



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

11
2EJ

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

**"CRÓNICA DE UN MONTAJE A TRAVÉS DE LA INTERPRETACIÓN
ACTORAL"**

**Tesina que para obtener el título de Lic. en Literatura Dramática y Teatro
presenta:**

Luz Elena Solís Soberón



MÉXICO, D. F.

1995

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



FALLA DE ORIGEN

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



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.

Jurado

Presidente **Lic. Marcela Ruiz Lugo**

Vocal **Lic. Sara Ríos Everardo**

Secretario **Lic. Alejandro Ortiz Bulle-Goyri**

Suplentes **Lic. Gonzalo Blanco Kiss**

Lic. Luis Pablo García Montaña

Este trabajo está dedicado

a mis padres:

Mireya y Carlos,

por su amor, su generosidad y

su ejemplo de superación.

Los quiero muchísimo.

Gracias por todo.

ÍNDICE

Introducción	V
I Kafka, su mundo	2
II Entrevista con Enoc Leñaño: Gregorio Samsa	10
III Entrevista con Sergio de Régules: la música	20
IV Entrevista con Jaime Matarredona: actor y técnico	25
V Frente al espejo: entrevista con Luz	29
VI Entrevista con Luis Miguel Lombana: la dirección	36
VII Breve recorrido a través de una formación actoral	44
VIII Bibliografía	50

INTRODUCCIÓN

¿Montar *La metamorfosis* de Kafka? ¿Justo ahora que la situación del país está como está? ¿Por qué no hacer algo más ligero? No creo que los espectadores potenciales quieran ir a deprimirse al teatro -pensé para mis adentros-, ya es demasiado con lo que está pasando.

El director veía nuestros rostros y nuestros ojos preguntones mientras exponía "su plan". Allí estaba Luis Miguel Lombana, como un capitán de barco ilusionado y ansioso por emprender el viaje, sin muchas provisiones y en época de huracanes y mares picados, tratando de convencer a escépticos marineros para que subieran y se fueran a altamar, intentando contagiarnos, intentando contagiarnos de su pasión y sus ganas.

"Sí, vayamos a Kafka ahora, montemos *La metamorfosis* hoy, porque es una obra que expone la podredumbre y la cobardía de una sociedad en la que el hombre está atado y enajenado por ideas y reglas absurdas, dominado por jerarquías basadas en el miedo; una sociedad donde los hombres son "materiales" de producción, donde son valorados en la medida de su poder de adquisición, donde están atrapados sin salida aparente...".

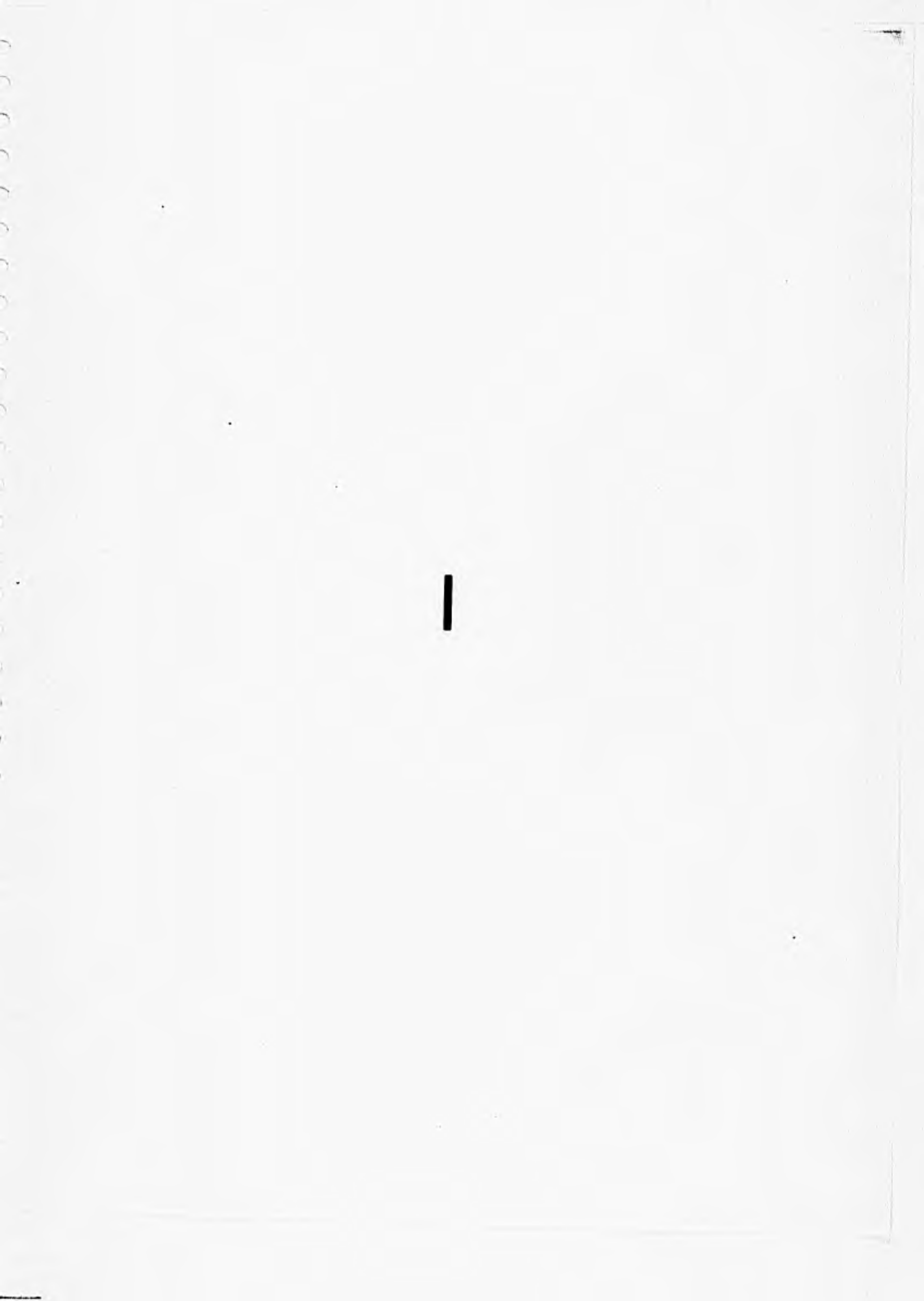
Era cierto -me dije-, vivimos en un mundo en el que reina la incomunicación, la rutina, la apatía, la incomprensión, respiramos atmósferas grises, estamos sometidos a fuertes presiones económicas y sociales bajo la mirada de unos ojos vigilantes, estamos muy cerca de la asfixia; no es difícil entonces, que bajo estas circunstancias, nazca a la vida el "insecto" kafkiano. Gregorio Samsa puede ser en nuestros días cualquiera de nosotros, un hombre o una mujer contemporáneos, un enfermo de sida, inclusive, que de un día al otro se convierte en "apestado", en "sospechoso social"; tachado y rechazado por una sociedad enajenada y cruel que no se cuestiona si sus planteamientos y reglas son los óptimos.

Del mismo modo que en *La metamorfosis*, en el fin de siglo que estamos (sobre)viviendo, las goteras se multiplican y se hacen más grandes, la naturaleza se destruye, la capa de ozono se desintegra. Estamos acabando con nuestro "hogar" cada vez más rápida y cada vez más ávidamente, según parece; llevados al caos y a la destrucción por las deficiencias en nuestros modos de producción, por las deficiencias de nuestra cada vez más "desarrollada" y "adelantada civilización".

Es por eso que acepté involucrarme en esta puesta en escena de *La metamorfosis*, interpretando los papeles femeninos de la misma, porque en mi opinión éste es el justo y preciso momento para cuestionar las reglas sociales que tenemos y las jerarquías que nos dominan, para denunciar que los "apestados" somos cada vez más, para hablar del miedo, de la asfixia, de la cobardía y del cambio, para tratar de revertir lo que hemos hecho de nosotros mismos.

El teatro según entiendo, sirve para provocar cambios, buscando hacer mejores seres humanos, más concientes, más comprometidos, más libres. Tal es la razón de este montaje: porque en este grupo de marineros todavía existe la esperanza.

Luz Elena Solís Soberón
Ciudad Universitaria, 1995



Kafka, su mundo.

La obra literaria de Franz Kafka está profundamente ligada a su vida, a sus experiencias, a su visión y su sentir del mundo. Para él, la necesidad de escribir es lo más importante, sin embargo, su obra no representa un objeto o una empresa que se lleva a término sino un amo del que se convierte en esclavo y víctima¹.

Ya desde pequeño se siente y se muestra como un ser rechazado e incomprendido. Nace en Praga el tres de julio de 1883 en el seno de una familia judía muy apegada a sus tradiciones y creencias. Es el primogénito de seis hermanos; los demás son dos varones que mueren en la infancia y tres mujeres. Su padre Hermann Kafka, de profesión carnicero, es un hombre de carácter fuerte, hecho a una vida de sacrificios y de trabajo arduo. Su influencia es imprescindible para conocer y analizar la vida y la obra de Franz Kafka quien atribuye al conflicto con su padre el origen mismo de su obra, calificándola como tentativa de evasión².

En *Carta al padre*, se ve claramente como vivió esa relación que lo marcaría emocionalmente para siempre. La escribe a los treinta y seis años, mostrando la total incompreensión existente entre ambos. El padre es presentado como un ser autoritario, por el cual Franz se siente profundamente despreciado: "Bastaba que yo mostrase un poco de interés por una persona -cosa que debido a mi carácter no sucedía muy a menudo- para que tú metieras baza sin la menor consideración de mis sentimientos y sin respeto de mi juicio, cubriéndola de insultos, de calumnias, de degradación"³. El padre no entendía como era que a Franz no le interesaban sus asuntos, ni su comercio, ni le gustaba cómo era, cómo se comportaba. El padre, por otro lado, sentía que su hijo era un malagradecido. Tenían caracteres muy contrarios; el padre, recio, saludable, de voz fuerte y gran apetito, poseía facilidad de palabra, era un luchador, un vencedor de obstáculos, no entendía el porqué de la sensibilidad de Franz, ni su naturaleza, ni nada de su mundo. El resultado fue un Franz apabullado, impotente, "inferior". Él mismo lo describe claramente:

¹ ALBERES R. M. y DE BOISDEFRE P., "Franz Kafka" en *Testigos del siglo XX*, T. 11, Barcelona, Editorial Fontanella, 1967, p. 11.

² KAFKA, Franz, *Carta al padre*, 9a edición, Mexico, Editorial Premia, 1988, p. 9. (La nave de los locos).

³ *Ibid.*, p. 23.

"Por ello, el mundo quedó para mí subdividido en tres: uno, en el cual vivía yo, el esclavo, bajo las leyes que sólo para mí se habían inventado y a las que yo -no sabía porqué- jamás podía satisfacer del todo; un segundo mundo, infinitamente distante al mío, en el cual vivías tú, ocupado con el gobierno, con la emisión de las órdenes y con el disgusto que te causaba la no-observancia de éstas; y, finalmente un tercero, en el que vivían los demás, felices y libres de la idea de orden y obediencia. Yo me hallaba sumido en la vergüenza."⁴

Franz hace de la soledad, la inocuidad y el destierro, sus banderas. Se siente muy culpable, lejos de condenar a su padre, vive con una gran inseguridad y menosprecio de sí mismo, aceptando que es inferior, lo que resulta curioso, porque en la introducción de D. J. Vogelmann a esta obra, se cita que

la opinión tan despectiva de sí mismo que Kafka expone, no halla el menor apoyo en quienes lo conocieron de cerca. Todos ellos, (existen por lo menos seis testimonios que coinciden) sin excepción y expresamente ponderan con particular insistencia su inigualable e invariable fortaleza interior.⁵

Con esta bandera bien arraigada, la sensación de sentirse amenazado y la autodevaluación lo acompañan siempre, se sumerge en la literatura, volviéndose amante casi incansable de ésta, gozando de gran cultura. Se le oye repetir:

"No soy nada más que literatura... Ni puedo ni quiero ser otra cosa... Todo lo que no es literatura me fastidia y lo odio".⁶

Es así que escribir se vuelve para él, lo más importante y lo único, sacrificando lo que sea para poder hacerlo. No obstante, Max Brod, autor de su biografía, amigo íntimo de Kafka durante veintidós años y su albacea, (Franz le pidió que después de su muerte quemara todos sus escritos, cosa que Brod, en definitiva, no cumplió), lo describe como un joven al que le gustaba el remo, como un buen nadador, buen jinete, pero lo que se puede decir es que sin duda alguna era un hombre culto, modesto e incapaz de dominar su propia vida.

En 1906, después de haberse doctorado en Derecho en la Universidad Alemana, Franz consigue trabajo en Praga. Dos años más tarde logra un puesto muy codiciado de medio tiempo en una compañía de seguros paraestatal, lo cual le permite tener las tardes libres para escribir. Un aspecto importante a comentar es que Kafka les otorga a sus superiores el poder "mágico" que ejercía su padre sobre él; siente que ellos son más que él y que por tanto les debe obediencia y sumisión. Se siente incómodo en el trabajo, siempre amenazado. En *Cartas a Milena*, muestra que la sumisión y la obediencia ante el jefe lo obstaculizan varias veces en el acto de ver a su amada. Aquí me parece muy importante señalar la percepción de Franz sobre el trabajo y la influencia de esto en el relato de *La*

⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁶ ALBERES, R. M. y DE BOISDEFRE, P., op. cit., p. 28.

metamorfosis. En *Carta al padre*, describe claramente la relación de su progenitor con sus empleados:

"Cosas que en un principio me habían parecido naturales. Llegaron a torturarme y a avergonzarme, sobre todo el trato que dabas al personal. A ti te veía yo rabiar y blasfemar en el negocio; tal y como era mi opinión de entonces, eso no sucedía en el mundo entero. Y no sólo se trataba de insultos sino de otras tiranías, por ejemplo, arrojabas de un manotazo del mostrador mercancías que no querías ver confundidas con otras -sólo la inconsciencia de tu ira podía ser una leve excusa- y el dependiente tenía que levantarlas. O tu frase constantemente repetida refiriéndote a un dependiente tísico: ¡que reviente ese perro enfermo! A los empleados los llamabas *enemigos pagados*; lo eran, por cierto, pero aun antes de haber llegado a serlo, tú eras su enemigo pagador. Se trataba de gente extraña que en verdad trabajaba para nosotros y en compensación había de vivir presa de un miedo permanente de ti".⁷

En esta otra declaración se aprecia hasta qué punto Franz Kafka se vio influenciado por la actitud del padre ante sus empleados y cómo en *La metamorfosis* se sirve de ello para dibujar el personaje de **el señor principal** que, en la adaptación teatral para esta puesta en escena es **el señor gerente** (quien reúne las características de su progenitor), y el de **Gregorio Samsa** (al cual Franz le inyecta sus sentimientos):

"Pero como personas adultas con nervios excelentes en general, se sacudían de encima sin esfuerzo, los insultos que finalmente te perjudicaban más a ti que a ellos; a mí, en cambio, me hacían el negocio insufrible, me recordaban excesivamente mi relación contigo, aun sin tomar en cuenta para nada tu interés como patrón y tu ambición de dominio; tú eras, aun como comerciante, tan superior a los que alguna vez habían recibido tu enseñanza, que ninguna de sus realizaciones podía satisfacerte; de un modo parecido también yo había de dejarte eternamente insatisfecho, por lo tanto, pertenecía y necesariamente al partido del personal".⁸

Se dice que los jefes de Kafka, simpáticos y tolerantes, guardaron un buen recuerdo de este empleado puntual, metódico y original, pero él no podía sustraerse al pensamiento de que

"todo director está descontento de sus empleados, siendo demasiado grande la diferencia entre empleados y directores para ser compensada por la simple obediencia de los primeros. Esta compensación no podía conseguirse más que por su odio recíproco".⁹

Este tema le acompaña en muchas de sus obras. En la vida de Kafka es constante la imposibilidad de realizar la felicidad. La soledad es su eterna compañera. Cuando en 1912 escribía *La metamorfosis*, conoció a la señorita Frieda B.; Max Brod se la presenta y es así que comienza una relación de cinco años llena de dudas, de intentos de establecer compromiso y también de rompimientos. Y es que él sentía que su destino era estar solo; que lo que era y lo

⁷ KAFKA, Franz, op. cit., p. 41

⁸ *Ibid.*, p. 42

⁹ ALBERES, R. M. y DE BOISDEFRE, P., op. cit., p. 30

años llena de dudas, de intentos de establecer compromiso y también de rompimientos. Y es que él sentía que su destino era estar solo; que lo que era y lo que había conseguido eran logros de la soledad; añoraba el matrimonio pero se sentía incapaz de llevarlo a cabo, incapaz de vivir y compartir su "destino" con otro ser humano: "Todo lo que fuera dado a la mujer, le sería quitado a la literatura. Esto sobre todo, no... ¡esto, no!"¹⁰

Franz siente a la soledad como su vocación. La imposibilidad de realizarse en pareja se muestra de manera dramática en su relación con Milena Jerenska, quien fue su traductora checa y otro amor imposible. La relación entre ambos queda retratada en las cartas que se escriben de 1920 a 1922; se conocen además las que Kafka le envió ya que ella se las entrega a Willy Hass en 1939. Al poco tiempo, las tropas nazis invaden Checoslovaquia y ella es recluida en un campo de concentración, donde muere en 1944.

En estas cartas se puede observar mucho de la manera de ser y de pensar de Kafka; de su interminable insomnio -"no dormir no es más que preguntar; si uno lograra una respuesta, se dormiría"¹¹ -; de su existencia desesperada, de su enfermedad en el pulmón, de su delgadez (55 kilos sin ropa) -un dato curioso es que no le gustaba la carne, siendo hijo de carnicero, revelándose así otra de las grandes diferencias con el padre-. Milena está casada y no se atreve a dejar a su marido; Kafka acepta también haber contraído nupcias pero con la angustia.

Viviendo ella en Viena y él atendiendo su enfermedad en Merano o en algún sanatorio de los Montes Tetra o bien en Praga, llovía la correspondencia desesperada entre los dos. Fueron escasos los encuentros físicos durante ese tiempo. Él describe en una de sus cartas un comentario sobre aquellas cartas:

"En el fondo siempre escribimos lo mismo. Te pregunto si estás enferma, luego tú también me lo preguntas. Digo que quiero morirme y tu también lo dices. Quiero llorar como un niño ante ti y entonces tu quieres llorar ante mí como una niña; y una y diez mil veces quiero estar a tu lado y tú me dices lo mismo. Suficiente, suficiente. (...) Estas cartas sólo son una tortura, nacen del tormento incurable y conducen al tormento, también incurable".¹²

Willy Hass menciona en su epílogo a *Cartas a Milena* que,

además no debemos olvidar la tendencia casi tradicional de los eslavos al sufrimiento, por lo menos durante esa época ya casi histórica, y, no sin motivo Dostoievski era el autor preferido de Milena.¹³

Algo muy valioso es que en estas cartas, Kafka habla del judaísmo, describe cómo se siente con respecto al hecho de ser judío y también se refiere al antisemitismo reinante en esta época tan difícil y cruel en Europa. De hecho, en el cuento *La colonia penitenciaria* (1919) se describe un campo de represalias, se le considera como un visionario de los campos de concentración nazi que arrasaron

¹⁰ *Ibid* p 63

¹¹ KAFKA, Franz. *Cartas a Milena*, 7a edición, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 110.

¹² *Ibid*, pp 104, 180.

