuerte Vladimir: Pues yo sí lo sé. ¡PORQUE NO SABES DEFENDERTE, YO NO HUBIERA DEJADO QUE TE PEGARAN!

Juan: (*Desde afuera.*) Ahora menos.

El Fuerte trata de decir algo o hacer algo, pero en ese momento el Otro ocupa su lugar en escena.

El Otro Estragón: No habrías podido impedirlo.

El Fuerte Vladimir: ¿Por qué?

El Otro Estragón: Eran diez.

El Fuerte Vladimir: No, hombre, no; quiero decir que habría impedido que te expusieras a que te pegaran.

El Otro Estragón: Yo no hacía nada.

El Fuerte Vladimir: Entonces, ¿por qué te han pegado?

El Otro Estragón: No lo sé.

El Fuerte Vladimir: NO, Gogo, mira: hay cosas que a ti se te escapan y a mí no. Debes darte cuenta.

El Otro Estragón: Te digo que no hacía nada.

El Fuerte Vladimir: ¡PUEDE QUE NO, PERO HAY FORMAS!, CUANDO UNO QUIERE CUIDAR SU PELLEJO. BUENO, NO HABLEMOS MÁS DE ESTO. HAS VUELTO Y ESTOY MUY CONTENTO.

Juan: *(Desde fuera)*. ¡No, más suave! ¡Repíte!

El Fuerte Vladimir: Puede que no. Pero hay formas, cuando uno quiere cuidar su pellejo. Bueno, no hablemos más de esto. Has vuelto y estoy muy contento.

El Otro Estragón: Eran diez.

Juan: *(Desde afuera)*. ¡Con más fuerza... con güevos, pues! ¡Repíte!

El Otro Estragón: ERAN DIEZ.

El Fuerte Vladimir: Tú también debes estar contento en el fondo, confíésalo.

El Otro Estragón: Contento, ¿de qué?

El Fuerte Vladimir: De haber vuelto a encontrarme.

El Otro Estragón: ¿Te parece?

El Fuerte Vladimir: Dilo, aunque no sea verdad.

El Otro Estragón: ¿Qué tengo que decir?

El Fuerte Vladimir: Di: estoy contento.

El Fuerte sale hacia atrás de la mesa, Juan interrumpe la escena.

Juan: ¡No, así no!

El Otro: No entiendo ¡Es que me confundes! (*Da vuelta a la mesa desapareciendo*).

El Fuerte: (*Apareciendo*). ¿Qué carajos quieres? ¡Decídete, pendejo!

Juan: ¡Eres, eres!... Así es como lo quiero.

El Fuerte: ¡Dejemos las pendejadas! Vamos haciéndolo.

Juan: ¡Órale! (*Sale de escena*).

El Fuerte Vladimir: DI: ESTOY CONTENTO.

El Otro Estragón: Estoy contento.

El Fuerte Vladimir: YO TAMBIÉN.

El Otro Estragón: Yo también.

El Fuerte Vladimir: Estamos contentos.

El Otro Estragón: Estamos contentos. (*Silencio*) ¿Y qué hacemos ahora que estamos contentos?

El Fuerte Vladimir: Esperamos a Godot.

El Otro Estragón: Es verdad. (*Silencio*)

El Fuerte sale de escena. Entra Juan.

Juan: ¡Así! Consérvalo.

El Otro: (*Entusiasmado*). ¿Lo repetimos? (*Da vuelta a la mesa desapareciendo*).

Juan: No. Es hora de un corte. (*Saliendo, da la espalda al Otro*). Voy a fumar un tabaco.

El Fuerte: (*Apareciendo*). Invita, pendejo. (*Da vuelta a la mesa desapareciendo*).

Juan: ¿Qué?

El Otro: (*Apareciendo*). Que aquí le sigo. (*Sale Juan*).

ESCENA IX

Al quedarse solos, el Otro baja las sillas e inicia una partida de ajedrez. Mueve, con precaución, una de las blancas; el Fuerte lo deja mover, el Otro se cambia de lugar y mueve una de las negras; cuando está a punto de mover otra blanca, el Fuerte le arrebató la pieza y él mismo hace el movimiento.