¹³ *Ibid*, p 197

insensatamente arrastrado, insensatamente vagando por un mundo insensatamente inmundo"¹⁴. En otra carta refiere:

"Me pasé la tarde en la calle, bañándome del antisemitismo popular. Hace poco oí decir que los judíos eran una peste inmunda. ¿No es natural que uno se vaya de donde es tan odiado? (No hace falta para eso ni el sionismo ni el sentimiento nacional). El heroísmo de los que a pesar de todo se quedan es el de las cucarachas que tampoco pueden extirparse del cuarto de baño".¹⁵

Otra demostración de este rechazo es la publicación en *El Venkov*, diario reaccionario del partido agrario checo, de artículos contra los judíos, señalándolos como "seres que corrompen y descomponen todo":

"El Venkov tiene razón, Milena, hay que emigrar, emigrar, Milena, emigrar. (...) Yo soy a mi entender el más occidental de todos los judíos, es decir que, exagerando un poco, no me es permitido un sólo segundo de calma, nada se me da, todo tengo que ganármelo, no sólo el presente y el porvenir sino también el pasado, algo que sin embargo toda persona trae consigo, pero también esto tengo que ganármelo; tal vez sea esa la tarea más difícil. Cuando la Tierra gira a la derecha -no sé si lo hace- yo tengo que girar hacia la izquierda para recuperar el pasado. No puedo llevar el mundo sobre mis hombros, apenas puedo llevar el abrigo".¹⁶

Para Kafka, judío, amar a una gentil era evidentemente un problema serio y trágico, cargado de complejos psicológicos y atávicos que provocaba sus terribles explosiones de desprecio hacia sí mismo, hacia su condición de judío. Por fortuna hay otras partes en que expresa convincentemente su orgullo y su fe en el porvenir del judaísmo.¹⁷

"Alrededor de Kafka todo parece abocado a la muerte: la Checoslovaquia de 1924, como la Austria Hungría de 1914, no es más que un frágil conglomerado de nacionalidades heterogéneas a las que amenaza una Alemania que pronto será presa del hitlerismo. En cuanto al mismo Kafka, es sospechoso; sospechoso como judío, para los checos y los alemanes que le rodean, y sospechoso entre los judíos, como checo y alemán."¹⁸

Hay una constante imposibilidad de calma en la vida de Franz Kafka. En 1923 conoce a Dora Dymant y parece ser que con ella consigue un poco de paz. Aunque el padre de ella se niegue a concederle la mano de su hija, ellos permanecen juntos hasta la muerte de Franz. Después de haber transitado por varios sanatorios, muere el 3 de junio de 1924.

Dos años después de su muerte las grandes alegorías se publican en Alemania. En 1925 se da a conocer *La metamorfosis* en España; en 1928 aparecen en Italia y Francia algunas traducciones parciales (El convengo, la

¹⁴ *Ibid.* p. 129

¹⁵ *Ibid.* p. 170

¹⁶ *Ibid.* pp. 173-175.

¹⁷ *Ibid.* p. 205

¹⁸ ALBERES, R. M. y DE BOISDEFFRE, P., op. cit. p. 118.

N.R.F.); en 1930 llega *El castillo* a Estados Unidos e Inglaterra; en 1933 *El proceso* se publica en Francia, Noruega e Italia; pero es 1938 cuando la difusión es mayor, llegando *América* y *La metamorfosis* hasta Argentina, gracias a la traducción de Guillermo de Torre. Sin embargo, cuando Kafka se convierte en un mito literario, cuando se le llega a analizar es hasta después de la Segunda Guerra Mundial.

Llámesese Gregorio Samsa, José K., Raban, Josefina la Cantante, el campeón de ayuno o el trapezista, el héroe de sus libros no es otro que Kafka mismo. Sintiendo sospechoso y culpable de haber nacido, de existir, de pensar, de amar. Sus héroes, desde el inicio ya están perdidos. La precisión en las descripciones, en los detalles; esa atención a los objetos y a las cosas en la escritura de Kafka, hacen que lo totalmente absurdo y fantástico parezca francamente real.

"Ningún texto de Kafka nos entrega el alma del héroe ni los sentimientos que deberían ser los suyos sino únicamente su espíritu ocupado por las cosas que le rodean o por mil pequeños cálculos. Se trata de dar la sensación de la vida psicológica, no hablando de ella sino de los objetos que la suscitan. Mediante esta ávida minuciosidad, Kafka produce la impresión de lo real en lo irreal."¹⁹

Se sabe que Kafka estudió la cábala, donde se habla de las transformaciones agnósticas (el alma puede caer en un cuerpo animal). Y así se explica su obsesión por escribir relatos de "metamorfosis" animal. *La metamorfosis* no es más que la primera forma de esta obsesión. Más tarde vienen *La madriguera* (la conciencia obsesiva de una bestia), *Josefina la cantante* (o el pueblo de los ratones), *Búsqueda de un perro*, *Informe para una academia* (donde un mono se convierte en hombre).

"La animalidad obsesiona a Kafka, constituye el símbolo de una criatura falsificada por su apariencia externa. De ahí la abundancia de cucarachas y tejones en su obra. (...) *La metamorfosis*, el terror a caer en la animalidad, responden en Kafka a un pensamiento inconsciente gnóstico que, después de todo ha podido serle transmitido a través de la cábala. Se sabe que la gnosis -de la que forma parte el maniqueísmo y en la que se ha inspirado la tradición paraisraelita resume el destino de los espíritus creados en un movimiento de abajo hacia arriba o de arriba hacia abajo sobre una escala de seres."²⁰

Sus personajes están atrapados, perdidos en laberintos, errantes en absurdas e inútiles actividades o formas de vida. En *El proceso*, Joseph K. se siente víctima de una sociedad mal organizada pero también se siente culpable, busca y cada vez se pierde más; de cualquier modo está condenado; condenado si permanece quieto o si avanza, como el mismo Franz Kafka. Al ser informado de que es acusado, comienza esta pesadilla entre lo cotidiano y lo extraordinario. Pero esta

¹⁹ *Ibid.*, p. 82.

²⁰ *Ibid.*, pp. 91-92.

cotidianeidad es falsa porque todo lo que ocurre en ella es falso, desconocido o incomprendible y sólo algo es real: la angustia y la desesperación de Joseph K.

"En los héroes invisiblemente perseguidos de *El proceso* y *El castillo*, tratados como acusados sin acusador, en estos individuos sometidos a vejaciones que discuten pero contra los que parecen no poder rebelarse, puede reconocerse al judío que ni osa ni puede reclamar sus derechos, habituado a la arbitrariedad, buscando cómo esquivarla sin hacerle frente, paciente para las minucias, resignado ante el principio injusto."²¹

En *América* hay una mezcla de incoherencia de los acontecimientos con una especie de alegría y bondad. Es un relato de dureza y de ternura, hay optimismo, cosa que no sucede con sus demás obras. Quizás aquí la esperanza de poder escribir, gozar y liberarse en Kafka, aún existía.

Para Borges la virtud más grande de Kafka es la creación de situaciones intolerables, el argumento y el ambiente son lo esencial; no las evoluciones de la fábula ni la penetración psicológica.

Para mí, después de estudiar su vida, después de la interpretación de **Greta** en la adaptación de *La metamorfosis*, no puedo negar que estoy de acuerdo en que se trata de un autor denso, amargo, desesperante, difícil; por momentos, al leer *Cartas a Milena*, tenía ganas de gritarle que tenía derecho a ser feliz, a vivir, quería pedirle que dejara de menospreciarse. En su *Carta al padre*, me tocó profundamente. Creo que su obra sigue siendo tan importante por su vigencia, parece ser que la historia se repite. Padres e hijos, hombres y mujeres, empleados y jefes, son incapaces de amarse y de comunicarse; nacionalismo peligroso que busca ver a los seres humanos convertidos en insectos.

Me gustaría terminar este primer capítulo con un pensamiento:

Quien no conoce nada, no ama nada. Quien no puede hacer nada, no comprende nada. Quien nada comprende, nada vale, pero quien comprende también ama, observa, ve... Cuanto mayor es el conocimiento inherente a una cosa, más grande es el amor... Quien cree que todas las frutas maduran al mismo tiempo que las frutillas nada sabe acerca de las uvas.

Paracelso,

y... agradeciendo a Franz Kafka por sarandearme y replantearme tantas cosas.

²¹ *Ibid.*, p. 131.

||

Entrevista con Enoc Leño: Gregorio Samsa

¿Qué piensas de *La metamorfosis*?

E. L.: Lo que pienso, así, neto, de *La metamorfosis* es que es un texto escrito para México porque en este país hemos visto la metamorfosis más grande que pueda ocurrir, hemos visto cómo un bolero, "*una mañana tras agitado sueño despierta transformado en presidente*" y, en ese sentido creo que *La metamorfosis* es un texto escrito para este país. Claro que el pobre de Kafka nunca se imaginó que lo que él escribiera obedeciera a la realidad de otros países, pero pues le atinó. Eso, aunque parezca broma, de veras, sí lo creo. Por otro lado, *La metamorfosis* como texto es un gran pretexto para brincar a cualquier área de las artes y canalizar a través de este pretexto -no es peyorativo esto de pretexto-, pero si tiene mucha tela para poder ir a cualquier área y explorar y explorar, así como ha explorado la humanidad entera que lo ha leído; creo que es un texto que no se ha agotado todavía.

¿Cómo fue que te integraste a este montaje?

E. L.: Bueno, cuando Luis Miguel me llamó para ofrecerme *La metamorfosis*, yo estaba en Baja California, así que Cristina me llamó para decirme que él quería darme el papel de Gregorio Samsa y yo, entre bromas, le dije "pues será el de Gregorio Panza" y, es que realmente yo no me veía haciendo a este personaje, dadas las características que describe Kafka de su Gregorio, pues es un Gregorio que nos podemos imaginar flacucho, debilucho, ojeroso, pálido, y yo soy un tipo rozagante, fornido, lleno de vida, muy vital, ¿verdad?, entonces no creí que yo viniera al caso, pero de entrada dije que sí porque me parece que es un texto difícil y como reto actoral, me dije, ¡vaya, hasta que me va a tocar batallar!, y, no es presunción, lo juro, pero hacía tiempo que no batallaba con un texto. Entonces le dije que sí, y ya leyendo la novela me doy cuenta de que ésta inicia justamente en el momento en que Gregorio sufrió la metamorfosis. Entonces, poco importaba mi aspecto físico, al contrario, creo que lo podía incorporar y eso me dio más ánimos para aceptar y decirle a Luis Miguel, vía telefónica, que sí. Luego, cinco días después de esta conversación, llegué a México, leí la adaptación, me pareció bastante fiel al texto y el final, me gustó; la adaptación tiene un final que creo que

a Kafka le hubiera gustado, puede sonar presuntuoso pero me gustó el final, porque es Greta la que hereda los problemas y las deudas de Gregorio.

¿Cómo definirías a Gregorio Samsa?

E. L.: Como un ser automarginal. Es cierto que es víctima de la sociedad, es cierto que la sociedad lo ha acosado a tal grado que él no sabe ni quién es, pero también creo que, en mucho, Gregorio se ha estado automarginando y en ningún momento se ha permitido ser libre y, entonces, ¿qué pasa?, tiene que ir al extremo y es cuando ocurre esta metamorfosis, se le ha orillado. El único modo de liberarte es cambiando y es el que escoge Gregorio y desgraciadamente los cambios a nadie le gustan. Somos una sociedad actualmente muy conservadora. En enero, estaba en un encuentro de jóvenes creadores y un arquitecto de 52 años se quejaba de ver cómo la juventud que estaba allí reunida -éramos 100 jóvenes-, en su mayoría eran tan conservadores, más que nuestros abuelos, y se preguntaba que, por qué la juventud que siempre se ha caracterizado por ser rebelde y contestataria, ahora se ha convertido en una juventud pasiva y conservadora, y tal parece que los jóvenes no queremos cambiar. No me gusta hablar en general porque hay muchas excepciones y muy honrosas pero remontémonos a los rebeldes sin causa, con su vestimenta y sus ideas; sí tenían una causa y se querían manifestar y ahora todo es cuestión de moda; no hay ideología detrás de la moda; los jóvenes no hacen sino revivir modas que ya se vieron, estamos estancados y, Gregorio, al propiciar un cambio, suscita un rechazo absoluto no sólo por parte de los padres sino por parte de sus contemporáneos, de la juventud, y esto es un problema actual, lo estamos viviendo. Vé a las escuelas y allí están estos jóvenes, otra vez lo mismo. Ya no hay opciones; pareciera, la reacción de Gregorio, una metamorfosis primaria en el sentido animal. Ante el constante acorralamiento, lo único que te queda es cambiar, cambiar radicalmente y defenderte.

¿Esta transformación es de defensa?

E. L.: Defensa en el sentido de manifestar un territorio y manifestar una postura ante la vida, eso implica defensa porque los demás no están de acuerdo y en el momento en que no están de acuerdo las demás partes se provoca un caos, un choque, un enfrentamiento y eso es lo que hace Gregorio, enfrentar, haciendo que las demás partes se den cuenta cuán culpables son de la transformación radical de él.

A nivel actoral, ¿cuál ha sido tu proceso?

E. L.: A nivel actoral, hacia ya tiempo que no me encontraba con un texto difícil de interpretar. No digo que sea yo muy buen actor ni etcétera, pero como que hay ciertos mecanismos y ciertos procesos de abordaje del personaje que te hacen fácil llegar a "x" o "z" personaje. El personaje anterior a éste que hice fue un

travesti y al principio pensé que iba a batallar bastante pero como fueron avanzando los ensayos, conforme fue avanzando el análisis personal y la tarea actoral que te llevas a casa pues fue resultando bastante fácil en la medida de que el texto también lo permitía; era una comedia, había bastantes elementos que permitían hacer más fácil y más accesible el llegar a este personaje. Pero ante *La metamorfosis*, te encuentras en primer lugar con un primer gran riesgo; es una adaptación de una novela a un texto dramático; segundo punto: mi visión de la novela; tercer punto: mi visión o punto de vista de la adaptación; entonces, hay que hacer un triple análisis, no sólo de texto, sino corporal porque el personaje lo exige. Afortunadamente, Luis Miguel y yo tuvimos varios puntos de vista en común en cuanto a no recurrir a recrear la figura del insecto -que nunca define Kafka qué tipo de insecto es-. Pero sí, actoralmente demandó mucho análisis y, después el cómo decodificar ese análisis mental a un esquema corporal. Me preguntaba cómo encontrar el código de movimiento de Gregorio, me preocupaba mucho el movimiento que, en la novela se menciona en el principio, buscaba cómo lograrlo sin llegar a la ilustración; luego, un día estaba en el baño de la casa y vi una araña, estuve observándola un largo rato, viendo que sus articulaciones eran varias y había como un movimiento muy coordinado, moviendo primero las patas delanteras y luego las patas traseras y, me dije, bueno, por ahí puede ser, pero luego caí en cuenta que yo no tengo el mismo tipo de articulaciones y entonces me dije, ¿cuál es la esencia de la araña? ¿Y me sirve realmente la esencia de la araña? Terminé por descartarla porque es un arácnido con cuatro pares de patas, entonces eso lo hacía más difícil todavía. Entonces, la imagen que más me ayudó fue la de la Mantis, porque para empezar tiene un movimiento casi bípedo, tiene unas manos muy largas aunque tiene dos articulaciones más que las que posee el cuerpo humano pero sí conserva una posición erecta en la mayor parte de sus desplazamientos y son muy aletargados sus movimientos. Por otro lado, algo que también me ayudó fue la observación de las terminales de peseros. En el Metro Chapultepec estuve observando cómo se paraba la gente y allí inicié a sacar, a buscar rasgos de seres "extraños". A la mejor para la gente pueden parecer feos, a mí me parecían muy interesantes sus gestos y luego, aparte, comencé a observar con más detenimiento este ambiente de soledad que se vive en el metro, en los peseros, en todos estos medios masivos de transporte, donde está lleno el transporte; la mayoría de la gente va hacia el mismo sitio pero no hay una intercomunicación. La gente se ve, se huele pero se niega a su vez. Este ambiente es como un caldo de cultivo ideal para esta sensación de soledad que experimenta Gregorio Samsa y que en el texto, Luis Miguel lo acota: *gentes con caras nuevas que ya no volverán a verse y con las cuales no hay posibilidad de camaradería*; cierto, la gente no se deja tocar, no se deja ver; es horrible que te subas a cualquier transporte colectivo y te empujen, te golpeen, te toquen y no hay una reacción. Yo en estos tiempos lo hice, pisaba y empujaba a la gente a propósito y la gente no reaccionaba. Lo más lógico es que mínimo voltees a ver quién te pisó y no, la gente hace como un *mutis* mental y lo único que ves en su mirada es dónde se tienen que bajar. Entonces este tipo de imágenes son las que me sirvieron para ir construyendo mi personaje. También recurrí a unas clases de

Tai-Chi porque al ser éste un ejercicio de meditación en movimiento tiende a ser muy lento, muy pausado y muy conciente y muy cansado, por lo tanto tienes que tener un alto grado de conciencia de movimiento y lo tienes que ir decodificando, ver cómo se compone. Eso me ayudó en gran medida para ir poniendo mis claraboyas hacia dónde construir el personaje. Aparte la constante lectura del texto y la constante discusión con el director, porque yo podía tener muy clara mi "metamorfosis" pero yo estaba bajo las órdenes de un director y había que congeniar este tipo de ideas. Cuando a mí me enseñaron un boceto del vestuario, era un tipo ahí raro que parecía caballero del zodiaco o luchador del circo romano y esa fue una de las primeras discusiones que tuve con Luis Miguel y le dije que para mí, Gregorio no podía ir así; tendría que ir, para empezar en pijama porque se está levantando. Entonces fue una constante discusión para evitar la parafernalia y evitar el vacío que implica tener un espectáculo "parafernático" en donde, "si ves muchos focos, ves muchos efectos", además de que no tenemos los recursos económicos para hacer un teatro así y, además no es necesario, creo que con menos elementos se pueden hacer cosas interesantes; al final se quedó la pijama y eso fue lo que funcionó y ese fue el resultado de un constante análisis. Creo que lo fundamental de este proceso fue el análisis constante.

¿Consideras que Gregorio Samsa se da cuenta de lo que su metamorfosis va produciendo en el mundo que lo rodea o va perdiendo conciencia a medida del proceso de transformación que lo lleva hasta su muerte?

E. L.: Gregorio tiene dos momentos; primero siente el rechazo, no se explica por qué, después se va aceptando y conforme se va aceptando se vuelve hasta bello. Yo tengo un momento en la obra, en donde está comiendo, en donde la gente lo ve repulsivo y asqueroso; incluso, en las funciones escucho murmullos de asco. Allí, mi tren de pensamiento, cuando terminé de comer, yo lo que pienso es que soy el ser más bello del mundo. Suena paradójico pero ahí, el pensamiento del personaje, es, "qué bello soy" y la imagen es todo lo contrario pero para mí, en ese momento, yo siento que él es bello porque está satisfaciendo una necesidad básica que es alimentarse y él se asume como lo que es y le importa un comino, ¿qué lo hace aterrizar y regresar a la realidad?, la sociedad; y en este caso, los que lo rodean. Pero él, Gregorio, en ese momento está sólo, en su mundo, en un mundo que él ha construido, un mundo donde él ha puesto sus propias reglas y quien no respeta esas reglas, lo agrede pero en ese momento, él es el ser más bello, no hay nadie que sea más bello que él y para el público, la reacción es de asco y de horror y no piensan que él está satisfaciendo sus necesidades. Pero pongámonos a ver qué comen, por ejemplo, los cerdos, y ellos son felices porque su cuerpo y su organismo está adaptado para comer eso; Gregorio está adaptado para comer eso y en vez de entender y respetarlo está ahí el dedo inquisidor del mundo juzgándolo y rechazándolo y ésta es finalmente, una actitud universal. Se ha dado en todas las épocas, se ha dado en todos los momentos, en todas las culturas, por más civilizadas y avanzadas que sean; el que se sale de la norma está mal y hay que destruirlo. Y ese es el caso de Gregorio, un caso triste que a

mi me da mucho gusto interpretar y poder en la medida de lo posible tocar al público. No es fácil pero estamos en el intento.

¿Crees tú que Gregorio llega a sentir resentimiento?

E. L.: No; en la novela se plantean dos Gregorios: uno, el insecto y otro, el ser humano y hay momentos en la novela en los que se siente que el que habla es Gregorio, hasta que llega un elemento de fuera que te dice que no, que es el insecto el que habla. En la adaptación y en la interpretación hay algunas escenas que no están implícitas en la novela, que sí crean resentimiento pero en este caso muy particular y Kafka también lo manifiesta: es contra el padre, el padre inquisidor, el padre abusivo, el padre implacable y si esos sentimientos se manifiestan contra el padre hay un gran resentimiento contra el padre por todas las razones que ya manifiesta Kafka en toda su obra y por las razones manifiestas en la adaptación. Vemos a este padre gritándole a la hija -que ha sido la única que se ha preocupado por su hermano- y viene el padre a decir qué se haga y qué no se haga, cuando él no se ha comprometido ni metido en el mundo de Gregorio. La madre está ajena, hostigada por el padre que no la deja entrar, etc. Y otra vez vemos a ese padre gigantesco como un gran Goliat y este insecto minúsculo se convierte en un David que, desde su minúscula proporción golpea a ese padre y haciendo manifiesto que es un tirano que, para la hermana queda claro y ella se enfrenta a él. Pero luego, ¿qué pasa?, volvemos otra vez a la realidad y volvemos otra vez a la rutina diaria, digo, el 21 de agosto se vio muy claro en este país, ¿no?, que por el voto de miedo, que por el riesgo, "es que no, las cosas están bien, ¿para qué cambiar?, ¿para qué cambiar?, ¿para que vengan los socialistas a gobernarnos? No, no, ya vieron lo que hizo el General, expropió el petróleo", entonces, no queremos cambiar.