El Fuerte: Él no es el pendejo, tú eres el pendejo de los pendejos. *(Mueve).*

El Otro: Ya, déjalo así.

El Fuerte: De verdad, nadie tiene derecho a tratarte así.

El Otro: No es para tanto.

El Fuerte: ¿Entonces qué sí es para tanto? *(Mueve).*

El Otro: Por ejemplo: conseguir dinero para pagar todo lo que has ocasionado.

El Fuerte: Lo que “hemos ocasionado”.

El Otro: Como sea... conseguir dinero para mandarle a mis hermanos para lo de... ya sabes qué.

El Fuerte: ¡Dilo por su nombre!: PARA LO DEL FUNERAL.

El Otro: Y pues para todo lo demás. *(Mueve).*

El Fuerte: Ya te dije que es facilísimo. *(Mueve).*

El Otro: ¡No, eso sí no!

El Fuerte: ¡Anímate! Y de pasada le cambiamos el tono a este pinche aburrimiento.

El Otro: No es necesario llegar a esos extremos.

El Fuerte: Pero, es tan fácil que cualquiera lo hace hoy en día. No se trata de que esté bien o mal, es cuestión de hacerlo y ya *(Mueve)*; es como el dilema de Hamlet: Todo sus putos problemas se hubieran acabado si mata al puto de su tío a la primera oportunidad sin necesidad de hacerse tantas chaquetas mentales.

El Otro: Entonces no habría drama. *(Mueve).*

El Fuerte: Ese es el punto. “Eso” es una pinche obra de teatro, “ésta” es la puta vida y la vida se resuelve porque se resuelve *(Mueve)*, tomas las oportunidades cuando se presentan: madrear a un cabrón cuando por pasarse un alto casi me atropella y todavía me la hace de pedo a mí, que estoy en mi derecho de pasar la calle; la vida

es tomar dinero cuando lo necesito de donde es más fácil sacarlo: de un banco, sólo falta un poco de güevos y ya; la vida es atascarse con las pruebas de jamón y queso que ponen en bandejas del súper; así como hay mujeres que se ofrecen en bandeja de plata, como la buenona ésa y pues ¿qué hago?: Pues me atasco.

El Otro: ¿No te das cuenta que no es así de fácil como lo dices: sin pensarlo? (*Mueve*). No estoy solo en el mundo, están los otros, al que me madreo y “ése” puede madrearme o peor aún sacar un arma y matarme; también está el otro al que robo y no era su dinero, sino el de toda una familia; porque está la otra: la que no quiere ser un objeto al que uso como si fuera un recipiente que va recibir mis... deseos o mi sexo, ella quiere dar también...

El Fuerte: NO SEAS PENDEJO. (*Mueve*). Todos quieren ser tratados así, quieren ser robados, insultados, violados: ¡Son y somos humanos! Y a veces también queremos eso.

El Otro: ¡A veces! Tú lo has dicho. (*Mueve*).

El Fuerte: ¡Yo no dije eso! (*Mueve*).

El Otro: Sí, lo acabas de decir. (*Mueve*).

El Fuerte: Escuchas lo que quiere oír, yo no dije eso. Yo lo que digo es que... (*Mueve*).

El Otro: ¿Qué? (*Mueve*).

El Fuerte: (*Moviendo*). ¡Que te la cojas! Ella también quiere. Jaque mate.

El Otro arremete contra el Fuerte, lo empuja violentamente y toma una silla para golpearlo; el Fuerte toma otra silla; ambos inmóviles, el Otro está a punto de golpearlo cuando descarga su furia contra la mesa y el juego. El Fuerte ríe.

El Otro: ¡Órale! Vamos a robar un pinche banco. (*Va a recoger piezas detrás de la mesa*).

El Fuerte: (*Baja la silla*). ¡Esa voz me agrada! Pero hay que planearlo, ensayarlo como una obra.

Juan: (*Entrando en escena*). ¡Sale! Ya que estamos mejor vamos a seguir con el ensayo. Espero que ya esté decidido lo que tenemos que hacer. ¡Desde arriba!

Entra en escena la Mujer, agitada; viste sobre el pantalón un vestido sin mangas que le llega a media pierna.

La Mujer: ¡Lo siento!

Juan: ¿Y ahora qué pasa? No te presentas al ensayo, interrumpes cuando se te pega la gana.

La Mujer: ¿No me pediste que me quedara en tu casa arreglando la producción?

Juan: Bueno, a cualquiera se le olvida. ¿Podemos ensayar?

La Mujer: Es que hablaron a tu casa...

Juan: Seguro es lo del presupuesto. No les checan las cuentas, ¿verdad?

La Mujer: No (*Al Fuerte*), es que le cayó encima el techo a tu vecino por lo de la humedad y tienes que ir...

El Fuerte: ¡Para acabarla de chingar! Y sin un pinche peso.

La Mujer: Si no vas, su mujer juró que te denunciaba.

El Fuerte: ¡Me vale!

Juan: Ni modo, hay que cumplir.

La Mujer: Cámbiate.

Lo meten en la otra puerta, la cadena en el piso, con el Otro detrás de la mesa. Cuando Juan y la Mujer, dirigiéndose a la puerta de la calle, dan la espalda, el Otro aparece, se deshace de las esposas con cadena y las arroja al cuarto, donde se encuentra el Fuerte, cierra y se dirige a la salida.

El Otro: ¡Así! Sin cambiarme. (*A la mujer*). ¿Me acompañas?

Ella asiente. Salen los tres.

El Fuerte: (*Desde fuera*). Y te la traes de regreso, a ver qué le hacemos. ¡AUUUU!

OSCURO.

ESCENA X

El cuarto del Otro. Cuando se hace la luz el Otro se halla sentado en el piso, con la cabeza de la Mujer, que está dormida, en sus piernas. La cadena sigue en el piso. Tratando de no hacer ruido para no despertarla y que el Fuerte no lo sorprenda, el Otro, se levanta, francamente adolorido, cojea, va a la mesa y empieza, con dificultad, a poner orden. Le resulta un poco difícil y deja caer una silla; voltea a ver si no se ha despertado la Mujer. Al confirmar que no, sigue ordenando.

El Fuerte: *(Saliendo del cuarto).* ¡Pero si sí me hiciste caso! La trajiste de vuelta.

El Otro: No hagas escándalo. *(Trata de acercarse al Fuerte para callarlo).*

El Fuerte: ¿Y ahora? *(Al darse cuenta del estado del otro se burla y actúa, repitiendo parlamentos del ensayo).* “¡Gogo! ¿Te han golpeado? *(Pausa.)* ¡Gogo! ¿Dónde has pasado la noche? ¿Quién te ha golpeado? Cuéntame”.

El Otro: Hazte el gracioso, como si no supieras.

El Fuerte: ¡Pues no! Me dejaste aquí encerrado, como la mala influencia que soy. Pero, cuenta, para que no digas que no me interesa todo lo demás que no sea coger. *(Trata de llegar a la Mujer, el Otro se interpone en su camino; el Fuerte se sienta graciosamente en la mesa, “poniendo atención”).*

El Otro: Nada. Estuvo de la fregada lo del hospital; luego fui a la delegación a declarar y para acabarla el taxi en que veníamos de regreso chocó.

El Fuerte: ¡NO!

El Otro: El taxista se quedó dormido.

El Fuerte: ¡Tómala!

El Otro: Y otra vez a la delegación a declarar. A ella no le pasó nada porque todo el trancazo fue de mi lado, y para no hacerla más larga y como ya era tan noche, pues nos regresamos a descansar aquí en lo que amanece y se puede ir a su casa.

El Fuerte: ¿Y no lo demandaste?

El Otro: Te digo que ya no quería más problemas ni para el taxista, ni para nadie, ya estoy hasta el cuello de broncas.

El Fuerte: ¡Si serás! Pero, vino a la casa y de noche, eso dice mucho. ¿Por qué no la metiste en la recámara?

El Otro: Porque ni cama hay y porque sabía que...

El Fuerte: ¿Qué?

El Otro: Olvídalo.

El Fuerte: Siempre lo mismo, evitando, negando...