Y, sin embargo, vemos en Gregorio una actitud llena de esperanza cuando se dirige a su hermana; siempre tratando de crear y construir un mundo con ella, ¿qué crees tú a este respecto?

E. L.: Claro, es que no olvidemos que Gregorio es un ser humano normal que, de repente se da cuenta de su estado y rechaza todo pero él nunca renuncia a que es un ser humano y, en el momento que renuncia y se acepta tal cual es, es el momento en que muere, se dice que su vida ya no tiene caso, que es un insecto que no cabe en este mundo. Él es un ser que llegó a ese estado por una serie de presiones y, por supuesto lo que menos desea en el mundo es que su hermana sufra las mismas presiones que él sufrió y que lo han llevado a ese estado tan deplorable; él tiene esperanza de que su hermana abra los ojos, se dé cuenta y cambie y huya y se aleje de este mundo que es asfixiante, antes de que termine convertida en lo que él es. Por eso hay esperanza, por eso le habla a la hermana y la hermana intenta y se desespera y nunca logra entender el mensaje, porque son dos códigos diferentes; la hermana es una mujer sana, joven, con todo por delante, que obedece a su padre y a su madre, contra un hombre que está

desolado que ha vivido los últimos diez años como esclavo de una empresa, que está agobiado por las deudas, que no tiene relaciones sexuales y siendo maduro sexualmente, no se comunica, etc., etc. Entonces son dos códigos muy diferentes. El hermano "enfermo"; me gusta más este término que el del "insecto".

¿Podrías describir qué tipo de técnica actoral utilizas?

E. L.: Pues mira, desgraciadamente, yo, los maestros que tuve, no tuve un método puro, ahora sí que tuve de chile, de dulce y de manteca. Lo que más vimos, sobre lo que más trabajamos fue sobre el método de Stanislavski; sobre el tren del pensamiento, la construcción del pensamiento en términos stanislavskianos: qué le duele, en qué se apoya, en qué no, de dónde vengo, etc. Lo que más analizamos y de lo que más cerca estuvimos fue del método de Stanislavski, claro, una visión mexicana, porque por otras lecturas de este método que he tenido tiempo después parece que ha sido mal interpretado. Tuve la oportunidad de conocer un maestro, el profesor Navarro y él tomó clases a su vez con Tostonovo que es alumno directo de Stanislavski y su visión del método stanislavskiano es muy diferente pero bueno, a través de lecturas y los maestros que tuve que, medianamente conocen a Stanislavski fue lo que me ha conformado. Ya después recurre a imágenes y dejas de hacer un trabajo puramente vivencial; yo sólo tuve un maestro de actuación que fue Adam Guevara en el CUT y él nos hablaba de la honestidad y la ética, del cuestionarnos; creo que eso es válido sin llegar a los grados enfermos de, ¿estoy bien?, ¿estoy bien?, ¿estoy mal?, pero sí, él nos invitaba constantemente al cuestionamiento y, que si lo que estás haciendo, para qué lo estás haciendo, cómo lo estás haciendo y éstas son las cosas académicas que tengo, aparte de las lecturas que puedas tener por fuera. Cuando yo salí de la escuela, salí creyendo -típica actitud de estudiante de teatro-, "nosotros somos los que hacemos el teatro en México, nosotros somos actores universitarios por lo tanto el teatro que hacemos nosotros es lo mejor, ¿y, fulanito de tal?, ¡ah, tiene una técnica acartonada, no, está muy viejo!", y te la pasas tres años en la escuela escuchando este tipo de comentarios y haciéndolos también y yo tuve la bendita fortuna de que, saliendo saliendo, me tocó trabajar con Héctor Gómez, el Pato Castillo, Arturo Beristain, Ofelia Medina y me pusieron una santa chinga, entonces yo, hablar de acartonamiento en Héctor Gómez, ¡porfavor!, ¿con qué?, el señor tiene cincuenta años de ser actor, tiene un método de actuación y él se ha formado en las tablas, el señor entró a sustituir, a hacer el papel protagónico en quince días y en quince días había construido un personaje impecable. Yo no tenía esa capacidad, "ah, pero yo estuve en la universidad" y lo único de lo que nos llenan en las escuelas, de repente, son de muchos prejuicios y si no tienes la oportunidad de enfrentarte con una serie de personas que llevan muchos años en esto, te quedas ahí y te quedas instalado en que tú estás haciendo el mejor teatro del mundo y no es cierto. En una ocasión, cuando estuvo en el Teatro del Sótano lo de Camus, se llamaba *El otro exilio*; no sé, se ufanaban estos chavos de que ellos habían descubierto a Camus y que era su propuesta de lo más interesante y no sé qué. Y un día, hablando con Héctor

Gómez, él se moría de la risa y decía: "Es que me vienen a mí a platicar de propuestas de Camus; Camus lo trajo mi generación a México, ellos creen que están descubriendo el agua tibia, cuando el agua tibia ya la inventaron Jodorovsky, Héctor Mendoza, Ancira", por qué no entonces somos más honestos, más humildes, las nuevas generaciones y decimos, ¿señores, qué hicieron?, ¿cómo lo hicieron? y de ahí partimos a nuevas propuestas. Creo que en este sentido la propuesta de *La metamorfosis* nunca ha sido pretenciosa, ni pretende decir "nosotros hicimos Kafka, así se debe de hacer". No; hay una propuesta, hay quien la toma y quien la deja pero no hay una presunción de que nosotros somos los que estamos inventando a Kafka y esa actitud es la que jode mucho en las escuelas de teatro actualmente y te lo digo porque hasta la fecha tengo serios enfrentamientos con compañeros de generación por este tipo de comentarios.

De repente me encuentro con mis compañeros y tienen una manera tan tajante de juzgar, por ejemplo, hace tres años yo estaba trabajando en tres obras. Daba en la mañana funciones de *Crónica*, dos funciones, luego en la tarde daba funciones del *Apando*, como actor y en la noche era asistente de dirección en el teatro Helénico, de Oceransky. Entonces una de las compañeras que estudió conmigo fue a verme al teatro, vio la última función de *Crónica*, nos fuimos a comer, luego vio la del *Apando*, nos fuimos después en el mismo taxi al teatro Helénico, ella estaba trabajando con Oceransky como actriz en un montaje que se iba a estrenar dos meses después y de repente me empieza a cuestionar y a decirme que qué falta de ética la mía y que cómo me atrevía a estar en dos espectáculos el mismo día, que el cansancio, que no iba a rendir igual, etc., etc. Yo le respondí que ella no podía cuestionar mi ética porque lo que había visto en la mañana era un personaje, lo que vio por la tarde era otro personaje y lo que iba a hacer por la noche era asistencia de dirección. Le planteé que si tengo la oportunidad de hacer las tres cosas y me dan la oportunidad, yo encantado de hacerlas, porque estudié para hacer teatro y, si tengo la oportunidad de trabajar en un día en tres teatros, yo soy el ser más feliz del mundo. Ella me decía: "Es que yo tengo un año para hacer un montaje bien hecho en Jalapa, con Oceransky". Y, ¿qué pasó? Estrenaron, dieron diez funciones y se acabó. Se acabó la universidad, ya terminaron su carrera y, ¿ahora?, ahora está dando unas funciones con preparatorianos, con los peores, con los Palafox que son verdaderamente aberrantes esos tipos y le pregunto que qué pasó y me dice que no hay trabajo. ¡Ah!, ¿verdad? Y ahora yo cuestiono su ética, ¿qué hace dando funciones con unos tipos que ni son actores, ni son directores, ni son productores?, gente que es ajena al medio, que se ha enquistado, entonces digo, ¡ah, pero es que ella estaba en ese momento en la universidad!, y claro, el mercado de trabajo, lo tachamos, es una porquería, ¿por qué?, pues porque no lo hace la universidad, y aguas con eso.

Creo que el problema de las escuelas es la falta de método, por ejemplo -y esto no lo digo yo-, el CUT se había caracterizado porque sus egresados son buenos actores, una escuela de veinticinco años; otros dicen que nada más salen maromeros del CUT. Yo entré al CUT por suerte; venía bajando la sierra, estaba dando clases en la Sierra Madre, en Sinaloa y mi padre vino a México y le

encargué que si había una escuela de teatro me hablara para venir a inscribirme. Pensé que por ser junio no iba a haber nada y me llamó para decirme que había una escuela y que parecía ser buena, entonces llegué a inscribirme. Yo no sabía ni la trayectoria del CUT ni cuántos años tenía, nada. Evidentemente, yo venía de provincia, la formación actoral que había yo tenido antes eran presentaciones aquí y allá que, lo haces más bien por entusiasmo que porque sepas lo que estás haciendo y de repente, el problema grave que hubo en la escuela es que muchos compañeros que sí habían venido al CUT porque sabían de sus características empezaron a dar de gritos y dijeron que ellos habían entrado al CUT porque sabían que en el CUT, esto y aquello, y empezaron a demandar lo que ellos sabían que era el CUT y que el CUT no les estaba dando. Luego vino un cambio de director; de Raúl Quintanilla, pasó la dirección a Raúl Zermeño y entonces se crea otro CUT y, ¿qué pasó?, ¿dónde está el método?, ¿dónde está el plan de estudios? Bellas Artes, por ejemplo, tiene un plan de estudios que ha sido como muy estable, sin embargo, tiene maestros que llevan veinte años dando clase ahí y, perdón pero un violinista, no puede ser un buen violinista si no toca el violín, así tenga toda la teoría del mundo y, el CUT, eso sí, se ha caracterizado por tener docentes que son activos. Otra ventaja que sí teníamos fue que éramos dieciséis alumnos para tomar actuación o música o canto, lo que fuera y terminamos cinco alumnos. Teníamos prácticamente clase individual. Eso era muy rico pero de todos modos yo sigo cuestionando en dónde está el método y dónde está un plan de estudios elaborado y otra cosa; ¿en dónde están los maestros? Porque el hecho de que seas buen actor no implica que seas buen maestro, no hay una formación pedagógica. La gente está dando clases de actuación, de dirección, de escenografía, empíricamente. Yo como maestro de primaria llevé cuatro años de pedagogía. No me soltaron a dar clases nada más porque sabía leer y escribir sino que, por cuatro años estudié pedagogía y didáctica y construcción de material didáctico, materias al fin, para que el día de mañana que yo me enfrentara a un alumno, así fuera de primero, tercero o cuarto año, le pudiera enseñar a leer y no sólo porque yo ya sé leer sino porque sé cómo enseñarle a leer. Y, ¿qué es lo que pasa?, los maestros de actuación, en la mayoría de los tristes casos se empiezan a crear, a hacerse su mito y los alumnos empiezan a idolatrarlos y los maestros los empiezan a llenar de prejuicios, la mayoría de ellos por incapacidad, al no ser capaces ellos de crear, de hacer o de enseñar, empiezan a crear como pequeños ghettos donde el maestro es el único que sabe y los alumnos ahí van tras él y todo lo que no haga su maestro es malo; no pueden trabajar sin él. Las escuelas no tienen método y digo, así tus maestros que lean esta entrevista te van a cuestionar y podrán decir "oye, este loco, ¿qué está diciendo?" Pues yo los invito a que me muestren sus métodos de trabajo, su formación pedagógica, sobre todo esto, su formación pedagógica. ¿Qué formación pedagógica tiene un tipo para dar clases? Digo, yo conozco a Hugo Fragoso y lo respeto y sé lo que ha hecho pero, ¿qué hace dando clases en la Facultad de Filosofía y Letras? Héctor Mendoza ha demostrado tener un método, los alumnos de Mendoza han sido buenos, al menos los que yo conozco; hablo de Julieta Egurrola, hablo de toda esa primera generación del CUT y hablo de otros

actores que he conocido después, que tienen el método que les ha enseñado Mendoza y ahí sí no lo cuestiono porque su método ha funcionado no sólo teóricamente sino en la práctica. Veo actores formados con una técnica que les dio Mendoza y que están en el escenario haciendo teatro. Pero, ¿Fragoso, qué hace dando clases en la Facultad? ¿Qué formación académica tiene? ¿Qué formación como director tiene? ¿Qué formación pedagógica tiene para dar clases? Y lo que sucede, los alumnos salimos mal formados y nos enfrentamos a un mercado de trabajo que demanda muchas, muchas cosas y no las tenemos y nos tenemos que ir formando en la marcha y te llenas de angustias porque no sabes cómo abordar y hacer lo que se te pide.

Para terminar, ¿podrías brevemente decir lo que significa para ti ser actor?

Para mí, ser actor significa la decepción de mis padres. (Risas)



Entrevista con Sergio de Régules: la música

¿Cuál es tu percepción acerca de *La metamorfosis*?

S. R.: Antes que nada, quiero decirte, no sé si esto sea importante o no, a mí en realidad, Kafka no me gusta mucho.

¿Por qué no te gusta?

S. R.: Porque yo supongo que con un autor tienes que, en cierta forma, identificarte con algo de lo que él crea o de sus traumas o de sus problemas y yo con los de Kafka no logro identificarme. Este rollo del padre abusivo y, pues yo no tuve un padre abusivo ni nada de eso y no es ese mi problema y esto de que todo lo agobia y todo lo apachurra, pues no, no consigo identificarme con él. Ahora, *La metamorfosis* es, de lo que he leído de Kafka, lo único que si me ha gustado, y las razones por las que me gusta son más bien literarias que filosóficas; me gusta porque me parece que tiene forma, el relato fluye y además es un relato que tiene una estructura orgánica, no sé si me explico, como que cada elemento se sigue del otro, muy bien engranado, pero son razones más bien de tipo como "técnico". Esto me gusta y bueno, estoy de acuerdo en todo eso que hemos dicho en las pláticas con los chavos; que no se trata de un señor que un día se convirtió en insecto sino que refleja un problema mucho más profundo que es el problema de la persona que, de tanto presionarse o de tanto que la presionan, un día revienta.

Entonces, cuando se te llamó para ser parte del montaje, ¿te dio un poco de flojera poner algo tan denso?

S. R.: No, porque a mí me gustan las cosas densas, digo, en literatura me gustan así las cosas muy densas; de más chavo me gustaba Emile Zola que se avienta unos culebrones de libros tremendos; lo que me gusta es hacer cosas así, pesadas, llenas de implicaciones como las relaciones humanas y sus diferentes problemas. Es una buena oportunidad para poder realmente expresar cosas grandes y profundas en música.

¿Ésta es la primera vez que trabajas haciendo música y actuando?

S. R.: No, de hecho hace cuatro años estuve en una obra que dirigió Luis Miguel que se llamaba *Carta al padre*, también basada en la obra de Kafka. Estuve con mi grupo, hicimos la música y la tocábamos en vivo y aparte, aparecíamos en escena. Ahí si no tenía yo que decir nada, no tenía parlamentos.

¿Crees tú que hay una gran diferencia entre hacer una pista para la obra y tocar en vivo?

S. R.: Definitivamente sí. Por ejemplo, hay partes en que la música y la acción van muy ligadas, entonces si tú tienes una grabación que siempre es igual y el actor se tiene que ceñir a lo que tú hayas grabado, creo que da muy poco lugar a que cada función sea distinta, en cambio, si está el músico tocando en vivo, es un proceso donde hay interacción con el actor, hay espontaneidad, está "viva" la música y esto hace una gran diferencia. Por ejemplo, la función pasada, al actor se le cayó fuera del escenario una charola y él tiene que bajar y recogerla; si está grabada la pista, ya perdió tiempo, en cambio ahí, yo lo estoy viendo y tanto él como yo podemos incorporar y resolver cualquier accidente que pueda pasar.

¿Estando en escena sientes la necesidad de improvisar, de proponer cosas diferentes?

S. R.: Es complicado porque por un lado, se busca que sea siempre lo más cuidado posible para que haya menor posibilidad de error y por otro lado quieres que la función se refresque. Si bien toco casi lo mismo cada vez, en las partes donde sí estoy tocando yo -porque tú te acuerdas que tengo varias cosas grabadas en la computadora, esas ni modo, yo toco encima y tengo que ajustarme a la secuencia, pero lo que sí toco yo- siempre trato de darle cada función pues una expresión distinta según como esté, como sienta uno al público, como se sienta uno de ánimo.

¿Y cómo fue que trabajaste en la música, cuál ha sido tu proceso creativo?

S. R.: El director me da el libreto, me dice dónde quiere música, lo platicamos; qué tipo de música quiere; a veces el director me acompaña en algún ensayo en mi casa, le propongo cosas, él me dice si sí o si no y sobre eso voy construyendo poco a poco y ya entro entonces en el proceso que tiene que ver con la composición musical. Pero en este caso, como todo fue tan rápido, empezamos a ensayar y yo todavía no tenía la música. Los ensayos me ayudaron mucho para ver el carácter, el aire que iba tomando la puesta en escena y así componer algo más adecuado a todo esto. Entonces me iba de los ensayos con acotaciones e ideas que llegaba a probar a mi casa, regresaba al siguiente ensayo, proponía, descartaba cosas, encontraba otras y fue así que fui encontrando y construyendo la música. En el proceso creativo, creo que funciono como todo el mundo; hay varias etapas de estarle metiendo información a la música. Te puedes sentar a

improvisar, por ejemplo o puedes tener una idea en el coche y llegar a tocarla y desarrollarla, esto es, darle vueltas y más vueltas y se va desarrollando. Ocasionalmente ocurren accidentes o cosas inesperadas: se te fue una nota, no la tocaste bien, lo grabaste en la computadora y la computadora cambió las cosas un poco y da resultado y vas, sobre eso, construyendo; es como echarle ingredientes a la masa y amasarla; los ingredientes son todo este proceso de improvisación y el amasarlos, es pensarlo días, tocarlo una y otra vez. Eso es en cuanto a mi proceso creativo. Ahora, la computadora yo la uso realmente por comodidad. Para lo que me sirve en esta puesta en escena es para poder tocar todo yo solo y creando diferentes sonidos. Si yo no usara la computadora, lo que podría tocar con mis dos manos sería a lo mucho el piano, quizás combinado con el sintetizador y se oiría mucho más vacío. La computadora funciona esencialmente como una grabadora, solo que lo que grabas son impulsos electrónicos que les manda a los sintetizadores para que reproduzcan el mismo sonido, pero es básicamente una grabadora de muchas pistas. Y fue así que en cada pista grabé lo que tenía que tocar cada instrumento pero todo lo toqué yo. Hay personas que piensan que porque te vales de la computadora es ella la que está haciendo el trabajo. Esto no es cierto, ella es sólo una herramienta, todas las notas que se oyen las toqué yo y entonces decidí dejar el piano para tocarlo en vivo, hay partes en las que no toco, se oye la secuencia porque yo tengo que estar actuando y en este caso es una herramienta totalmente indispensable.

La música que creaste para esta puesta, ¿cómo la sientes, de qué colores?

S. R.: ¡Ah, bueno! En términos de colores yo creo que es fácil, si me pidieras que te dijera qué estilo es pues no tengo ni idea, tú la oyes y pues en general el tono es sombrío y fue la intención desde el principio, hacerla pesada y densa, y claro que tiene sus momentos de más ligereza, pero en general es gris.

¿Y trabajar con este tipo de tono sombrío te afecta personalmente o es algo que siempre separas?

S. R.: Nunca me ha sucedido que por hacer alguna música me sienta mal, al contrario, así sea la más tétrica, la más deprimente, yo acabo muy contento, déjame decirte. Incluso hace tres años para una puesta en escena de *Hamlet* hice un réquiem y es terrible, denso, triste, deprimente, y yo, el día que lo terminé estaba brincando de alegría. Si la música que yo creo es triste, a mí no me entristece. Como me afecta es que cuando la termino, acabo con una obra completa que me satisface y eso me da gusto. Habrá otras personas que después de hacer una música deprimente se deprimirán pero no es mi caso.

Siendo básicamente un músico, ¿cómo fue tu acercamiento al papel del gerente, cómo lo construiste?

S. R.: Yo no tengo estudios de actuación, nada más estar viendo actores desde hace cinco años; mis credenciales de actor son completamente nulas. Ahora, claro, he pedido consejos del director, de los amigos actores, estuve leyendo a Stanislavski, me encontré el libro y lo leí y aproveché cosas de ahí. Ahora, mi papel pues no es gran cosa, por eso puedo hacerlo. Mi trabajo de actuación creo que es meramente circunstancial, lo hago lo mejor que puedo. Y en cuanto a la música sí quedé bastante satisfecho, de unas partes más que de otras pero en conjunto sí he quedado satisfecho.