El Otro: ¿Quieres dejarlo así? *(Los dos se quedan en la mesa sentados viendo a la Mujer, que duerme.)*

El Fuerte: ¿Te has dado cuenta de que ellas siempre tienen una forma de verse distintas según la ocasión?

El Otro: No entiendo.

El Fuerte: ¡Sí! Cuando están en su casa solas se ven de una forma, no se diga cuando salen, se ven muy diferentes; cuando están con su familia se ven de otro modo, cuando están con uno o con otro, ahí es cuando se ven súper diferentes: según el hombre con el que están es como se ven, más seguras, más tímidas, más sonrientes, más enojadas...

El Otro: Te equivocas, no se ven distintas, creemos verlas de otra manera, el cómo las creemos ver refleja lo que queremos o tememos de ellas en esa situación o con esas personas.

El Fuerte: No entiendo. Pongamos un ejemplo... ¡Ella! ¿Tú qué ves en ella o cómo la ves?

El Otro: No puedo decirlo así nada más, cuando la veo siento que me cuesta respirar con normalidad; si logro tomar aire, todo el aire tiene un poco de su aroma...

El Fuerte: ¡JAJAJAJAJA! Sé realista. Ellas, quiero decir, ella, no quiere ser vista así.

El Otro: ¿Cómo lo sabes? Tú no sabes de esas cosas.

El Fuerte: ¡Pues sabemos exactamente lo mismo!

El Otro: Dudo mucho que tengas razón con respecto a cómo piense ella.

El Fuerte: Pero hay pistas: cómo habla, qué hace por ti o por mí, ¡vamos!, el que esté aquí es la mayor de las pistas.

El Otro: Eso es lo que quisieras.

El Fuerte: ¿Apostamos?

OSCURO.

ESCENA XI

Ella duerme mientras es contemplada por ambos, sentados en la mesa. Empieza a sonar la canción “Bella”, de Laura Vázquez. En esta escena, ella se incorpora para interpretar la visualización del Fuerte, que la ve como un objeto.*

El Otro: *(Interrumpe la interpretación, la música se detiene y la Mujer vuelve a dormir).*

¡No! No, es así, no seas simple. Hay que ver más allá de eso, de la belleza, hay que ser realista, sí, todos deseamos una mujer bella *(Inicia otra vez la música)*, pero ¿qué hay con la realidad? *(El Otro no se percata, por mantener su discurso dirigido a ella, que el Fuerte sale, rápidamente, para regresar vestido como la Mujer)*. Cuando despierta no se ve como salida del salón de belleza *(El Fuerte baila detrás del Otro)*, tal vez esté despeinada y le huela la boca como a ti y a mí; también piensa y habla por sí misma, tiene sus propias ideas y opiniones; a veces no se rasura las piernas o las axilas, pero no por ello deja de ser una mujer como todas. Real.

El Fuerte sigue bailando; toma, sensualmente por la cintura al Otro, que al voltear se encuentra cara a cara con aquél, vestido de mujer; en un arranque de ira intenta atacarlo. Los dos forcejean tropezando con la Mujer, que se incorpora lentamente. El Fuerte logra someter al Otro, toma la cadena y lo ata con ésta, sacándolo por la puerta.

El Fuerte: *(A ella).* ¿Ya despertó la bella durmiente?

La Mujer: *(Por cómo está vestido él).* ¿Y eso? ¿Por qué...?

El Fuerte: No te confundas, es mi lado femenino.

La Mujer: ¿Qué?

El Fuerte: Cuando te estaba viendo dormida no pude evitar imaginarte de mil formas, y no me explico qué se siente estar tan... *(Se acerca a ella sensualmente).*

La Mujer: ¡Para tu carro!

El Fuerte: ¿No todas ustedes quieren que nos acerquemos a nuestro lado femenino? Dicen que eso es lo que nos falta, lo que nos volvería más atractivos. *(Se acerca más y la empieza a acariciar).*

La Mujer: Pero no hay que...

El Fuerte: Es por ti. *(La besa y empieza a acariciarla con deseo violento).*

La Mujer: Pero...

Con cada embate de él, ella intenta evitarlo, lo que enciende más la excitación del Fuerte y lo hace buscarla con renovada fuerza; ella trata de rechazarlo, pero eso también la excita a ella. El Fuerte la arroja sobre la mesa; ella le quita el vestido a él, se besan y acarician con violencia. Los golpes en la mesa se confunden con los del Otro, que intenta zafarse de la cadena y golpea la puerta.

El Otro: *(Fuera de escena).* ¡Basta!

La luz empieza a salir, mientras se sigue escuchando la respiración excitada de ellos y los golpes en la puerta.

OSCURO.

ESCENA XII

El campo. En el mismo escenario, sin que los muebles estorben y ocultos a la vista. Persecución. Aún en la oscuridad se escuchan voces.

Voces: ¡Basta!

La voz se sigue repitiendo: unas veces es la del Otro; otras, es la voz del policía que los persigue. Éste aparece corriendo cuando la luz se establece en el escenario.

El Policía: ¡Basta! ¡Alto! ¡Con una chingada! ¡Estamos dando vueltas y vueltas, no hay dónde ir! Hay que acabar con esto. ¡Carajo! ¡Alto! *(Sale corriendo).*

El Otro: *(Fuera de escena).* ¡Basta!

Aparece en escena el Fuerte, jalando la cadena, hasta que entra el Otro, cansado y colérico.

El Fuerte: ¡Vamos, hay que seguir, se está cansando!

El Otro: ¡Basta! ¡Para!

El Fuerte: ¡Y ahora qué chingados! *(Se detiene, el Otro se le acerca lentamente y de pronto lo avienta).*

El Otro: ¿Es que no sabes cuándo parar? ¿Por qué te ríes? *(Lo golpea como puede en el piso, ante la risa del Fuerte).* ¿No sabes cuándo parar? ¿Por qué? ¿Por qué no sabes cuándo dejar de correr, cuándo dejar de hacer las cosas, cuándo parar? *(Lo golpea cansinamente, desahogándose).*

El Fuerte: ¡Ya, ya! No es para tanto.

El Otro: ¿Qué no es para tanto? ¿El que estemos aquí así? ¿El que hayamos hecho lo que hicimos?

El Fuerte: *(Incorporándose deja de reír).* ¡Lo hicimos los dos! Y tú sabes que no es eso a lo que te refieres. *(Lo tira al suelo).* ¡Vamos dilo!

El Otro: *(Se levanta).* ¿Por qué lo hiciste? ¿Por qué? ¿Por qué? *(Da vueltas alrededor del Fuerte cansadamente).*

El Fuerte: Vamos, no es para tanto, lo hice por ti, lo hice porque ése es el trato. Trato que no quieres aceptar que tú y yo tenemos, el que tiene todo hombre con otro: si no puedes cogértela tú, que sea cualquiera y en nombre del otro. ¡Lo hice por ti! ¡Mi palo es tu palo!

El Otro: *(Se arroja a golpearlo con renovada furia).* ¡No, no había ningún trato! ¡No debió ser así, no tú, no!

Mientras lo golpea, empieza a decaer en fuerza y va derrumbándose; poco a poco, el Fuerte lo somete con gentileza depositándolo en el piso; el Fuerte también empieza a derrumbarse, cansado.

El Fuerte: ¡Así fue! Acéptalo, los dos fuimos... (*El Otro lo golpea débilmente*). Yo por ti... yo... por... yo también... yo también empiezo a cansarme de esto... de ti, de mí... de esto y de correr.

La voz del Policía: ¡Sin moverse! (*Los dos se miran. El Fuerte reacciona y levanta al Otro y lo arrastra*).

El Fuerte: ¡Ya falta poco! ¡Vamos! (*Salen*).

El Policía: ¿Es tan difícil dejar de jugar? ¡Carajo!

OSCURO.

ESCENA XIII

El teatro. En el mismo espacio del cuarto del Otro, los elementos escenográficos cambian de lugar: el marco de la puerta se desplaza más hacia el centro del escenario, la mesa se coloca al centro, apilando las sillas sobre la misma, las cajas desaparecen.