Como músico, ¿cómo te sientes haciendo teatro?

S. R.: Hasta ahora he tenido la suerte de que todos los trabajos de música para teatro me los han dado amigos, los he hecho con mucho cariño y con mucha convicción, trabajando a fondo. Y creo que cuando concluyes algo que te cuesta mucho esfuerzo y estás contento con el resultado pues esto deja una muy agradable sensación y te hace pensar que la próxima vez saldrá mejor. *La metamorfosis* es un paso importante para mí en la medida de que es una puesta en escena profesional, que ven muchas personas y que puede servir para generar otros trabajos donde yo pueda seguir haciendo lo que me gusta hacer, que es hacer música. Hacer música para teatro no es mi objetivo principal, me cayó un poco de sorpresa cuando empecé a hacerlo pero me gusta hacerlo, quiero seguir haciéndolo, entre otras cosas, claro.

¿Hay gran diferencia entre trabajar con músicos y hacerlo con teatreros?

S. R.: Pues sí, hay cosas que son comunes a los dos grupos pero es completamente distinto. Los músicos y los actores son diferentes, no podría definir en qué pero sí es otra cosa.

¿Qué significa para ti la música?

S. R.: Es una de las razones, aunque suene cursi, por las que vivo. Me produce una gran satisfacción, placer, pasión.

¿Y si te digo la palabra *futuro*, en qué piensas?

S. R.: ¿Futuro?... Pues se me ocurre decir... Música.

¿Y si pronuncio *Kafka*?

S. R.: ¡Kafka! Pues nada, espero que ya no tenga yo que hacer más cosas de Kafka. (Risas.)

IV

Entrevista con Jaime Matarredona: actor y técnico

¿Cuál es tu participación en este montaje?

J. M.: Pues yo soy lo que alguna vez en un debate después de una función, una persona me llamó: "técnico-actor", y mi labor consiste en hacer dos papeles que son de muy poca importancia en el contexto de la obra, que son el del inquilino y el del gerente y, además hacer el aspecto técnico, es decir controlar el audio y la iluminación, todo desde la escena.

¿Y cómo ha sido para ti esto de ser "técnico-actor"?

J. M.: Bueno, lo que hago en este montaje es diferente de lo que he hecho en otros montajes. Mi trabajo actoral en esta puesta no me satisface, creo que podría ser mucho mejor en el sentido de que no hay una verdadera relación con los personajes con los que me tengo que relacionar, no hay una respuesta a estímulos. Creo que tiene muchas deficiencias desde el planteamiento del mismo personaje; el personaje no puede ser evidentemente un personaje realista ni comportarse de una manera naturalista porque al mismo tiempo tiene que estar prendiendo un micrófono o encendiendo una luz; tiene que estar pendiente de trecientas veintiséis cosas aparte de decir su texto. Yo creo que mi labor más importante dentro del montaje es el aspecto técnico, el tener que estar pendiente de todo lo que rodea en este aspecto al montaje. Lo que puede tener cierto valor para mí es que asumo mi valor como técnico como si fuera un personaje y entonces, de alguna manera el prender una luz o tal track, lo hago como si fuera un texto mío. Creo que el objetivo de mi personaje es alterar un medio, cambiar una atmósfera para Gregorio y para su familia, pero a mí, Jaime, me hubiera gustado como actor poder caminar, interactuar, utilizar mi cuerpo y en ese sentido estoy muy limitado, tengo que hablar por medio del micrófono que, a veces siento que me estorba porque no lo sé utilizar, popeo, etc. Es diferente hablar en un teatro con micrófono y eso me estorba, me resulta algo incómodo.

¿Entonces qué fue lo que te entusiasmó para participar en el montaje?

J. M.: Yo creo que fue el hecho de hacer un trabajo con un equipo con el cual ya había trabajado, que son Luis Miguel, Sergio y Mauricio y Enoc; también ya había trabajado con él. Eso me entusiasmaba y hacer Kafka, también. Otra cosa positiva es que he podido ver el teatro desde otra perspectiva; me había tocado estar en cabina y verlo desde ahí; he estado actuando y hasta dirigiendo pero nunca me había tocado hacer una labor en la que estás en escena pero en realidad no estás y es como muy abstracto y uno aprende mucho porque te estás iluminando a ti mismo, cuando tú subes una luz te cae a tí la luz y esto de iluminarme y al mismo tiempo actuar es un aprendizaje totalmente nuevo.

¿Qué piensas de Kafka?

J. M.: Ahorita no me gusta mucho Kafka en el aspecto teatral, creo que no es muy teatral, es más literario y sobre todo este relato.

¿Prefieres leerlo que verlo en teatro?

J. M.: Definitivamente, incluso hay una película muy buena que es actuada por Jeremy Irons sobre Kafka y es buena pero aun así para mí es mejor leerlo. Y Luis Miguel hizo un montaje creo que hace cuatro o cinco años que a mí me impresionó muchísimo, *Carta al padre*, esa y otra obra que fue *Los negros pájaros del adiós*, dirigida por Raúl Quintanilla, son las dos obras que a mí me hicieron decidirme a escoger esta carrera. Creo que en esta puesta, a diferencia de *Carta al padre*, a pesar de contar casi con los mismos elementos, creo que no se obtuvo el mismo resultado porque el texto no ayudó; para mí, *La metamorfosis* no gana sino pierde al montarse teatralmente.

Como actor profesional, ¿cuál ha sido tu experiencia en la búsqueda por encontrar trabajo?

J. M.: Es que aquí me puedo pasar horas hablando... Hace poco fui a Televisa a pedir trabajo, nunca había ido y hablé con un señor que se llama Eugenio Cobo que es el director del CEA*, pedí una cita con él y después de hablarme de los problemas que hay en Televisa, después de hablarme de que no importaba si era o no buen actor -en pocas palabras o por lo menos fue lo que yo entendí-, sino que lo que importaba es que diera yo un tipo determinado para cierta telenovela, me dijo que el trabajo del actor era conseguir trabajo y que lo que tenía que hacer eran relaciones públicas; yo no estuve de acuerdo, pero bueno, el caso es que después de eso empecé a tratar de conocer a productores y directores, sigo en eso y no he conseguido absolutamente nada, siempre he hecho teatro, ha sido

* Centro de Educación Artística de Televisa

constante hasta ahorita, no sé que voy a hacer en agosto, la verdad es la primera vez desde hace mucho tiempo que no sé lo que voy a hacer.

Considero sólida mi formación como actor, fue básicamente con Raúl Quintanilla y con Héctor Mendoza. Aprendí mucho de Luis Miguel y de Claudia Romero en lo que he trabajado con ellos. Hay muchos círculos teatrales y más difícil es pasar de uno a otro, que no sé la verdad en qué consista. En estos momentos me siento muy confundido y pues estoy angustiado porque desde hace tres años siempre había tenido teatro y ahora no tengo ninguna cosa que siquiera lejanamente se vislumbre pero como buen actor tengo fe en que algo saldrá.

¿Qué crees tú que se necesita para ser actor?

J. M.: Muchos huevos, así con esas palabras. Cada vez que termina una función, cada vez que salgo de escena me siento en el lugar indicado, diciéndome "es que yo tengo que hacer esto", hacer teatro es como la vida, es crear y cada vez es diferente. Mi sueño es hacer teatro toda mi vida y poder vivir bien del teatro y, ¿qué más sino seguir soñando?

V

Frente al espejo: entrevista con Luz

¿Cómo te sientes de trabajar en una obra de Kafka, en este caso *La metamorfosis* y de interpretar los tres personajes femeninos de la adaptación teatral: la madre, la enfermera y Greta?

L. E.: Bueno, creo que trato siempre de ponerme en el papel del público, analizando y buscando cosas para poder expresarlas. Me interesa hacer un tipo de teatro que aporte cosas positivas, que sea divertido, que busque hacer mejores seres humanos, más conscientes, más libres. Fue así que cuando Luis Miguel me invitó a ser parte del montaje planteándome interpretar a los personajes femeninos de la obra me pareció una propuesta muy interesante. Tenía frente a mí a un hombre lleno de vitalidad, de coraje, de ganas; una persona a la que admiro profundamente en el aspecto teatral y humano, proponiéndome hacer este tipo de obra porque cree que en este justo momento por el que pasamos en México, plantear y hacer *La metamorfosis* se vuelve sumamente importante. Es impresionante cómo Kafka sigue siendo vigente en una sociedad como la nuestra. Las estructuras, la economía, las reglas, los juicios, los engaños morales y sociales en México se han roto y expuesto. Este sistema que tuvimos durante tanto tiempo acabó por podrirse y ahora está explotando todo con estrepitosa fuerza y terrible dolor. Así sucede en casa de los Samsa; las goteras continuamente recuerdan la destrucción, el deterioro de una manera de vivir y de enfrentar la vida, las relaciones y conductas de un mundo que está en total descomposición. Esta podredumbre acaba por convertir al hombre en insecto; los seres humanos se ven y se viven como insectos sin poder aspirar a un cambio, viven en un mundo donde los sueños parece que se disuelven y la realidad es cruda y desesperanzadora. Pensando y meditando sobre esto fue cuando me animé a ser parte del montaje, me parece que *La metamorfosis* es una obra actual y resulta una gran oportunidad poder montarla en estos tiempos. Creo que las cosas cuando se exponen, se miran y se trabaja por cambiarlas pueden mejorar. Cuando se hace conciencia se abre la posibilidad hacia el cambio.

El proceso creativo fue muy doloroso, aun considerando que se tuvo muy poco tiempo para montar el trabajo, fue realmente muy desgastante. Yo había estado un poco alejada del quehacer teatral, haciendo algunas cosas en teatro pero dedicándome casi por completo durante los últimos cuatro años a cantar en el

grupo **La Cirila**. Recientemente me fue difícil continuar con el grupo por lo que me encontré de vuelta participando como actriz en algunos capítulos para series de televisión; fue así que de pronto recibí la invitación del señor Lombana para trabajar en la obra y, en primer lugar, me sentí muy apoyada, cosa que también me hizo decir "va". Quizás si me hubieran ofrecido otro tipo de espectáculo no hubiera aceptado, pero como tengo tanta confianza en Luis Miguel y sabía que no me iba a desproteger, dije que sí. Puedo decir que éste es para mí un feliz retorno, me hace recordar cuánto amo hacer teatro y me da la oportunidad de desempolvarme y de seguir adelante con mi carrera como actriz. Empezé el montaje con todas las ganas del mundo, con el gran reto de interpretar tres mujeres totalmente distintas entre sí: la madre de Gregorio; Greta, la hermana y la mujer de la limpieza.

¿Cómo ha sido tu acercamiento a estos personajes?

L. E.: Bueno; el primer gran problema fue con la madre. En los primeros ensayos, Luis Miguel me incitaba a pensar que era una mujer madura, que padecía asma, que estaba totalmente dominada por el padre, que tenía poco carácter, que estaba enferma y por ahí empezamos a trabajar. Empezé a tratar de construir su forma de caminar, el cómo hablaría o como gritaría una mujer asmática, cuáles serían sus móviles, cómo sería su vida cotidiana, qué haría, en qué pensaría, cómo sería su relación con el padre siendo éste un ser autoritario que decide y habla por ella (como se ve en la adaptación teatral, en la escena de los inquilinos, cuando un inquilino le ofrece sentarse y el padre contesta por ella, diciendo que no desea hacerlo); pensaba en cómo sería su vida junto a un hombre que la nulifica totalmente. La madre es un personaje muy sombrío, débil, dejado, frustrado; con todos estos rasgos de su personalidad fue que empezamos a trabajar. Cabe decir que ella nunca aparece en el escenario; sólo se escucha su voz. La presencia de las voces suele ser muy fuerte ya que por medio del oído se percibe y se construye en la mente del espectador la imagen del personaje y, por eso es importante que sí se vea en la historia; que el público la vea, la sienta y se dé una idea de lo que le está pasando. Sin embargo, tras todos estos intentos por construir al personaje, en un principio, parecía que no íbamos a ningún lado. La madre se perdía, se me ahogaba, se volvía borrosa; estaba tratando de llenarla de realismo, de tubos en la cabeza, vestida de bata, etc., y no pasaba nada. Por fin, en un ensayo, llegó Luis Miguel y me dijo: "Mira, definitivamente no podemos trabajar a este personaje stanislavskianamente porque no estamos llegando a ningún lado, mejor veamos tanto al personaje del gerente como al de la madre como símbolos, símbolos de impotencia, de estupidez, de rigidez, de sumisión, de frustración, etc., cada cual con lo que representa y encierra".

La primera aparición de la madre es en la escena en la que tiene que explicarle al gerente por qué su hijo no ha ido a trabajar. lo hace con enorme miedo, angustia y pesar; hablar, para ella, con este "gran señor" del cual depende toda la familia -ya que es jefe de Gregorio, único sostén de la misma-, no es nada fácil. En medio del caos, de los golpes a la puerta y de las demandas a Gregorio para

que salga, ella trata de explicar, trata de sobreponerse a esta violación a su intimidad, es una situación límite donde intenta desesperadamente salvar la situación, defender a su hijo, encontrar una salida.

Y bueno, el director me pide que trabajemos al personaje como un símbolo: "Quiero que me hables del terror, de ese terror encubierto en el intento de dar explicaciones pero que en el fondo es un gran terror". Avanzando por este camino fue como ahora sí, empezó a surgir el personaje, a volverse creíble y visible. Funcionaba mejor esta voz aterrorizada, esta voz sobajada que denotaba una falta de carácter, autoestima y confianza en todo momento. Para esto fue necesario ir definitivamente al texto, analizar todo lo que decía y desde dónde lo decía. Recuerdo también que en la desesperada búsqueda por encontrar a la madre, llegó un día Enoc y me dijo que había estado leyendo a Bertolt Brecht y que éste narraba que en una puesta en escena se dio el caso de una actriz joven que tenía que interpretar a una campesina de edad avanzada, y aquella actriz se pasó muchos días desesperada, tratando de ver cómo caminaría, cómo hablaría, cuando Brecht le dijo que todo lo que necesitaba para interpretar al personaje estaba en el texto. Esto fue para mí un hallazgo porque empecé a ver cuáles eran los pensamientos de esta mujer, de qué se conformaba su mundo, qué veía, qué decía, con qué palabras, con qué pausas, qué es lo que había en su mente, sus referencias, sus estados, sus cambios, y esto me dio la sensación de estar avanzando en cuanto al manejo de la voz. Mis estudios constantes de voz en la universidad y en mis clases de canto me hicieron el camino más sencillo porque cuando conoces el registro y tus posibilidades se hace más fácil encontrar lo que te puede servir en la construcción del personaje. Y empecé a hacer una voz más madura, de más edad, sumándole esta carga de angustia perenne que presenta esta mujer y fue así mas o menos como se formó el personaje de la madre. Otra cosa que me ayudó mucho fue el hablar con el "supuesto" gerente en el ensayo, donde este gerente era representado por el director y una y otra vez yo tenía que enfrentarme a una pared humana; cosa que yo le decía, cosa que no provocaba reacción alguna en él. Mi objetivo era tratar de convencerlo y esto no sucedía por ninguna parte. Me dediqué mucho a comprender esta sensación de impotencia que aparece constantemente en la vida de la madre; el gerente no la escucha, como tampoco la escucha su marido, como quizás nadie la escuche.

La relación que se establece en la adaptación de Luis Miguel de la madre con Greta hace clarísima su falta de carácter, de fuerza y de valor para enfrentarse a la vida. Ella simplemente no puede enfrentarse al problema y vive acatando las reglas de su marido, conmisericordándose por la terrible desgracia que los aqueja. No creo que ella pueda tener la lucidez como para saber hasta qué punto es ella responsable también de la transformación tan macabra en su hijo. Evadir y no ver el problema se convierten en sus dinámicas, sin dejar de decir que sufre y sufre muchísimo. Es Greta quien asume valientemente el cuidado de su hermano porque la madre demuestra que es totalmente incapaz de hacerlo, al igual que el padre. Realmente las únicas personas que entran en contacto con Gregorio para darle soluciones de higiene y de espacio son la enfermera y Greta y, esta última es la única que lo hace por amor.

Sólo hay un pequeño momento de fuerza en la madre cuando le insinúa al gerente que Gregorio puede estar muy enfermo y que él, (el gerente) no hace más que mortificarlo, señalándole así su falta de compasión, de sensibilidad y de humanidad, pero esto es sólo un destello que acaba por diluirse totalmente en su trayectoria a lo largo de la obra; la madre acaba por volverse un completo cero a la izquierda. Creo que es un personaje muy interesante, por desgracia su situación es común a muchas personas.

Con respecto a Greta, yo me la imagino como una adolescente llena de ilusiones y sueños; juguetona, alegre y sonriente. Se establece también, en la obra de teatro, que existe una gran complicidad entre ella y Gregorio. Por la manera en que se comunica con él en la primera escena, se nota que son muy unidos, que juegan y comparten sus sueños. Yo creo que Greta es, para Gregorio, la posibilidad de vivir a través de ella todo lo que él no ha podido por tener que trabajar para pagar esa deuda contraída por sus padres y a la vez, mantenerlos. Todas las cosas que él ha tenido que sacrificar y dejar a un lado, Greta sí las puede hacer. Greta quiere llegar a ser una gran violinista, quiere asistir al conservatorio, quiere ser una chica feliz; Gregorio quiere que ella haga todas las cosas que él no ha hecho, la quiere muchísimo y mucho de su aliciente es poder hacerla feliz; existe un profundo cariño entre los dos. Pero conforme empieza a desarrollarse la obra, a raíz de la metamorfosis de Gregorio, todos los sueños de Greta se ven truncados, tiene que madurar violentamente; el mundo agradable en el que vivía hasta entonces entra en un cambio dramático; de un día al otro tiene un monstruo en casa al que tiene que bañar, alimentar y cuidar. Su universo se trastorna, empieza a vivir aterrorizada, no sabe qué es lo que le ha pasado a su hermano pero aun así, se atreve a entrar a su espacio, al espacio del monstruo y lo enfrenta, sobreponiéndose al miedo y al dolor, dándole la cara al problema. Con la tragedia de Gregorio, se hacen evidentes muchas cosas de la vida de esta familia tales como su estado de descomposición y, al contrario que sus padres, ella saca de sí una fuerza inusitada, basada en el amor hacia su hermano, para poder salir adelante, para tratar de encontrar soluciones. Greta pasa de la protección del seno familiar a una realidad cruda, crece a marchas forzadas y es entonces que puede ver por primera vez la incapacidad del padre, su egoísmo, su autoritarismo, su prepotencia, su debilidad y su falta de fuerza. Descubre en él a un hombre sin metas, sin ambiciones, un ser impulsivo y limitado. Puede también ver la debilidad de la madre; Greta se puede dar cuenta de que su padre la maltrata y no le da su lugar, lo que le crea un profundo resentimiento y la sumerge en una gama extensa de contradicciones. Está en una edad en la que es muy importante para ella "el qué dirán", el ser aceptada y querida y ahora, siente que todo el mundo va a juzgarla, que hay una especie de juicio terrible sobre ella, al ser hermana del apestado y, prefiere hacerse cargo de todo el problema antes que ser tachada y rechazada por el mundo exterior. Conforme transcurre la obra, Greta se vuelve amargada, frustrada y se siente profundamente sola, desprotegida; una joven malograda. Y no es masoquista; quiere casarse, quiere vivir, está perdiendo su estatus, ya no va a su escuela, pierde sus clases de violín, empieza a odiar su realidad, a odiar a su padre. trata de organizarse y de

entender y ayudar a su hermano, pero al ver que sus intentos se convierten en terribles luchas que finalmente no obtienen resultados positivos, la amargura y la desesperanza se asientan en ella. Por último, desea que Gregorio muera.