El Otro y el Fuerte están del otro lado de la puerta que da al cuarto de al lado. El Otro está francamente nervioso; el Fuerte, relajado, sentado en el piso. Silencio, hasta que se escuchan los pasos de la Mujer que cruza el escenario hacia la puerta. El Fuerte trata de levantarse, el Otro le gana y aparece primero en la puerta, la entrecierra. El Fuerte escucha del otro lado y, al mismo tiempo, le coloca la cadena en el brazo al Otro, que lo tiene por dentro.

La Mujer se detiene, mira al otro, sonrío; el Otro no la mira directamente. La Mujer se acerca y lo besa en la boca apasionadamente; él la rechaza.

La Mujer: ¿Todo bien?

El Otro: No, es que... no entiendo bien todo esto.

La Mujer: No hay mucho que entender. Pasó lo que pasó.

El Otro: ¿Pero así? Y luego vienes, me besas...

La Mujer: ¿Qué? ¿Quieres que te pida perdón?

El Otro: Ya estoy cansado de que pretendas que las cosas no han pasado.

La Mujer: No te entiendo: estoy tratando de ayudar en lo que puedo y más bien parece que te molestó lo que hice.

El Otro: ¡Eso es, precisamente! Lo hiciste y parece no importarte.

La Mujer: Ahora el que está confundiéndolo todo eres tú. *(Da la vuelta para salir).*

El Otro: ¡Por favor, acéptalo! ¿Te gustó o no?

El Fuerte toma el lugar del Otro...

La Mujer: *(Sorprendida, da la vuelta).* ¿Es un crimen el que me haya gustado?

El Fuerte: A mí no me gustó...

La Mujer: Eres un idiota.

El Fuerte: Me encantó.

La Mujer: ¿Y ahora qué quieres lograr con eso? Decídeté.

El Fuerte: Te quiero todita a ti.

La Mujer: ¿Qué? *(Lo abofetea).*

El Fuerte: Así, fuerte, entera toda tú. *(La besa, lastimándola).*

Ella se suelta y da la vuelta, el Otro toma el lugar del Fuerte.

La Mujer: *(Se gira nuevamente).* Estás jugando, me tienes toda confundida.

El Otro: ¿Te importa lo que estoy diciendo?

La Mujer: No es lo que dices, es lo que a veces haces y cómo lo haces.

El Otro: Ése es el punto. YO NO HE HECHO NADA. ¿Te es difícil aceptarlo?

La Mujer: *(Lo abofetea).* No me confundas más, yo no juego contigo, sé honesto con nosotros.

El Otro: ¿Para qué me quieres a mí? Yo no te hago falta, yo no te doy nada de lo que tú desees.

La Mujer: Si tan solo aceptaras lo que haces con lo que dices.

El Otro: No puedo aceptar algo que no hecho.

La Mujer: *(Se gira nuevamente, cambio de los otros).* ¿Entonces qué quieres de nosotros?

El Fuerte: Todo, cuerpo y alma, llanto, risa, pasión...

La Mujer: ¡Pero tú no lo das! (*Se gira nuevamente, cambio de los otros*).

El Otro: Quiero dártelo.

La Mujer: Lo quiero ahora.

El Otro: Ahora no.

La Mujer: ¡Decídete! (*Se gira nuevamente, cambio de los otros*).

El Fuerte: Tampoco te pongas exigente.

La Mujer: ¡Deja los juegos!

El Otro: No lo tienes que soportar...

La Mujer: Es a ti a quién ya no soporto.

El Otro: ¿A mí?

El Fuerte: ¿A mí?

La Mujer: A nosotros, esta confusión es insoportable, al principio era divertido, pero ya no, no es un juego: DECÍDETE.

El Otro: No es el momento.

El Fuerte calla, mira al Otro y a la Mujer sin saber qué hacer, manotea, camina de un lado a otro y se derrumba incrédulo.

La Mujer: No puedo seguir así, esto no puede ser un juego para mí, los juegos dejan de ser divertidos cuando se toman más en serio que la realidad. Sí tú no tomas una decisión yo la tomo. Decídete y nos encontraremos cuando lo concilies todo (*Sale*).

El Fuerte: ¿Qué te puedo decir? ¿Quieres que diga que ella tiene toda la razón?

El Otro: No digas nada, ¿querías robar para solucionar todos mis pinches problemas?
HAGÁMOSLO AQUÍ Y AHORA.