Al final de la obra, Greta está empezando a experimentar su propia metamorfosis, su propio proceso de descomposición: la vemos ojerosa, desolada. Lo más triste en la trayectoria de este personaje es que su tragedia no termina con la muerte de su hermano sino que es justo en ese momento cuando a ella le pasan la estafeta para reemplazar su lugar. Esta es una idea muy clara en la propuesta de Luis Miguel: Greta es la próxima víctima; con una infinita y profunda pena se percata de la inmensa soledad de Gregorio como un reflejo de su propia soledad en ese mundo asfixiante. Después de la partida de Gregorio, Greta asiste no a la destrucción de ella y de su familia sino a la terrible fatalidad de continuar viviendo de la misma manera que antes para poder seguir viviendo al menos. Entender todo esto, su esquema mental, sus cambios y su trayectoria me dio la claridad para abordar al personaje. Quiero decirte que interpretarla es un regalo, me gustan muchísimo todos sus cambios, su alto voltaje, que siempre me demandan una gran energía física y emocional. Algo con lo que he lidiado mucho es con los objetos imaginarios que empujo y cargo; con las presencias imaginarias del padre y la madre, a las que tengo que dar volumen, vida y forma. Esto ha sido uno de los mayores "cocos" en mi trabajo de creación de personajes, por lo que he tenido que practicar y trabajar mucho en este sentido aunque, si he de ser sincera creo que no tengo una gran facilidad para la mímica pero bueno, intento hacerlo lo mejor que puedo.

El personaje de la mujer de la limpieza me demanda mucha energía. Me gusta también; la veo asustada y tratando de imponerse frente a esta criatura horrorosa que es Gregorio; se establece una lucha de los dos por la sobrevivencia y como ella está asustada, reacciona con violencia. No la contemplo como una mala mujer sino respondiendo simplemente como puede ante esta situación. Me parece hasta cierto punto frágil y, al fin y al cabo ella está cumpliendo con su trabajo. Necesita trabajar, también tiene sus propios motivos y circunstancias por lo que no creo que sea mala. Pensé en el miedo que sienten los dos personajes y en su lucha atroz por imponerse; cuando ella lo vence está asustada y trata de explicarle que no hay necesidad de llegar al extremo de la violencia. Puedo decir que este personaje me resulta agradable y me pongo a pensar que muchas veces las circunstancias nos obligan a actuar de formas que tal vez, si pudiéramos escoger, jamás haríamos.

En sí, los tres personajes son muy ricos, complejos y muy interesantes. Cada vez que termina una función me pregunto cómo he sido capaz de pasar por tan diferentes caracteres. Lo que no puedo negar es que sudo y mucho.

¿Qué es lo más significativo que, como actriz, te ha dejado trabajar en este montaje y con estos personajes?

L. E.: Como actriz, como te dije antes, me siento muy feliz con la oportunidad de trabajar en este montaje y me doy cuenta de lo mucho que aún tengo que

aprender. Siempre quiero mejorar la interpretación, siempre siento que puedo alcanzar y descubrir más cosas; busco incansablemente y no hay un punto en el que se estacionen; van cambiando y transformándose. En unas funciones me siento mejor que en otras pero siempre trato de dar lo mejor de mí.

Trabajar el personaje de la madre, el de Greta y el de la enfermera es un gran reto actoral que me demanda una entrega total, física y emocional. Interpretándolos siento y vibro profundamente, se nutren de mis vivencias, de mis ideas, hablan con mi voz y yo también me nutro de ellos; me confrontan con mis propios miedos, con mis frustraciones y mis alegrías. Aprendo muchísimo de ellas tres, de sus mundos y sus historias.

Quizás lo más significativo que me ha dejado este montaje es darme cuenta de la entrega, la decisión y el amor por hacer teatro que existe en mis compañeros que, cada función llegan al teatro para dar lo mejor de sí mismos, haciéndolo siempre con disposición y alegría. Puedo decir, como actriz, que ser parte de este equipo me llenó de orgullo.

¿Y como persona, como Luz?

L. E.: Como Luz, creo que lo más importante, lo más significativo, ha sido el darme cuenta que para hacer este tipo de teatro hay que amarlo y que cada vez que salgo del teatro me siento feliz de haber estado en el escenario haciendo lo que amo, haciendo teatro.

¿Cómo sientes la reacción del público en la sala; qué relación piensas que se establece entre los espectadores y tú?

L. E.: La reacción del público es muy variable porque también hay diferentes tipos de público. Hemos dado funciones para escuelas que son difíciles porque los chicos vienen muy alborotados, es parte del misterio de la adolescencia, tanta hormona subiendo y bajando y pues es difícil a veces captar su atención. En este punto, quiero decir que creo que no hay una buena educación que nos enseñe a ver y a disfrutar del teatro. Algunos chicos se aburren porque esto no es televisión; se requiere de otro tipo de atención, es otro el ritmo; aunque hay otros que sí lo disfrutan. Por otro lado, cuando vienen grupos pequeños de jóvenes recibimos aplausos cariñosos y estupendos comentarios, cada cual es distinto y pues en gustos se rompen géneros. Hay quienes se entusiasman o se conmueven, otros que no. Creo que esto es algo normal. Para mí lo importante es que si yo puedo *tocar* y comunicar algo a la gente me doy por bien servida. En el fondo siempre espero que salgan contentos y satisfechos con el trabajo. El hacer teatro es para la gente y eso es algo que no hay que olvidar: sin público no hay teatro.

En cuanto a la relación entre los espectadores y yo, no sabría qué responder; sólo espero que les guste y que la obra y el montaje les deje algo valioso.

¿Cuáles son tus expectativas como actriz después de este montaje?

L. E.: Quiero seguir aprendiendo y preparándome, quiero trabajar en espectáculos en donde pueda cantar -que es otra de mis pasiones- y actuar y, espero poder seguir haciendo esto porque me encanta y lo disfruto muchísimo.

VI

LA METAMORFOSIS

Yo no busco a Kafka. Creo que nadie realmente tiene necesidad de buscarlo. Es demasiado crudo y contundente. Abusa de nuestra paciencia y nos trata sin misericordia, sin condescendencia. Derriba a la esperanza y al amor con el golpe seco de su pluma. Su visión fatalista de nuestra sociedad nos sumerge en un laberinto interminable de pasillos que conducen a ninguna parte. Es asfixiante. Su distorsión del tiempo y el espacio nos inquieta al grado de querer huir lo más lejos, escapar, terminar de una buena vez y para siempre.

Pero... no podemos romper con la cadena que nos une trágicamente. Es imposible. Su irónica sonrisa aparece a cada instante. Nos sorprende día con día: en los edictos de nuestro gobierno, en las noticias de la radio y en los encabezados de los periódicos. La mueca del presidente es el rostro de Kafka, la información distorsionada es su espíritu burlón, las trampas legales conforman su columna vertebral.

Todos deseamos evadirlo. A nadie le produce ningún bien sostener una charla con sus personajes. Su espejo nos deforma, desnuda, desenmascara y compromete.

Yo no busco a Kafka. Es él quien me busca a mí.

Luis Miguel Lombana

REPARTO

Enoc Leño	<i>Gregorio Samsa</i>
Luz Elena Solís	<i>Greta/madre/sirvienta</i>
Luis M. Lombana	<i>padre</i>
Sergio de Régules	<i>gerente/inquilino I</i>
Mauricio Romero y/o	
Jaime Matarredona	<i>gerente/inquilino II</i>

<i>Música original</i>	Sergio de Régules
<i>Iluminación</i>	Mauricio Romero
<i>Construcción</i>	
<i>escenográfica</i>	Héctor Limón
<i>Dirección</i>	Luis Miguel Lombana

**Temporada: sábados a las 18:00 y 20:00 hrs.
domingos a las 18:00 hrs.**



CIUDAD DE MEXICO
Alvaro Obregón DDF



Entrevista con Luis Miguel Lombana: la dirección

¿Por qué, Franz Kafka? Por lo que sé ya has hecho otro montaje sobre su obra, ¿qué hay en él que te guste o que te persiga, como dices?

L. M. L.: Es curioso y lo dije en el programa de mano; no es que yo sea un lector o un fanático apasionado de Kafka; es muy curioso, es como ese tipo de "mientras no buscas, más encuentras" y, no soy un admirador exacerbado de Kafka. Yo creo que todas las cosas me llevan a Kafka, yo creo que si eres medianamente consciente del mundo que te ha tocado vivir, del país que te ha tocado vivir y si eres, como te digo, consciente de eso, realmente tratando de poner diariamente los pies en la tierra, cuestionando lo que pasa en televisión, lo que lees en los encabezados de los periódicos, lo que dice la gente cuando vas viajando en el metro o en una pesera, lo que comenta el presidente, en fin, toda esta sociedad y sobre todo de una sociedad citadina como la ciudad de México, entonces si eres muy consciente de ello, eso te acerca a Kafka. Si no conoces a Kafka no sabes que los caminos te están llevando a un mundo que él definió muy bien, pero si tuviste la oportunidad desde la secundaria, creo que ahí son los primeros enfrentamientos que tenemos con Kafka; siendo estudiantes, entonces te das cuenta que el término "kafkiano" que mucha gente dice "esto es kafkiano" y, realmente no sabe qué está diciendo o lo dicen como una frase común, un lugar común; a mí me produce la sensación de que aparece y aparece constantemente. Entonces yo creo que es un camino muy interesante de acercarse a Kafka, en mi caso, porque no es que yo me haya propuesto deliberadamente montar obras de Kafka, es una ironía que haya montado *Carta al padre* y ahora *La metamorfosis* o que inclusive en un grupo de rock progresivo, hicimos una canción, yo compuse una letra que se llamaba, *Morfina para Franz*, basándose en la morfina que le tuvieron que dar cuando ya estaba muy mal, enfermo de tuberculosis. Entonces mis acercamientos con Kafka han sido bastante espontáneos. Yo no pensaba que en 1995 iba a montar *La metamorfosis*; me surge, me brota, se me aparece, se me interpone, no me deja pasar, de repente, me acorrala y son como indicios, como luces, de que tenemos algo entre él y yo, de que compartimos muchas cosas y muchos conceptos y que enfocamos sobre todo a la sociedad. Al hombre citadino de la misma manera, lo vemos desde el mismo punto de vista y yo creo

que eso es el por qué de que en febrero del 95 estrené una versión de *La metamorfosis*.

¿Crees que tu propuesta sea más fatalista que el relato de Kafka o no?

L. M. L.: Yo creo que se vuelve más que fatalista, se vuelve muy crudo. Kafka, no es que sea un actor que le importe o le preocupe tener finales felices, no; de hecho el final de *El proceso* es terrible, terminan matando a Joseph K., y hay muchas otras obras donde inclusive el futuro de los personajes, los protagonistas es muy incierto. En este caso, lo que a mí me sucedió es que, relejendo *La metamorfosis* descubrí que yo no entendía por qué Greta, después de haber sido tan contaminada por el problema del hermano y sobre todo por el problema que se genera en esa familia, ¿por qué Greta se podría salvar, por qué ella podía aspirar a una vida mejor? Yo no veía ningún indicio en lo que había planteado el autor durante todo el relato, de que Greta pudiera recuperarse y ser una chica que olvidase al hermano, que no cargara con ese estigma, con ese remordimiento. Entonces no es que yo me hubiera planteado o me hubiera propuesto deliberadamente ser más kafkiano que Kafka o ser más implacable que su desesperanza sino que, yo veía que Greta era la siguiente de la lista de los personajes atormentados de la cosmovisión de Kafka y me dije: aquí viene la siguiente. Esto tiene que ver mucho porque yo puse el acento en la relación de los dos jóvenes porque yo descubrí eso y eso fue lo que más me interesó de adptarla. Es evidente en la adaptación que no me interesa hacer una caracterización de un insecto, sino de que hay dos jóvenes solos que están siendo explotados por otra generación que está muy contaminada, que está muy mal, que no tiene valores, no tiene ética y que están como sanguijuelas, aprovechándose de los dos jóvenes. de repente cuando terminé con Gregorio y venía el epílogo de la obra en la adaptación apareció Greta y dije: ¿Y, Greta, qué, ya? ¿Borrón y cuenta nueva? ¿Ya Greta será una chica que aspira a la felicidad? ¿Existe la felicidad en el mundo de Kafka? ¿Existe la posibilidad de salvarse? Y no la veía; por ningún lado la veía y, dije, claro, es evidente para mí; el siguiente personaje trágico es evidentemente Greta. Y no fui yo el que buscó ser más fatalista, fue Kafka el que impuso las reglas del juego; él planteó una situación y dijo "tómala o déjala" y, la tomé, por supuesto que la tomé.

Al hacer la adaptación de la obra, ¿pensaste alguna vez en poner a los personajes de la madre y del padre en la escena?

L. M. L.: No, nunca pensé poner a los personajes porque de entrada siempre los desprecié. me parecieron dos personajes muy cobardes y, a la par que aparecía la cobardía de los personajes adultos, aparecía el gran valor moral y el gran amor y muchas cualidades maravillosas en el personaje de Greta, sobre todo su capacidad de lucha; a los otros, ya cansados por la vida, ya no querían o ya no les interesaba o quizás siempre fueron unos cobardes, por eso hicieron lo que hicieron de sus hijos. La idea de que no aparecieran surge de una manera muy

sencilla: no se atreven a poner un solo pie en el problema, no se atreven a poner un solo pie en la habitación de Gregorio. Ellos siempre quieren arreglar las cosas desde afuera, desde lejos, sin comprometerse y así no se arregla nada; así no se pone ninguna solución. Entonces me dije que si no tienen la suficiente fuerza, el suficiente carácter, el suficiente poder para traspasar el umbral de la puerta, no merecen un sitio en el escenario, serán siempre fantasmas, serán siempre voces que no tienen finalmente ningún peso, ninguna solución al problema, entonces no merecen ser de carne y hueso. Los que sí lo merecen, los que sí se enfrentan al problema; sí merecen ser vistos, merecen ser tocados y merecen el aplauso del público, al final.

Así se reveló para mí el que aparecieran los personajes de Greta y Gregorio y que el padre y la madre fueran simples voces. Al final traté de apuntar un poco que, cuando el padre da la primera y última muestra de paternalismo, de comprensión, de tratar de medio defender su hogar, es el único momento en el que la mirada de Greta, la actriz, se encuentra con la mirada del actor que hace al padre, es el único momento donde hay un contacto visual, donde la voz se personaliza, pero yo no quería que la voz aun ya personalizada siquiera entrara al cuarto porque esa voz que, en ese momento aparece como un actor; esa voz y ese actor, ese personaje, nunca solucionaron el problema y no sólo eso sino que van a seguir fomentando y fomentando problemas, claro, el siguiente es el de Greta.

Por lo que he visto de tu trayectoria, siempre estás en contacto continuo con la música, como si fuera un elemento indispensable para ti, ¿por qué?

L. M. L.: Bueno, cada quien es como es y yo, sin haber pretendido ser músico, aunque cada vez que pasa más el tiempo me acerco más a la música y comprendo más la música desde el punto de vista más formal, para mí el teatro y la música van de la mano y, curiosamente nunca he hecho una comedia musical; actué en una pero nunca he sido un adorador de las comedias musicales; eso no tiene nada que ver con mi trabajo de ópera pero lo que sí es un hecho es que la música yo siento que está ahí, flotando siempre en el escenario y que es cuestión de que uno quiera hacerla presente. En el caso concreto de *La metamorfosis* cumple varios significados; tiene varios objetivos. Uno que es primordial es el de apuntalar atmósferas, el de hacer el texto menos arisco, que no sea tan seco. Si nos tratamos de imaginar esta adaptación sin música sería realmente una adaptación muy seca, muy contundente para el público y la música está ayudando en muchos sentidos no sólo para abrir la obra sino como para tratar de transmitir lo que está pasando en la mente y en el corazón de los personajes, lo que sucede por adentro y se transmite solamente en el sonido abstracto de la música. Hay escenas completas en que hay movimiento y música. Para una realización de este tipo tenía que ser definitivamente un trabajo con un músico en vivo. No podría hacerse con una pista, se mataría lo que se busca; la música es algo que se está produciendo en vivo, al mismo tiempo que el actor produce en vivo su movimiento o sus textos o encadena sentimientos y desarrolla una anécdota, entonces ahí va

también la música desarrollándose a la par, va fusionándose. Para mí poner música grabada y además que no sea original te saca de la obra, te remite a otras cosas pero si tú haces una partitura original que surge del trabajo del montaje, entonces estás haciendo una obra paralela que va a enriquecer infinitamente el trabajo.

Y, pues sí, soy muy musical, me interesa muchísimo y no concibo la vida si no hubiera música. Imposible.

¿Cuál consideras tú que ha sido la mayor dificultad a la que te has tenido que enfrentar en esta puesta?

L. M. L.: La mayor dificultad para mí, es evidente, es la dualidad del personaje de Gregorio, antes que el montaje o el problema de la ecualización, lo difícil era lo dual, esta atmósfera tan difícil de definir de la personalidad, por un lado de Gregorio y por otro lado de sus características físicas externas; fue terriblemente difícil, eso fue lo que más me preocupó, porque durante ensayos y ensayos, cuando me cargaba a la parte exclusivamente humana desaparecía la esencia del insecto que siempre Kafka vuelve y vuelve a plantear y cuando nada más nos quedábamos con el insecto, se volvía una caricatura de algo aparentemente cercano a un insecto; esa fue la parte más difícil, se fue revelando con mucho dolor, con mucha lentitud y eso que tuvimos muy poco tiempo para montarla, teníamos que apelar a lo que se nos ocurriera prácticamente sobre la marcha, por las condiciones del tiempo que se venía encima y este juego que Kafka propone en su relato de no querer definir ni su tamaño ni su estructura externa; su apariencia, tampoco no querer definirla. El ir y venir de un verdadero insecto, porque si él habla de un insecto repulsivo y nosotros nos perdemos en esta parafernalia de un insecto... Se trataba de meternos al ser humano que siempre está detrás. Eso fue lo más complejo y, aun en plena temporada seguimos buscando y el actor sigue buscando los detalles que nos hacen llevar a los espectadores del ser humano al insecto a gran velocidad. Hubo momentos interesantes cuando empezamos a jugar con los tamaños de Gregorio y que la gente salga con esa sensación: no se sabe cuál es el tamaño de él y eso creo que es cumplirle a Kafka y yo quise serle fiel. El comportamiento humano de Gregorio me parece muy importante de mostrar porque creo que es casi imposible que alguien se pueda apiadar de un insecto; nos podemos apiadar y compadecer e identificar con un ser humano ya sea encerrado en un insecto o un ser humano, más bien que lo hacen sentir un insecto, que lo han aplastado o manipulado al grado de convertirlo en un insecto.

La obra conmueve, ya lo podemos decir, a dos semanas del estreno el público sale conmovido, el público sí se identifica, afortunadamente, sí siente que lo que pasa en la escena le está pasando a un hombre, gracias al trabajo del actor se ve como un insecto de repente o lo ves como una alimaña o lo ves como un apestado o como un enfermo terminal, en fin, lo ves como un problema para la sociedad y para la familia. El haber encontrado esto y que el público se pueda identificar, es creo yo el mayor logro que se pueda tener con esta adaptación; si

nos hubiéramos perdido quizás en una caracterización sublime, costosísima, impresionante de Gregorio, recordáramos quizás eso siempre como público. "¡Ah! ¿Te acuerdas de esa obra donde salía uno que se le movían las patas?" o "¿que vomitaba sustancias verdes?", y se nos olvidaría que detrás hay un hombre, un hombre que quiere salir adelante y no lo dejan y eso es lo que me importa; yo estoy trabajando con actores, no haciendo una película de efectos especiales. Lo más atractivo es que es un problema de seres humanos ante una sociedad que destruye, que aniquila. Gregorio tiene un problema, es débil, es sensible, cree en la música, cree en su hermana. Gregorio trató de dar lo mejor de sí para servir a una sociedad implacable y no pudo, no dio el ancho. Y eso pasa todos los días en todos los países y, lo interesante es que uno se siente Gregorio muchas veces. Para mí eso es lo importante de *La metamorfosis*, lo demás me parece parafernalia.

¿Qué tan importante es para tí que el público se interese por el trabajo?