Fuera de escena se escucha la voz que llama a:

Voz: ¡Tercera llamada, principiamos!

El Fuerte: ¡HAGÁMOSLO!

OSCURO.

ESCENA XIV

El teatro. El mismo cuarto vacío, la mesa y las sillas están apiladas en un rincón del mismo. Cuando la luz empieza a entrar, el Fuerte se encuentra de pie frente a la mesa, esposado; la cadena da vuelta alrededor de la mesa y las sillas, dejando fuera de vista al Otro, esposado al otro extremo de la cadena. Tiembla, está a punto de iniciar un diálogo y los temblores son más fuertes; intenta decir algo, pero se detiene, entonces el Otro intempestivamente lo interrumpe, apareciendo esposado al otro lado de la cadena.

El Otro: ¡Carajo! ¿Cuándo vas a decir algo? ¡Carajo! *(Se coloca a su espalda, de tal suerte que cada vez que ambos giran juntos, los espectadores sólo ven la cara de uno de ellos).*

El Fuerte: Yo...

El Otro: ¡Hagámoslo!

El Fuerte: Al menos deja que diga mi primer texto...

El Otro: ¡HAGÁMOSLO!

El Fuerte: *(Diciendo un parlamento de la escena ensayada).* “¿Otra vez tú? Ven que te abrace”. *(Ambos voltean y se abrazan).* ¡Ahora sí! ¡Hagámoslo!

El Otro: *(Dirigiéndose a los espectadores).* Damas y caballeros, por causas de fuerza mayor la función se suspende, les pedimos que guarden la calma porque...

El Fuerte: ÉSTE ES UN PINCHE ASALTO. Y el que haga cualquier pendejada...

El Otro: Se atiene a las consecuencias.

El Fuerte: “ARRIBA LAS MANOS”. *(Saca una pistola de juguete que traía en los pantalones).*

El Otro: ¿Qué, con una pinche pistola de juguete?

El Fuerte: No importa con qué, importa el resultado.

El Otro: Esto no es un juego.

El Fuerte: ¡Claro, esto no es un juego! ¡ESTO ES UN PINCHE ASALTO! *(Entra Juan que, desconcertado, intenta detener el asalto).*

Juan: ¿Qué está pasando? Esto no está en la obra. (*El Fuerte le apunta con la pistola*).
¡Calma!

El Otro: ¡No me digas que me calme!

Juan: ¡Escúchame!

El Otro: ¡Tú eres el que no escucha!

El Fuerte: ¡ESTO ES UN PINCHE ASALTO! ¿Qué, no entiendes?

Juan: ¡Por favor!

El Otro: ¡Por favor, ni madres! (*Se arroja a golpearlo, mientras el Fuerte lo mira complacido. Fuera se escuchan las voces de la Mujer y del Policía*).

La Mujer: ¡Alto!

El Policía: ¡Alto!

Mientras las voces se repiten, el Fuerte toma al Otro y lo saca a rastras ya que no desea dejar de golpear a Juan.

OSCURO.

ESCENA XV

El campo. En el mismo escenario, sin que los muebles estorben y ocultos a la vista. Aún en la oscuridad se escuchan voces gritando fuera de escena.

Voces: ¡Alto! ¡Alto! ¡Alto!

Lentamente la luz ilumina el escenario: es noche de media luna. De izquierda a derecha cruzan dos figuras, que corren atropelladamente, apenas pueden seguir en pie, se detienen. Los une una cadena por medio de un par de esposas en ambas muñecas derechas. Después entra otra figura, es un Policía que también entra atropelladamente, lleva una pistola en la mano; se detiene a unos metros de distancia de los primeros dos. Éstos se incorporan. Intercambian miradas, tratan de reaccionar, todo es tensión. El Fuerte queda frente al Policía.

El Policía: (*Dirigiéndose al Fuerte*). ¡Alto! Terminemos todo esto.

El Fuerte: (*Al Policía*). No, no tiene que terminar cuando TÚ lo digas.

El Otro: (*Al Fuerte*). No hay a dónde ir, es mejor terminar.