L. M. L.: Bueno, mira, ha habido gente que piensa que ésta es una versión no tan cruda de *La metamorfosis* y estoy de acuerdo con ellos, la obra podría ser más deprimente, de hecho lo vivimos en el proceso de ensayos; más seca y, tan contundente que inclusive pudiera llegar a hartarte, desesperarte y que te importara un bledo o llegar a aburrirte porque había tanto sufrimiento en el escenario, tanta desesperanza que no había manera de continuar con ellos, con el protagonista sobre todo y consecuentemente con la antagonista que es Greta. Yo suavizé eso pero, ¿por qué lo suavizé? Suavizar por suavizar no tiene ningún sentido, es como hubiera sido hacer una obra efectista donde aparecieran cucarachas por todos lados, suavizar era importante para que el público continuara con nosotros, para que el público empezara con la obra y terminara con nosotros, para que el público regrese al teatro, para que el público se reconcilie con el teatro alternativo, con el teatro que no es comedia, con el teatro que sí, que va a atacar cuestiones que nadie quiere oír, nadie quiere saber, la vida ya es suficientemente dura como para todavía ir al teatro a fastidiarse más la existencia. Yo sí, en ese sentido estoy haciendo una especie de cruzada de regresar al público a este tipo de teatro, por un lado y, por otro lado suavizar, no me gusta la palabra, pero para tratar de explicarlo, quería que el público no se perdiera en lo que ya de antemano él piensa que es algo muy complejo y que no lo va a aguantar. Es como cuando tú te llevas la sorpresa de ir a una ópera, sabiendo lo prejuiciados que estamos con respecto a la ópera y sales muy contento, muy reconciliado con la ópera; pues bien, yo quería eso, que se reconcilien con Kafka, porque yo sé que la gente no lee a Kafka y no lee a Joyce o no lee a Shakespeare, no lee nada, no le interesa leer, no le interesa enfrentarse a la realidad, de allí la descomposición de la sociedad y sobre todo de nuestra sociedad, en esta capital. Entonces tienen que ir, tienen que soportar, tienen que enfrentarse a Kafka, porque hay que enfrentarse y tienen que darse cuenta de que, no importando tu nivel cultural, no importando la educación que hayas tenido, Kafka está a la altura de tus manos si tú quieres, si te das la

oportunidad, por lo pronto, de entrar al teatro en este caso. Y eso era muy importante, entonces yo quiero que el público empiece y termine una experiencia kafkiana conmigo, que después lo rechaze ya no es asunto mío, ya no me compete a mí ni a ti como actriz, ni a todo el equipo de realización, es nuestro punto de vista, pero los estamos invitando, éste no es un acto en el que estamos en el escenario con nuestras pajas mentales en el escenario y nos olvidamos del público. Pienso mucho en el ritmo, en la duración de la obra, en la precisión de los cambios de luces, en que no se nos escape su atención. Porque sabemos también que la atención del ser humano a las puertas del siglo XXI, en una sociedad tan abrumada como la nuestra, su umbral de atención y concentración es muy pobre, a la media hora ya quieren salir huyendo, sin tener nada realmente que hacer, huyen porque ya viven de una manera totalmente neurótica. Esta versión invita a que veas un relato que en el fondo es muy sencillo, tratando de que, con elementos muy sencillos de contra luces, pantallas y espejos, el público pueda sobre todo, reconciliarse con Kafka. Ya si después se dan cuenta de que su vida tiene mucho que ver, eso es una ganancia extra. De entrada que se reencuentren con Kafka y se reconcilien con el teatro universitario y bueno, si somos universitarios, pero yo hago teatro profesional; este espacio no es un teatro universitario. Eso es uno de los máximos objetivos y también, por qué no, somos universitarios y somos artistas y nos gusta este tipo de teatro, sí, pero también comemos de él y somos empresa; si no entra el público, no hay dinero y pagamos impuestos y generamos empleo y nos enfrentamos a una realidad de que hay un gobierno que no da trabajo, a una iniciativa privada que está paralizada también y, ¿qué vamos a hacer como actores universitarios? ¿Seguir haciendo un teatro pobre? ¿Un teatro en el que en el escenario sólo se trabaja con una mesa y una cámara negra? Necesitamos armas para competir con producciones costosisimas que apantallan y jalan mucho al público. Vamos a traer al público con propuestas interesantes y esperamos que con trabajos imaginativos, pero también le queremos dar calidad en el sonido, calidad en la iluminación, en la secuencia, en la adaptación, en las actuaciones, y entonces podremos estar luchando con nuestras armas, las armas que aprendimos en la Facultad. No podemos iluminar todo con botes de spots de 100 watts, necesitamos un equipo altamente profesional y afortunadamente en *La metamorfosis* sí se pudo dar, que eso siempre afecta muchísimo en los trabajos universitarios profesionales.

¿Cuál es tu sentir con respecto al trabajo?

L. M. L.: Estoy muy satisfecho porque se logró lo que yo les planteé: romper con una serie de vicios y enfrentarnos entusiastamente, profesionalmente, responsablemente, en un tiempo récord, a montar una obra que podría ser terriblemente compleja. Y se hizo en la fecha, y se hizo la música, y se consiguió la producción, y los actores entraron al reto, asumiendo las consecuencias; eso es lo que más satisfecho me tiene. Los resultados con respecto al público, todavía es un poco prematuro, creo que el trabajo les puede gustar o no, pero nadie ha salido decepcionado o enfadado por el dinero que pagó, de hecho se han dado

cuenta de que están pagando poco por ver un espectáculo que está muy por encima de lo que muchas veces ven en el circuito más comercial. Estoy satisfecho por eso, estoy satisfecho de funciones, por ejemplo, como la de ayer, la segunda, una función excepcional, compacta de principio a fin, con mucha emotividad, porque finalmente es un trabajo de actores, pueden entrar los seguidores, el humo o el sonido del tren, pero lo que sustenta todo eso siempre es el trabajo del actor, y ayer fue una función en ese sentido, privilegiada, los cinco espectadores que estuvieron ayer se llevaron una función única, mejor que los cuarenta y tantos o cincuenta que hemos tenido en otras funciones o los cuatrocientos del día del estreno. Estoy satisfecho también porque somos puntuales, porque somos eficientes, porque hacemos teatro a pesar de México y de todas sus pésimas estructuras, de su falta de organización y de su falta de amor al trabajo. Somos gente muy trabajadora, y somos gente que en tiempo récord montamos y desmontamos un espectáculo con pulcritud. Estoy satisfecho de muchas cosas, por supuesto que en la parte artística y en mi carrera como director o como gente de teatro, siempre tengo la sensación de que no he hecho más que empezar, que me falta tanto; esto es parte de un proceso y yo siento que si sigo afortunadamente por este camino voy a tener una vida bastante divertida. Y lo digo claramente, a pesar de mi propio país, a pesar de que mi país no quiere que exista gente como nosotros, que hacen todo lo posible porque desaparezcamos, pero nos hemos dado cuenta que somos más corriosos que lo que la propia inercia y apatía de nuestra sociedad promueve, somos mucho más corriosos.

Para terminar, te voy a dar tres palabras y quisiera que me dijeras lo primero que se te venga a la mente: Kafka,

L. M. L.: Futuro.

metamorfosis,

L. M. L.: Es el proceso cotidiano, es la realidad cotidiana, es el proceso de minutos y de días que vivimos constantemente.

Luis Miguel Lombana.

L. M. L.: Tosudez.

VII

Breve recorrido a través de una formación actoral

En este capítulo he de referirme necesariamente a mi formación como actriz, a mis estudios dentro de la carrera en la Facultad, porque son de ellos de donde parto para la preparación de este trabajo actoral.

Entré a la universidad en 1987. Durante los cuatro años que pasé estudiando en la Facultad de Filosofía y Letras, me encontré con una diversidad de puntos de vista y de posturas sobre lo que es y debe ser el teatro y, por supuesto, lo que debe hacer y saber un actor. De un semestre a otro me encontraba con "métodos" totalmente diferentes de los que había estado estudiando, lo cual puede verse como una desventaja, pero creo que tiene ventajas porque esta diversidad da opciones, te abre el panorama, y se puede escoger lo que va más con uno mismo. Hay tantas maneras de hacer teatro que lo que he aprendido es que hay que hacer el teatro que uno sienta como cierto, como verdadero. También me queda muy claro que en esta carrera la preparación y la búsqueda deben ser continuas, de toda la vida.

Lo que yo "escogí" dentro de la carrera, fueron aquellas posturas en donde lo importante en sí, es el conocimiento y el desarrollo del ser humano, haciendo un teatro que sirva para hacer mejores seres humanos, empezando por uno mismo; hablar de cosas que me importan y hacerlo con compromiso y entrega.

Recuerdo las clases con el maestro Ruelas, cómo nos invitaba a "jugar", a imaginar, y los ejercicios eran una verdadera delicia; me daba cuenta de que la imaginación y la creatividad eran mi material de trabajo, pero sobre todo, lo que más valoro de sus clases es que me enseñó que el teatro es un gozo, no una penitencia; es apasionante y vital. Pensar en el maestro Enrique Ruelas me hace sonreír y recordarlo con mucho cariño.

En la clase de expresión verbal con los maestros Marcela Ruiz Lugo y Fidel Monroy, aprendí que las cosas pueden ser divertidas; cada clase era una búsqueda por la imaginación, me acerqué a mi voz, exploré sus posibilidades, era un mundo impresionante que se abría ante mí, porque por primera vez entendí que mi voz creaba, inventaba, llenaba, coloreaba. La colocación de la voz y la dicción se volvieron materia de estudio y exploración a partir de entonces. Durante los últimos seis años mi estudio en el canto y la conexión entre la voz y los sentimientos han sido motivos de búsqueda para mí.

En este sentido, mucho tiene que ver mi experiencia y entrenamiento con el maestro Rodolfo Valencia. Desde la primera clase que tomé con él, escuché

términos: "disponibilidad", "colocación", "sensibilización corporal", poniendo un gran énfasis en la respiración, porque respirando es la única forma de "estar en presente". Valencia propone hacer un teatro orgánico con actores orgánicos, que sean capaces de manejar su cuerpo y sus emociones, como un instrumento perfecto; para lograrlo se hace uso de la bioenergética que estudia el lenguaje del cuerpo, la respiración, la energía y las emociones. Las clases comenzaban con un reconocimiento: por medio de la respiración se iba sensibilizando el cuerpo, descubriéndose tensiones, respiración entrecortada, posturas, estados de ánimo que, a diferencia de otros métodos en donde se propone llegar y estirar o ejercitar el cuerpo para comenzar el trabajo, aquí es percibir, sentir lo que tu propio cuerpo te dice, comenzando así un aprendizaje personal y que tiene como objetivo que, a partir de este conocimiento, uno pueda "fabricar" las emociones requeridas y disponer a voluntad de las necesarias para hacer el trabajo, y esto es lo que se llama "estado de disponibilidad". La sensibilización bioenergética consiste en, primero sentir-se, aprender de la postura, del caminado, de la propia respiración; después, por medio de la respiración ir sacando, liberando tensiones, para poder crear el "estado de disponibilidad", que busca un punto de equilibrio que permita tener verdaderamente puntos de apoyo; se detiene uno en cada parte del cuerpo y respira tres veces, reteniendo y liberando el aire, liberando tensiones y encontrando una conexión fluida, donde la energía fluya, para poder aflojar la "armadura" (estructura caracterológica defensiva que se compone de las tensiones musculares crónicas del cuerpo y se le llama *armadura* porque protege al individuo de situaciones emocionales dolorosas y amenazantes), se relaja el cuerpo con estas respiraciones profundas desde los pies, pasando por las pantorrillas, las piernas, los glúteos, el sexo, la cadera, la espalda, el tórax, los hombros, el cuello, los brazos, la cabeza; se va logrando una conexión sensible; muchas veces se producen movimientos o gritos involuntarios, imágenes y sentimientos que están "guardadas" en el cuerpo. Al ser éste un proceso de autoconocimiento, el proceso es intenso y continuo, porque hasta que se logra la relajación, se está "colocado" y "disponible", y se dejan fluir las emociones, aunque al principio éstas se puedan precipitar como un caballo desbocado. Con este proceso se busca llegar a un manejo de las emociones y del cuerpo, para poder controlarlos a voluntad, de manera que, como actor, uno logre claridad y lucidez en la expresión.

Durante tres años, estuve formando parte de las clases del maestro Valencia, pero no puedo decir que maneje al cien por ciento su técnica; en los ejercicios no era fácil lograr siempre este estado de disponibilidad. Se quería crear un grupo de experimentación más formal, pero esto no se hizo, sin embargo, creo que ha sido todo un proceso interesante y enriquecedor; la "sensibilización bioenergética" es parte de mi técnica actoral, la cual utilizo como preparación, antes de entrar a escena. Los estiramientos y ejercicios de relajación, yoga y flexibilidad, son parte integral de mi rutina diaria, al igual que una rutina con la voz que abarca respiraciones y ejercicios con el registro.

Otra clase muy importante en mi formación fue la del maestro Juan Gabriel Moreno; con él aprendí la importancia de la disciplina corporal y el cuidado,

constancia y entrega que se le debe tener. Exploré mis emociones a través del cuerpo, dándome cuenta de posturas físicas que producen tensiones y "mal-estar"; de vicios corporales, que obviamente tienen también una relación emocional.

La clase se centraba en la relajación de tensiones por medio de la respiración, en ejercicios corporales y en la concentración mental sobre pensamientos de calma y aceptación. Sobre todo, fue un proceso que tenía como intención la búsqueda de estos factores y darle al cuerpo un nuevo espacio, escuchándolo, sintiéndolo, aprendiendo de lo que "dice" de uno mismo.

Comenzó así un acercamiento profundo a toda una manera de ser, de haber sido y, comprendiendo esto, de un querer ser mejor; más alerta, más relajado, más consciente y más amoroso; buscando aceptación y respeto con uno mismo y los otros.

Mi técnica actoral tiene influencias también del método vivencial de Stanislavski, partiendo de su concepción del "vivir un papel", que él mismo define como

"la tendencia que hemos elegido, el arte de vivir un papel afirma que el factor principal en cualquier forma creativa es la vida del espíritu humano, la del actor y la de su parte, sus sentimientos comunes y su creación subconsciente... Lo que tenemos en la más alta consideración son las impresiones hechas de nuestras emociones, que dejan una marca perenne en el espectador y transforman a los actores en seres reales, vivientes... Aparte del hecho de que abre avenidas a la inspiración, vivir un papel ayuda al artista a realizar uno de sus objetivos principales. Su misión no es meramente presentar la vida externa de un personaje. Debe adaptar sus propias cualidades humanas a la vida de otra persona y verter en ella toda su propia alma... Un artista toma lo mejor que tiene en sí y lo lleva al escenario, usando siempre sus propios sentimientos. Siempre actúa en propia persona... Nunca puede escapar de sí mismo."¹

Gran parte de la preparación de mis personajes, está basada en el método de Stanislavski, en lo que describe en sus libros; conocimientos, ideas y pensamientos que también estudiamos en algunas clases de la carrera, como en la del maestro Héctor Mendoza.

En las clases de Mendoza, los conceptos stanislavskianos eran manejados y experimentados en los ejercicios que ejecutábamos. Analizábamos conductas, reacciones, ideas, en un proceso muy intenso -por lo menos en mi caso, lo fue-; proceso donde aprendí la importancia del autoconocimiento, la disciplina, el análisis y la observación. He incorporado a mi forma de trabajar muchas de estas ideas, tratando de lograr la actuación sincera; para llegar a ella, según Stanislavski, hay que ser recto, lógico, coherente; es necesario pensar y esforzarse.

Formulándome la eterna pregunta que él plantea para interpretar un papel con sinceridad: *¿Qué haría yo aquí y en este momento si tuviera que actuar en la vida real bajo estas circunstancias análogas a aquellas en las cuales está establecido*

¹ STANISLAVSKI, Constantin, *Manual del actor*, 18a impresión, México, Editorial Diana, S.A., 1990, p.41.

mi papel? Utilizaría el "sí mágico", que es el punto de partida, el desarrollo, las circunstancias dadas (que van desde la historia de la obra, los hechos, el tiempo y el lugar de la acción, la utilería, los efectos de luces y sonidos, en fin, son todas las circunstancias que el actor, para Stanislavski, debe tomar en cuenta al crear su personaje), buscando escuchar, observar, reaccionar ante lo que sucede en escena, ya sea el sonido del tren o mi compañero actor; creer en lo que sucede. Teniendo muy presente que,

"en cada acción física hay un motivo psicológico interior que es el que lanza a la acción física, al igual que en toda acción psicológica interna hay también una acción física, que expresa su naturaleza psíquica"²,

(esto me ha dado muchísima luz en las escenas de objetos imaginarios del montaje; el tener claro el estado emotivo desde donde jalo o empujo un baúl, etc.) De la unión de estas dos acciones, se logra una acción orgánica en el escenario.

Aunque existen diferencias entre el método de Stanislavski y el de el maestro Valencia, se busca lo mismo: "verdad", misma que se logra "orgánicamente". Para Valencia se llega ahí a través de un estado de "disponibilidad", y para Stanislavski, a través de "un estado creativo interno" (es en el estado creativo interno, en la ausencia de toda tensión física, en la completa subordinación del cuerpo a la voluntad del actor, que se desempeña un gran papel...) Entonces percibí que la facultad creadora está condicionada, primero que nada, por la concentración completa de la naturaleza entera de un actor.

Esto es algo fundamental en la preparación de mis personajes en la obra, precisamente por tener tres diferentes y por la rapidez con la que paso de uno a otro, me exigen una gran concentración. Fundamental ha sido analizar sus motivaciones, sus historias; es increíble el mínimo tiempo en el que paso de una emoción de profunda desolación al de las sonrisas de una niña juguetona; de la voz de la madre que aparece siempre desde un micrófono, al pánico de Greta; del enojo e impotencia de ésta a la contienda física entre la mujer de la limpieza y el insecto. No hay momentos para descansar, por eso lo verdaderamente importante para mí es poder lograr lo que Stanislavski llama "línea ininterrumpida":

"Nuestro arte... debe tener una línea íntegra ininterrumpida... que fluya del pasado, a través del presente y hacia el futuro... Es únicamente cuando (un actor) llega a una comprensión más profunda de su papel y al entendimiento de su objetivo fundamental, cuando esa línea emerge en forma como un todo continuo. Si la línea interna se rompe en escena, el actor no comprende qué está diciéndose o haciéndose y cesa de tener deseos y emociones. El actor y el papel, hablando en sentido humano, viven por estas líneas ininterrumpidas, que son las que dan vida y movimiento a lo que está representando."³

Y así, al dar vida y movimiento a mis tres personajes paso por una gama de emociones y psicologías distintas. No hay posibilidad de dudar, por ejemplo en el

² *Ibid.* p. 49

³ *Ibid.* p. 92.

momento de empujar un clóset y jalar un muestrario de telas que es irreal, o en el de discutir y cargar a la madre que tampoco existe, me concentro en la unión -de la que hablaba antes- del acto físico con el motivo psicológico.

Aquí me gustaría citar a Stanislavski una vez más en algo que me parece divertido y muy esclarecedor:

"Algunas personas tratan de engañarse a sí mismas, de pensar que realmente lo ven (al objeto imaginario). Agotan toda su energía y su atención en tal esfuerzo, pero el actor debe saber que el punto no está en la aparición misma, sino en su relación interna con ella. Por lo tanto, trata de dar una contestación sincera a su propia pregunta: ¿qué haría si se apareciera un fantasma ante mí?"⁴

Actuar con verdad y disponibilidad. El secreto del "sí mágico", para Stanislavski, reside en que no se basa en el temor o la fuerza, sino en que despierta una fuerza interior y real, creando un estímulo interior instantáneo; reaccionar con sinceridad es la clave.

"La mejor forma de evitar la actuación mecánica, la recitación mecánica del texto de un papel, es comunicar a otros lo que usted ve en la pantalla de su visión interna; para un actor, las palabras no son meros sonidos, son imágenes visuales."⁵

La claridad de mis imágenes es vital para el desarrollo de mi trabajo en la obra. Me concentro en poner toda mi atención en la escena. Muchas veces recuerdo un ejercicio que hicimos en la clase de Marcela Ruiz Lugo y Fidel Monroy: se suponía que de pronto caía una bomba y todos tratábamos de correr para salvarnos; durante varios minutos se vivió una actitud límite, angustiosa y desgastante, al terminar el ejercicio, los maestros nos preguntaron si podríamos repetir esta escena y ese nivel durante una temporada; ¿cuántas veces? Lo que he aprendido en las tablas es que no todas las funciones son iguales porque el teatro está vivo, hay mucho más posibilidad de cometer errores que en el cine o la televisión, pero es también esta espontaneidad lo que lo hace único. Hay funciones más brillantes que otras y esto es algo que no se puede negar pero lo que siempre debe estar presente, en mi opinión, es el compromiso. Si tratara de investigar los motivos de esto, aparecerían tantos y serían tan variados que quizás servirían para otro tema de tesis. Concluyo en que esto se debe, inicialmente, a que el teatro es un arte efímero y humano, totalmente humano.

En mi preparación actoral he tomado de aquí y de allá; uso y ejerzo lo que siento que me funciona y me conviene, y con el paso del tiempo aprendo a cuidarme. Es éste un trabajo muy delicado porque el material de trabajo es uno mismo; me es muy claro que hacer teatro y actuar es muy importante en mi vida, pero más importante que esto es amarme y respetarme, por lo que a veces debo dar la vuelta y decir "gracias, esto no es para mí...", ya sea en trabajos, grupos o cursos, esto es algo que aprendí de personas muy valiosas a quienes tuve la suerte de conocer en la universidad.

⁴ *Ibid.* p. 107.

⁵ *Ibid.* p. 130.

No cambiaría por nada mi experiencia en la carrera, en la facultad, ya que me ha dado profundas experiencias, buenos amigos, y muchas satisfacciones.

El montaje

Ser parte de este montaje ha sido para mí un renacer en muchos sentidos. Cuando llegué a los primeros ensayos llena de temores y telarañas después de un rompimiento doloroso con mi grupo musical **La Cirila** y le dije a Luis Miguel que me sentía insegura, que hacía mucho tiempo que no actuaba, que tenía "miedo", él me dijo que ésta era una maravillosa oportunidad para cambiar, para crecer y restablecerme. Y así ha sido. He estado trabajando con personas inteligentes, positivas y cálidas, dándome cuenta de cuán importante es para mí el sentirme apreciada y valorada y, sobre todo, el estar cerca del optimismo y la fe de que se puede hacer teatro y ser productivo; y hacerlo... Esto es muy valioso para mí. Tanto que el concluir mi carrera y recibirme es parte de ello, dándome la oportunidad de creer en mí misma y en que puedo hacerlo; recobrando la confianza y adquiriendo la energía para vivir de forma más satisfactoria y plena.

Terminar la carrera es importante para mí porque me da referencia, espacio, concluyo con algo que ha sido parte fundamental en mi vida y me da la fuerza de sentirme capaz y responsable.

Uno de mis libros favoritos es *El arte de amar* de Erich Fromm. En el último capítulo habla de que cualquier arte necesita disciplina, concentración, paciencia, preocupación suprema por el dominio del arte y práctica.

El teatro necesita de todos estos elementos pero creo que el ingrediente más importante para hacerlo y disfrutarlo es amarse a uno mismo, tener confianza y entrega. Y al decir confianza pienso en que por la naturaleza del trabajo actoral, la crítica es un factor que hay que aprender a manejar porque el miedo puede paralizar; hay crítica positiva y otra que sólo hace daño y paraliza. Tener confianza es importante y creer en lo que uno hace, también. Quizás esto es algo que he tenido la suerte de aprenderle a Luis Miguel Lombana. Por esto, la puesta de *La metamorfosis* ha sido un regalo que con todo mi corazón agradezco: ¡Muchas gracias!

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

VIII

LA METAMORFOSIS

Yo no busco a Kafka. Creo que nadie realmente tiene necesidad de buscarlo. Es demasiado crudo y contundente. Abusa de nuestra paciencia y nos trata sin misericordia, sin condescendencia. Derriba a la esperanza y al amor con el golpe seco de su pluma. Su visión fatalista de nuestra sociedad nos sumerge en un laberinto interminable de pasillos que conducen a ninguna parte. Es asfixiante. Su distorsión del tiempo y el espacio nos inquieta al grado de querer huir lo más lejos, escapar, terminar de una buena vez y para siempre.

Pero... no podemos romper con la cadena que nos une trágicamente. Es imposible. Su irónica sonrisa aparece a cada instante. Nos sorprende día con día: en los edictos de nuestro gobierno, en las noticias de la radio y en los encabezados de los periódicos. La mueca del presidente es el rostro de Kafka, la información distorsionada es su espíritu burlón, las trampas legales conforman su columna vertebral.

Todos deseamos evadirlo. A nadie le produce ningún bien sostener una charla con sus personajes. Su espejo nos deforma, desnuda, desenmascara y compromete.

Yo no busco a Kafka. Es él quien me busca a mí.

Luis Miguel Lombana

REPARTO

Enoc Leño	<i>Gregorio Samsa</i>
Luz Elena Solís	<i>Greta/madre/sirvienta</i>
Luis M. Lombana	<i>padre</i>
Sergio de Régules	<i>gerente/inquilino I</i>
Mauricio Romero y/o	
Jaime Matarredona	<i>gerente/inquilino II</i>

<i>Música original</i>	Sergio de Régules
<i>Iluminación</i>	Mauricio Romero
<i>Construcción escenográfica</i>	Héctor Limón
<i>Dirección</i>	Luis Miguel Lombana

**Temporada: sábados a las 18:00 y 20:00 hrs.
domingos a las 18:00 hrs.**

La Metamorfosis

basada en la novela homónima de

Franz Kafka

versión teatral de
Luis Miguel Lombana

del 11 de febrero al 25 de junio

San Ángel, 1995



LA METAMORFOSIS

ADAPTACION DRAMATICA DE: LUIS MIGUEL LOMBANA E.
DEL ORIGINAL TITULADO: "LA METAMORFOSIS" DE: FRANZ KAFKA.

ACTO UNICO

PRIMERA ESCENA.

(Al levantarse el telón vemos a Gregorio Samsa acostado boca arriba sobre un catre y cubierto solamente por una sábana. El escenario está vacío y, a modo de puerta, detrás del catre hay un bastidor de tela blanca el cual podrá girar durante la representación. Las paredes de la habitación de Gregorio son una serie de espejos colocados a modo de semicírculo. En la zona de proscenio y a ambos extremos están colocados: un músico con un piano e instrumentos musicales electrónicos, y un actor quien manipulará la consola de audio y de iluminación. Los dos personajes están vestidos de igual forma. Afuera del escenario y en el patio de butacas está un cuarto actor quien dará una serie de réplicas interpretando primordialmente al padre de Gregorio. Estos tres últimos personajes hablarán a través de micrófonos para magnificar o distorsionar sus voces según lo requieran las escenas correspondientes. El músico da inicio a la obertura, el técnico abre sistemas de audio e iluminación y el padre de Gregorio prepara un metrónomo. Al final de la obertura se escucha una voz...).

PADRE.- Una mañana, tras agitado sueño, Gregorio Samsa amaneció transformado en un insecto. (Echa a andar el metrónomo a una velocidad lenta).

GREGORIO.- (Aún bajo la sábana). ¿Qué me ha ocurrido?, esto no es un sueño. (la mañana es lluviosa, gris, de atmósfera densa). Si pudiera dormir otro rato y olvidar estas tonterías. (intenta acostarse de lado pero una y otra vez vuelve a la posición de boca arriba). ¡Qué oficio he ido a elegir! ¡Todos los días viajando! Mayores preocupaciones que cuando estaba en el negocio de mis padres. Y para colmo de males, la chinga de los viajes: trenes siempre retrasados, la comida mala y a deshora, gentes de caras nuevas que ya no volverán a verse, con las cuales no hay posible camaradería. ¡Al diablo con todo! (siente una pequeña comezón en el vientre y al retirar la sábana descubre su cuerpo transformado con una serie de pequeñas patitas que a la vista le producen una gran repugnancia) ¡Qué asco! (retira la mirada). Esto me pasa por madrugar tanto. El hombre necesita dormir lo preciso. Y pensar que hay viajantes que se dan una vida de princesas. Cuando regreso al hotel, bien entrada la tarde, para anotar los pedidos, me encuentro con que estos señores están todavía desayunando. Lo que me hubiera dicho mi jefe si hiciera tal cosa. Inmediatamente me hubiera despedido. Si no fuera por mis padres, hace tiempo que hubiera renunciado. Me

presentaría ante el patrón para exponerle crudamente mi pensamiento. El muy cerdo se caería de su escritorio. Porque además de todo se sienta sobre el escritorio para hablar con sus empleados desde lo alto de un trono. Pinche enano nalgón. Pero no he perdido mis esperanzas; en cuanto reúna la suma que mis padres le adeudan, o sea dentro de unos seis años, daré el golpe y a otra cosa mariposa. No mejor no pienso en insectos. por ahora debo levantarme para alcanzar el tren de las cinco. (mira el despertador) ¡En la madre! ¡Las seis y media! ¡El próximo tren sale a las siete! ¡me tengo que vestir como loco! De seguro la empresa ya se dió cuenta de mi retardo. ¿Y si me hago el enfermo? No, de seguro sospecharían ya que en seis años nunca me he enfermado. Para el patrón nunca hay enfermos sino perezosos. (Se escuchan unos leves golpes sobre la puerta)

MADRE.- Gregorio, son cuarto para las siete. ¿No ibas a tomar el tren?

GREGORIO.- Si, sí, gracias, mamá. Ahorita voy.

PADRE.- Gregorio, Gregorio, Gregorio ¿que ocurre?

GRETA.- (Susurrando dulcemente) Goyo, ¿estás enfermo? ¿necesitas algo?

GREGORIO.- No, no, ya estoy listo.

GRETA.- Abre Goyo, te lo suplico.

GREGORIO.- Menos mal que cerré con llave, es la única buena costumbre de los hoteles. Si tan solo pudiera levantarme... todo este "malestar" desaparecería. Tengo la voz rarísima, de seguro me estoy resfriando. (Lucha por incorporarse) Si... tan... solo... pudiera... le, van, tar, me. (todos los intentos son en vano. Al tomarse un descanso y mirar otra vez el reloj) Las siete, las siete y la mañana sigue nublada. ¡Es urgente que antes de las siete y cuarto esté levantado. De seguro no tardan a venir a investigar del trabajo a ver que me ha pasado. Con la ayuda de papá y la sirvienta... ya estaría de pié. Las siete y diez... el tiempo se escurre. (Se escucha el sonido del timbre de la puerta de la casa).

¡Alguien del negocio! (susurros de la hermana hablando con otra persona. Gregorio reconoce la voz) ¡El gerente en persona! ¿Porqué tiene que venir el gerente en persona? ¿Que uno no puede retrasarse un par de horas en seis años? ¿No era suficiente con enviar al mandadero? ¡No, el gerente en persona! Para demostrar a mi familia que la investigación de tan sospechoso asunto sólo puede ser confiada al gerente en persona. (La irritación creciente de Gregorio consigue que por fin se caiga de la cama.)

SEGUNDA ESCENA.

(La voz del gerente es dicha por el músico y el técnico).

GERENTE.- Algo ha caído (ruido de zapatos corriendo en todas direcciones).

GRETA.- Goyo, ha venido el gerente. (muy asustada)

GREGORIO.- Lo sé. (imperceptiblemente).

PADRE.- Gregorio: el gerente quiere saber por qué no tomaste el tren de las cinco en punto. No sabemos qué responderle. Además quiere hablar contigo personalmente. Abrenos por favor. El sabrá disculpar el desorden de tu cuarto.

GERENTE.- Buenos días señor Samsa.

MADRE.- Está enfermo, créame, señor gerente. De otro modo no hubiera perdido el tren. Mi hijo no tiene en la cabeza otra cosa más que su trabajo. Créame que me mortifica al ver que ni siquiera sale después de cenar. Acaba de pasar una semana con nosotros y todas las noches se ha quedado en casa. Sentado a la mesa estudia los itinerarios de trenes, siempre silencioso. Su única travesura consiste en hacer "monerías" de madera. Hace poco talló un marquito de ébano. En dos o tres noches lo terminó. Cuando pase al cuarto de Gregorio se asombrará al verlo, es precioso. En cuanto abra podrá verlo. Por otra parte, estoy contestísima de que le haya ocurrido venir. Gregorio es tan terco que nosotros solos no hubiéramos logrado convencerle de que abriese la puerta de su cuarto. Seguramente no se encuentra bien, aunque esta mañana no lo hubiera confesado.

GREGORIO.- Ya voy.

GERENTE.- De otro modo no me lo explicaría, señora. Esperemos que no sea nada grave. Siñ embargo debo decir que nosotros los comerciantes, por suerte o por desgracia, a menudo debemos anteponer los negocios a nuestros malestares físicos.

PADRE.- Bien, ¿el señor gerente puede ya pasar? (Se oye llorar a Greta en otra zona del escenario; detrás de los espejos, cerca de Gregorio).

GREGORIO.- No, todavía no. (Sigue al pié de su catre).

GERENTE.- (Enérgico). ¿Qué ocurre, pues, señor Samsa?. Usted se atrinchera en su cuarto, responde con monosílabos, angustia inútilmente a sus padres y, además, entre paréntesis sea dicho, descuida sus deberes profesionales de manera inaudita. Hablo en nombre de sus padres y de su jefe y leuego, seriamente, que nos dé una explicación clara y terminante. Estoy estupefacto. Le consideraba a usted un joven formal, razonable y ahora, pretende asombrarnos con sus extravagancias.

Esta mañana me negué a aceptar una explicación de su jefe a propósito de su ausencia; la atribuía al cobro que se le encomendó hace poco. Empeñé mi palabra de honor diciendo que nada tenía que ver una cosa con la otra. Pero ahora compruebo su testarudez y, se lo aseguro señor Samsa, se me han quitado las ganas de defenderlo. Además su situación no es muy sólida. Tenía la intención de hablar de todo esto a solas con usted, pero ya que me hace perder el tiempo, no veo la razón para silenciarlo ante sus padres. Sepa, pues, que su trabajo de los últimos tiempos no nos satisface.

GREGORIO.- Señor gerente, le voy a abrir inmediatamente. Ya le abro. Experimenté un malestar, un vértigo que me impedía levantarme, todavía estoy en cama. Pero ya recobro mis fuerzas. Ya me levanto. Un instante más de paciencia, no estoy tan repuesto como creía. Pero, sin embargo, estoy mucho mejor. ¿Cómo una enfermedad puede tomarle a uno, así, por sorpresa? Ayer no más estaba bien. Pregúnteselo usted a mis padres. Eso sí, tuve ya un síntoma. ¿Por qué no di aviso en el negocio? Claro, uno siempre piensa que va a resistir la enfermedad, que no será preciso guardar cama. Señor gerente, ahorre este disgusto a mis padres. Los reproches que acaba de hacerme no tienen fundamento; por otra parte, nunca me habían dicho nada. ¿Tal vez no han visto los últimos pedidos que

envié?. Tomaré el tren de las ocho; un momento más de reposo me repondrá. No quiero hacerle perder más tiempo, señor, iré en seguida al negocio. Advierta al jefe, por favor, y preséntele mis excusas. (Gregorio se ha acercado penosamente a la puerta y a pesar de los intensos dolores que la posición vertical le producen en su espalda, se aferra al picaporte de la puerta).

GERENTE.- ¿Entendieron ustedes algo de lo que ha dicho? Me imagino que no pretenderá burlarse de nosotros.

MADRE.- ¡Dios mío! ¡Dios mío! tal vez está gravemente enfermo y nosotros mortificándolo. ¡Greta! ¡greta!

GRETA.- ¿Si, mamá?

MADRE.- Ve a buscar un médico cuanto antes. Un médico. ¡Pronto! ¿Lo has oído hablar?

GERENTE.- Era la voz de un animal.

PADRE.- ¡Ana! ¡Ana! vaya a buscar al cerrajero inmediatamente. (Se escuchan ruidos de pasos, puertas que se abren y se cierran).

GREGORIO.- (Aliviado) Al menos ya se dieron cuenta de que mi caso no es normal y se disponen a ayudarme. (Carraspeando). Tengo que aclarar mi voz. Tengo que abrir la puerta. Tengo que girar la llave. (Se aferra a ella con la boca). Tengo que empujarla hacia abajo, así..., un poco mas. ¡cómo lastima! ¡cómo duele! Un poco..., poco..., ¡ya está! (la puerta cede y se abre lentamente).

GERENTE.- ¡Qué es esto!

MADRE.- ¡Dios mío! (Gregorio está lo suficientemente agotado como para poder dar un paso siquiera. La lluvia aumenta de intensidad.)

GREGORIO.- Me visto enseguida. Arreglo mis muestrarios y salgo. ¿Quieren ustedes dejarme salir? ¿Lo quieren? Como usted ve señor gerente no me niego a trabajar. Los viajes son penosos, pero no podría vivir sin viajar. ¿A donde va usted señor gerente?. ¿Al negocio?. ¿Si? ¿Hará usted un informe fiel? Recuerde usted mis méritos anteriores y le prometo ser más diligente en mi trabajo. Mucho le debo al señor jefe, bien lo sabe usted. Tengo mis padres y mi hermana a mi cargo. Paso por una situación difícil, pero saldré de ella trabajando. Póngase de mi parte en el negocio. Usted bien sabe que el agente viajero, por estar ausente del negocio la mayor parte del año, frecuentemente es víctima de habladurías y no puede defenderse; porque ni siquiera sabe quien le acusa y sólo se entera cuando regresa, agotado por los viajes. (Gritando) Señor gerente, no se vaya sin darme siquiera una respuesta.

GERENTE.- (Huyendo despavorido) ¡Auxilio! ¡Socorro!

MADRE.- ¡Dios mío! ¡Dios mío! (Se escucha una charola caer y el estruendo de algo que se rompe en mil pedazos)

GREGORIO.- ¡Mamá! ¡Mamá! ¡por favor! (El padre blande amenazadoramente un bastón y un periódico doblado. Gregorio retrocede torpemente perdiendo la dirección. Gira lentamente mientras es azuzado de lejos por su padre. Por fin llega a la puerta de su recámara pero no puede pasar por la rendija. Su padre lo empuja bruscamente y Gregorio cae sangrando en el centro del cuarto. Silencio. Un portazo. Oscuro.

TERCERA ESCENA.

(Gregorio, lastimado de su costado izquierdo, se revisa y trata de descubrir las ventajas de su nueva fisonomía. Al rato descubre que alguien durante la noche le había dejado un plato con leche. Animado se apresura a tomarla, pero retira repugnado el rostro al probarla).

GREGORIO.- ¡aggh! ¡Cómo podía gustarme la leche! (Escucha con su fino sistema de audición por las paredes). Qué vida tan tranquila lleva mi familia. (Deambula por la habitación. No se acomoda. Finalmente encuentra un sitio "agradable" debajo de su catre.

CUARTA ESCENA.

(A la mañana siguiente Greta se asoma desde el umbral de la puerta duda en entrar y al no ver a Gregorio cierra la puerta. Segundos más tarde lo vuelve a intentar y penetra en el cuarto. Gregorio la observa paralizado desde el catre. Greta descubre el plato intacto de leche. Lo toma y sale con él cerrando la puerta tras de sí. Gregorio reptaba de una manera más suelta hacia la puerta para escuchar atentamente. Greta regresa con todo tipo de alimentos. Gregorio vuelve a su escondite. La hermana evita mirarlo. Ella deposita la "comida" y sale rápidamente. Gregorio devora los alimentos en descomposición haciendo caso omiso de los frescos y en buen estado. Come compulsivamente y de una manera asquerosa. Se retira unos pasos para dormir mientras hace la digestión. Se despierta sobresaltado al escuchar el ruido de las llaves de la cerradura. Vuelve a su escondite. Greta entra y llora mientras barre los restos de la comida de su hermano. Desconsolada recoge todo en un cesto y sale del cuarto. Al quedarse nuevamente solo, Gregorio escucha la conversación de su hermana con su padre en el pasillo del fondo).

PADRE.- (Hablando en el típico tono de alguien que pregunta por un enfermo grave). Greta, ¿qué comió?

GRETA.- Es asqueroso, papá.

PADRE.- No me importa. Quiero saber lo que comió tu hermano.

GRETA.- Se acabó el queso rancio de la semana pasada, al igual que los huevos y las verduras medio podridas. La carne y las tostadas ni las tocó. (Llora).

PADRE.- Cálmate Greta. No tienes por qué pasar por esto. Vamos a contratar una persona especial para que lo cuide.

GRETA.- ¿Para que cuando salga vaya con el chisme como lo hizo Ana con el cerrajero? Ya no podríamos salir sin sentir la mirada de todos los vecinos. Ya no podría mirar a la cara a mis compañeras de colegio. Prefiero cuidarlo a tener que explicar que mi hermano se ha convertido en un...

PADRE.- Tu hermano está enfermo y tenemos que hacernos a la idea. Métetelo en la cabeza.

GRETA.- ¿Y con qué vamos a contratar los servicios de una enfermera? ¿De qué vamos a vivir? Goyo era el único que trabajaba.

PADRE.- Una buena parte de lo que tu hermano nos daba de su salario...

GREGORIO.- De todo mi salario.

PADRE.- ... lo ahorramos tu madre y yo para casos de emergencia. No era mucho...

GREGORIO.- Era todo mi salario.

PADRE.- ... pero con el tiempo los intereses se han ido acumulando y ahora tenemos una cantidad suficiente para sobrevivir unos dos años.

GREGORIO.- Una cantidad suficiente para que Greta vaya al Conservatorio.

GRETA.- ¿Y después, qué papá?. Ya no tienes edad para trabajar. Llevas cinco años desempleado, mamá tiene asma, y yo no sé hacer nada.