El Policía: ¡NO TE MUEVAS!

El Fuerte: ¡Cállate!

El Otro: Mira a nuestro alrededor, no hay nada, ¡NADA MÁS QUE HACER!

El Fuerte: ¡Que te calles!

El Policía: (*Al Fuerte*). ¡Detente!

El Fuerte: (*Al Policía*). Tú también cállate, cállense los dos. (*Al Otro*). ¡Vámonos!

El Policía: ¿De qué hablas? Si intentas escapar otra vez, sabes lo que pasará.

El Otro: Lo sabes... ¿Verdad?

El Fuerte: ¡Vámonos!

El Otro: Todavía podemos arreglar las cosas, empezar...

El Fuerte: No, ya no hay regreso...

El Otro: No es cierto, podemos tomar una decisión, pero sólo una.

El Policía: (*Al Fuerte*). ¡Vamos!

El Fuerte: No es tan fácil.

El Policía: Tú decides si lo haces fácil o difícil, terminemos este juego.

El Otro: (*Al Fuerte*). Sí, es un juego, perdimos esta partida y tenemos que volver a empezar.

El Fuerte: No, no es un juego, no hemos terminado, apenas empezamos.

El Policía: (*Avanza un poco en dirección a ellos*). Entiéndelo, ya no hay nada a lo que podamos jugar.

El Fuerte: Yo decido cuándo se acaba, o no se acaba, el juego.

El Otro: Pero yo también estoy en él, así que Yo también decido su final.

El Fuerte: (*Empieza a reír. Ríe y ríe, hasta llegar a la locura*). ¿Tú? No eres nada.

El Policía: ¿Qué te pasa? Déjate de pendejadas. (*Se le acerca más. Amenazadoramente*). Terminemos, no me obligues...

El Otro: Vamos, no lo obligues.

El Fuerte: ¿Y si es lo que quiero? Obligarte. ¿Qué vas a hacer? (*Se acerca al Policía*).

El Otro: ¡No lo obligues!

El Policía: ¡Detente! ¡Al suelo!

El Fuerte: ¿Eres capaz de detener esto? ¿De detenerme?

El Policía: ¡Al suelo!

El Otro: ¡Deja de jugar!

El Fuerte: *(A ambos).* ¡Éste no es un juego! Enfréntate, atrévete, deja de ser cobarde.

El Policía: Esto no es un juego, no digas pendejadas.

El Otro: Claro, esto es... una pendejada.

El Fuerte: ¡No, no lo es!

El Otro: Ya no quiero seguir con esto, no me voy a dejar arrastrar por ti, me voy. *(En un instante se quita las esposas separándose del Fuerte).* Me voy. *(Camina en dirección del Policía).*

El Policía: ¡Voy a disparar!

El Fuerte: ¡Dispara!

El Otro: *(Enfrentando al policía).* Haz lo que quieras, haz lo que tienes que hacer...

El Policía: ¡DETENTE!

El Fuerte: *(Avanzando en dirección del Policía).* ¡DISPARA!

El Otro: ¡DISPARA!

SIMULTÁNEAMENTE QUE SE ESCUCHA UN DISPARO:

OSCURO FINAL.

***“BELLA”**

Letra y música: Laura Vázquez

Álbum: *Hambre*, 2003

Debo estar bien dotada, no estar gorda ni hinchada

Y quedarme con ganas

Debo estar estirada, ser altísima y rara

Y hablar sólo pavadas

Debo ser cariñosa, maternal y amorosa

Y oler como una rosa

Debo ser misteriosa, muy ardiente y fogosa

Y una eterna virtuosa.

Debo ser bella como una estrella

Iluminarlo todo alrededor

Debo ser tierna como mis piernas

Dócil y suave como el algodón.

Debo ser diferente, exitosa y pudiente

Pero igual dependiente

Debo hacer los mandados y comprar tus regalos

Debo estar satisfecha y sentarme derecha

Debo ser complaciente, obediente, muy decente.

Bebo ser bella como una estrella

Iluminarlo todo alrededor

Debo ser tierna como mis piernas

Dócil y suave como el algodón.

Debo ser bella

Debo ser tierna

Debo ser frágil, débil...