GREGORIO.- Tú tocas el violín como nadie; por eso tienes que ir al Conservatorio.

PADRE.- No subas la voz, te va a oír.

GRETA.- ¿Y cómo sabemos que oye? ¿Y si oye, cómo sabemos que entiende? ¿Está realmente vivo lo que alguna vez fue Goyo? (Muy alterada) ¿Cómo saberlo papá? (Pausa) Papá, contéstame por favor. (Silencio . Se cierra una puerta. Oscuro).

QUINTA ESCENA.

(Ha pasado un mes desde la metamorfosis de Gregorio. Greta se ha acostumbrado un tanto a la repugnante apariencia de su hermano; pero Gregorio ha optado por cubrirse con una sábana para que Greta tolere más su estancia en la habitación. Ella no soporta el hedor creciente de ese lugar y lo aromatiza con un spray mientras limpia los espejos que conforman las paredes. Abre las ventanas y aún así se cubre la boca con un cubrebocas médico. Gregorio está suspendido muy cerca del techo observando a su hermana. Se oyen unos toquidos sobre la puerta).

GRETA.- (Abriendo). Ya puedes pasar mamá. No se le ve. (Toma de la mano a la imaginaria madre). Empezaremos con el baúl. Creo que es el más pesado. (Empujando el mueble imaginario). No mamá ya lo discutimos. Lo que él necesita es más espacio. Es mejor que te vayas olvidando de la posible recuperación de tu hijo. La presencia de sus muebles no han ayudado para que vuelva a ser lo que fue. Todo aquí es un estorbo. Por supuesto que me refiero a los muebles solamente, mamá. A mí me duele tanto como a cualquiera en esta casa. Eso no es cierto: nadie lo está abandonando a su suerte con toda maldad. Hay que entenderlo para poder ayudarlo. (Salen las dos del cuarto).

GREGORIO.- (Bajando al piso y asomándose de entre la sábana). ¡¿Qué es esto?! ¡Se están llevando todas mis cosas. Mi baúl con mis herramientas. Mi escritorio con todos mis reportes del trabajo. Mi muestrario de telas. ¡Están locas! ¡No saben lo que están haciendo! (Mirando hacia un espejo). Solamente queda un cuadro. Si se lo quieren llevar... tendrán que arrastrarme con él. (Se aferra al supuesto cuadro con sus dos tenazas). (Entra la madre despreocupadamente y al ver a Gregorio lanza un grito y se desvanece).

MADRE.- ¡Ay Dios mío! ¡Dios mío!

GRETA.- (Entrando precipitadamente). ¡Mamá! ¡mamá! ¡Te dije que me esperaras afuera! ¡Te lo dije! Y tú Gregorio Samsa eres un animal. (Sale corriendo por unas sales. Desde afuera de la habitación le grita) Ni se te ocurra acercarte a mamá. (Gregorio no le hace caso y abandona la habitación).

GREGORIO.- Yo sé donde están las sales. (Se escucha la puerta de la calle).

PADRE.- (Entrando). ¿Qué ocurre?

GRETA.- (Sofocada). Mamá se ha desvanecido. Gregorio ha hecho de las suyas.

PADRE.- (Furioso). ¡Ya lo preveía yo! ¡Siempre las previne pero las mujeres no quieren entender! (Entrando a la habitación). Ayúdame a llevarla a su cama. (mientras la levantan y la llevan a su recámara). ¿Tiene ataque de asma?

GRETA.- No creo..., digo, no lo sé.

PADRE.- ¿Donde está tu hermano?

GRETA.- No sé. Creo..., que en el comedor.

PADRE.- ¡Ah! ¡Ahí estás! ¡Conque quieres jugar gusano! (Comienza a lanzarle objetos).

GRETA.- ¡No papá! ¡No le hagas daño! ¡No puede defenderse!

PADRE.- ¿Pero si puede atacar a tu madre? A ver hombrecito atácame ahora! (Lo sigue bombardeando). Se te dijo que no salieras de tu habitación. ¿No quedó claro? pues a ver si así recuerdas mejor cucaracha.

GRETA.- ¡Ya papá! ¡Ya! ¡Lo vas a matar! ¡Perdónalo!

(Gregorio entra apaleado a su cuarto y así de maltrecho se arrastra hacia su rincón debajo del catre).

SEXTA ESCENA.

(Greta sentada en un banquito y a proscenio piensa en voz alta. Se podría pensar que está sosteniendo una conversación con su hermano, pero los acontecimientos recientes la han afectado profundamente y su aspecto deteriorado es tan sólo un reflejo de su ánimo. Sus sentimientos son contradictorios, su mirada extraviada, su semblante demacrado. Gregorio deambula torpemente y acusa deliberadamente la paliza del día anterior. En ocasiones se detiene, observa a su hermana y vuelve a "su mundo". La brecha entre los hermanos comienza a agrandarse. El músico y el técnico, durante el oscuro anterior, arrojaron una serie de objetos para acentuar el abandono de la habitación y de Gregorio. La iluminación "mancha" con franjas y destellos las paredes del cuarto).

GRETA.- Ayer hablé con él. Ya está más tranquilo y me dijo que te levantaba el castigo. Puedes tener la puerta abierta y asomarte al comedor pero no puedes poner un solo pié..., una sola pata, fuera del cuarto.

Se la pasa dormido nada mas llega del trabajo. No hay quien lo mueva de su sillón y no hay quien le quite su uniforme del Banco. Uniformado. Siempre listo a obedecer una orden de su jefe. Aun en su propia casa espera impaciente la voz de su superior. El anciano está hecho polvo. El perro viejo se olvidó de ladrar y a todo dice que sí. Mamá está peor: es la nueva criada de su antiguo hogar. Acaba de despedir a Ana y mañana llega la nueva sirvienta para trabajar de entrada por

salida. Hoy volvió a ir al Monte de Piedad. Papá no lo sabe. Y qué si se entera, qué puede decir, con lo que gana... una mierda, todo es una mierda. Ya no quieren que me encargue de tí.

PADRE.- Para eso está la nueva sirvienta. (Su voz siempre "en off").

GRETA.- Nadie, fuera de esta familia, podrá entender lo que pasa.

PADRE.- Tienes su cuarto en completo abandono. Parece un muladar.

GRETA.- Eso es asunto mío; yo sé lo que le conviene a mi hermano.

PADRE.- La peste de su cuarto inunda la casa.

GRETA.- ¿Y qué hago? ¿Lo baño con lejía? ¿Lo encierro en el baúl?

PADRE.- Haces lo que se te ordena.

GRETA.- Lo que se me ordena no sirve. Yo sé lo que...

PADRE.- ¿Y cómo lo sabes? ¿Te lo dijo Gregorio?

GRETA.- Hay cosas que una sabe sin...

PADRE.- ¿Eres experta en cucarachas?

GRETA.- No tienes por qué ser irónico. Estoy hablando en serio.

PADRE.- ¿Y desde cuándo la niña de la casa habla en serio? ¿Desde cuándo la pequeña dice lo que se tiene que hacer? ¿Quieres crecer muchacha? Pues sal a la calle, consigue un trabajo digno y ayuda a tu madre. Las demás tonterías déjaselas a la sirvienta. (Pausa).

GRETA.- ¿Estamos discutiendo papá?

PADRE.- No Greta, el asunto nunca estuvo a discusión.

GRETA.- Asunto concluído, ¿no?

(No hay respuesta del padre. Greta se levanta lentamente y sale de la habitación sin voltear a ver a su hermano. Nada mas cruzar el umbral de la puerta entra vestida con una cofia, un delantal blanco y una cubeta con un trapeador. Es ahora la nueva sirvienta).

SEPTIMA ESCENA

SIRVIENTA.- ¿Así que tú eres la "sorpresa"? (Gregorio comienza a transitar nerviosamente por todas partes. Busca algún refugio): Miren qué clase de araña. ¿Sabes lo que le hacemos a las arañas en mi pueblo...?, las asamos con ajonjolí. O las comemos crudas como a los jumiles. (Comienza a trapear enérgicamente). ¡Deja de moverte, que me pones nerviosa!. (Gregorio, aterrado por el agua a su alrededor, hace aspavientos, da palmadas y chilla aparatosamente tratando de intimidar a la criada. Esta, por su parte, lo observa sin inmutarse. Cuando Gregorio se cansa de su exhibición -llegando incluso a lanzarle algunos objetos-, la sirvienta le arroja bruscamente el agua de la cubeta). ¿Eso es todo, cucaracha? Ahora vas a ver quien manda aquí. (Comienza a golpearlo con un trapo. Gregorio está semi-ahogado por el chorro de agua. Apenas y puede defenderse. Se cubre el rostro con los brazos). ¡Ahora vas a aprender a comportarte!

GREGORIO.- (Gritando). ¡Greta! ¡Greta!

SIRVIENTA.- ¡No aúllas! ¡Nadie vendrá a ayudarte! ¡Estás sólo alacrán! ¡Ya cállate!

(La paliza de la sirvienta a Gregorio comienza a decrecer a medida que el insecto deja de patear y se queda inmóvil. La sirvienta, agotada por el esfuerzo, se retira unos cuantos pasos y se sienta en el catre).

SIRVIENTA.- Así está mejor. Calladito, quietecito. No hay necesidad de tanto alboroto. ¿Ves qué limpio quedaste?. (Se levanta. Recoge la cubeta y el trapeador). Conmigo se acabó la mugre..., amigo. (Lo acaricia; Gregorio ni se inmuta). A mí no me das asco ni miedo. A mí no me pican los alacranes. Ahora ya lo sabes araña. (Se incorpora y sale de la habitación arrastrando un costal de ropa vieja).

OCTAVA ESCENA.

(Al hacer mutis la sirvienta recorre el bastidor que ha funcionado a modo de puerta, junto con el catre, y podemos ver un pasillo profundo al fondo del teatro. El Músico y el Técnico son ahora dos huéspedes en el hogar de los Samsa. Los dos tipos despreciables leen el periódico después de haber devorado la comida que la Sra. Samsa amorosamente les sirvió. Ambos fuman mientras comentan las noticias recientes del diario. Sus movimientos son simétricos; sus actitudes carecen de escrúpulos. En fin: dos verdaderos parásitos).

PADRE.- ¿Estuvo buena la cena? (En off).

MUSICO.- ¿Perdón?

TECNICO.- Si, ¿Perdón?

PADRE.- ¿Han estado bien atendidos? ¿Desean algo más?

MUSICO.- No, por supuesto.

TECNICO.- Bien seguro que no deseamos mas.

MUSICO.- Soy un torpe señor Samsa. ¿No quiere sentarse en su sillón? (Se incorpora)

TECNICO.- Si, ¿No quiere? (Se incorpora).

PADRE.- ¿Pero cómo...?

MUSICO.- Si, por supuesto.

TECNICO.- Disculpe la torpeza.

PADRE.- No me ofendan señores. Mis huéspedes son como de la familia. Por favor.

MUSICO.- Pero, ¿Cómo podría...?

TECNICO.- Sería imperdonable.

PADRE.- No se diga una palabra mas; o me veré obligado a...

MUSICO.- (Sentándose). Es usted una fina persona señor Samsa.

TECNICO.- (Sentándose). Todo un caballero en efecto.

PADRE.- (Retirándose). Si desean algo más, estaré en la cocina. Con permiso.

MUSICO.- Pase usted.

TECNICO.- Es propio.

(Una vez solos el Técnico parodia al Músico).

TECNICO.- "Es usted una fina persona señor Samsa".

MUSICO.- (Sonriendo maliciosamente). "Mis huéspedes son como de la familia".

TECNICO.- ¡Pinche familia hambreada! ¡La sopa fría!

MUSICO.- ¡La carne dura!

TECNICO.- ¡La misma cena!

MUSICO.- ¡El mismo menú!

TECNICO.- ¡La hija muy buena!

MUSICO.- ¡Se pudre de buena!

TECNICO.- ¡Con esas redondeces!

MUSICO.- ¡Y esas estrecheces!

TECNICO.- Ayer te mandaste con la mano.

MUSICO.- Mientras aguante vara la paloma...

TECNICO.- ¡Todas son iguales!

MUSICO.- ¡Gracias a Dios!

TECNICO.- ¡Amén!

(Continúan leyendo el periódico. Desde la cocina se escucha el sonido melancólico de un violín).

TECNICO.- Escucha "cantar" a tu paloma.

MUSICO.- ¡Shhh! ¡Déjame oír!. (El volumen del violín aumenta).

PADRE.- (Entrando otra vez su voz "en off"). ¿Les molesta la música señores?

MUSICO.- No, por supuesto.

TECNICO.- Bien seguro que no.

PADRE.- Prometo interrumpirla si en tal caso...

MUSICO.- Al contrario, si la señorita quisiera venir a nuestro comedor.

TECNICO.- Aquí estaría mejor. (Tocándose los genitales). Más cómodo.

PADRE.- ¡Pero cómo no! (Hace mutis).

(Entra Greta con su violín. Tímidamente coloca un atril sin partituras).

MUSICO.- ¿Qué tocaba señorita Samsa?

GRETA.- "La Metamorfosis"

TECNICO.- ¿Quién la compuso?

GRETA.- Un músico checo de principios de siglo.

MUSICO.- ¿Podría continuar señorita?

TECNICO.- ¿No desea la señora Samsa tomar asiento?

PADRE.- La señora Samsa está acostumbrada a estar de pié. Gracias.

(Greta toca tristemente. Gregorio asoma la cabeza desde el fondo del pasillo. Los inquilinos, al principio interesados, se retiran decepcionados y comienzas a cuchichear).

TECNICO.- No entiendo la música contemporánea. Prefiero a Mozart.

MUSICO.- Su técnica es deficiente. Pero con algunas clases...

TECNICO.- ¡Eso! falta Conservatorio.

(Gregorio, cuyo aspecto es más lamentable que nunca, ha avanzado hasta colocarse a un lado de Greta. Posa su cabeza sobre el piso. Escucha y observa atentamente).

GREGORIO.- (Susurrando). Greta, ven a mi cuarto. Aquí nadie aprecia. Podrías tocar todo el día. Digo..., si tú quieres. Yo me sentaría sobre la alfombra, sin respirar siquiera, y al terminar podríamos planear tu ingreso al Conservatorio. Antes de Navidad tendrías todo el material preparado, y llorarías de la emoción...

y yo trepando hasta tu cuello te besaría en el hombre. (Jalándole el vestido suavemente). Ven Greta, vámonos. ¿Quieres Greta? Digo..., si tú quieres.

TECNICO.- (Descubriendo a Gregorio) ¡Señor Samsa!

MUSICO.- ¡Cuidado señorita! ¡No se mueva! (La música se interrumpe bruscamente).

TECNICO.- ¡Haga algo señor Samsa!

MUSICO.- (Al técnico). ¡Mátalo con un palo!

PADRE.- (Levantando la voz). ¡Aquí nadie mata nada!

MUSICO.- (Sorprendido) ¿Perdón?

TECNICO.- ¿Quiere explicarse?

PADRE.- Que lo dejen en paz. No les hará ningún daño.

MUSICO.- ¿Conoce usted esa..., cosa?

PADRE.- Esa "cosa" es mi hijo Gregorio, señor mío.

TECNICO.- No entiendo la broma.

PADRE.- La broma duerme en la habitación del fondo. Por eso aquél cuarto nunca se alquiló.

MUSICO.- ¿Y usted, irresponsablemente, jamás nos advirtió de su presencia?

TECNICO.- ¿Hemos vivido todos estos meses en vecindad con un monstruo?

MUSICO.- ¿Con qué derecho se atrevió a mentirnos?

PADRE.- Con el derecho que tiene mi hijo de vivir en su propia casa.

TECNICO.- Nos quejaremos ante las autoridades.

MUSICO.- Esto lo sabrá Salubridad.

PADRE.- Si los señores tienen prisa por salir..., no pienso ser yo quien se los impida.

MUSICO.- (Pedante). Por supuesto que tenemos prisa por salir.

TECNICO.- ¡Y olvídense de las rentas atrasadas!

MUSICO.- Deberían pagarle a uno por "vivir" en cloacas como esta.

PADRE.- Si los señores ya terminaron..., tienen cinco minutos para entregar sus habitaciones.

TECNICO.- ¡Pero yo...!

PADRE.- ¡Cinco minutos, ¡ya!

(Muy dignos los inquilinos hacen mutis. Greta se quedó completamente estática con los brazos caídos y sosteniendo el violín y el arco respectivamente. Después de una pausa...)

GRETA.- Mis queridos padres. Esta situación no puede continuar. Si ustedes no lo advierten, yo sí. No quiero pronunciar el nombre de mi hermano para nombrar a este monstruo. Tenemos que deshacernos de "esto". Hicimos todo lo humanamente posible para cuidarlo y soportarlo. Creo que nadie podría reprocharnos nada.

PADRE.- Tienes toda la razón Greta.

GRETA.- Hay que deshacernos de él.

PADRE.- Pero... ¿qué podemos hacer?

GRETA.- (Encogiéndose de hombros). Si él nos comprendiera...

PADRE.- ...tal vez pudiésemos entendernos con él. Pero en éstas condiciones...

GRETA.- ¡Que se vaya al diablo! Es la única solución papá. Trata de rechazar la idea de que es Gregorio. Demasiado tiempo lo hemos creído y ahí reside nuestra desgracia. ¿Cómo podría ser Gregorio? Si realmente fuera él, hace mucho tiempo habría partido por su cuenta. Cierto es que ya no tendría hermano, pero la vida para nosotros sería más llevadera y lo recordaríamos siempre. ¡Mírense! Aquí estamos. Siempre frente a este animal que nos persigue y espanta a los inquilinos. ¿Se quedará con todo el departamento y dormiremos nosotros en la calle? (Gregorio inicia un giro penoso, lento, pesado). ¡Míralo, papá! ¡Míralo! ¡Ya empieza otra vez!. (Greta toma el atril para protegerse y se retira un par de pasos).

GREGORIO.- Bueno, ahora me dejarán dar vuelta. (Lo intenta infructuosamente). Si tan sólo pudiera. (Comienza a recular. A mitad del camino levanta el rostro para observar a su familia a modo de despedida. Finalmente cruza el umbral de su puerta).

NOVENA ESCENA

(Cambio de iluminación. Vemos entrar a Gregorio a su cuarto).

GREGORIO.- ¿Y ahora? ¿Qué sigue después? (Está inmóvil al centro del escenario) Qué maravilloso silencio. Creo que es hora de irse. Lluve otra vez. (Irónico). Qué raro. (Suenan campanadas lejanas). Las tres de la mañana. Qué oscuro...; Cuanto oscuridad. (La cabeza de Gregorio se hunde en su pecho, las patas comienzan a ponerse rígidas y, sin advertirlo, débilmente, exhaló el último suspiro. Oscuro lento).

DECIMA ESCENA.

(Por primera vez en toda la obra la habitación de Gregorio está brillantemente iluminada. Entra Greta ya muy repuesta. Su andar ha recuperado su natural alegría. Abre una ventana y descubre con la mirada el marquito de madera que realizó su hermano. Se acerca, lo toma y gira la cabeza hacia donde Gregorio apareció muerto hace tiempo).

GRETA.- (Evocando) ¡Qué flaco estabas Goyo. Hacía tanto tiempo que no comías nada.

PADRE.- (En off). Vámonos Greta. No continúes rumiando viejas historias. Piensa un poco en tu padre.

GRETA.- (Sentándose en el catre de Gregorio). ¿A qué hora sale el próximo tren?
(La luz sobre Greta sale lentamente mientras cae el...)

T E L O N .

FIN DE LA METAMORFOSIS . (DICIEMBRE DE 1994).



FALLA DE ORIGEN



FALLA DE ORIGEN



FACTS OF ORIGINAL



FALLA DE ORIGEN

Bibliografía

ALBÉRES, R. M. y DE BOISDEFFRE, P., *Franz Kafka. Testigos del siglo XX.*, T.11, Barcelona, Editorial Fontanella, 1967, 160 pp.

FROMM, Erich, *El arte de amar*, 6a reimpresión, México, Editorial Paidós, 1986, 128 pp.

KAFKA, Franz, *América*, 1a edición, Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., 1977, 279 pp.

KAFKA, Franz, *Carta al padre*, 9a edición, México, Editorial Premia, 1988, 86 pp., (La nave de los locos).

KAFKA, Franz, *Cartas a Milena*, 7a edición, Madrid, Alianza Editorial, 1991, 207 pp.

KAFKA, Franz, *El castillo*, 2a edición, Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., 1990, 327 pp.

KAFKA, Franz, *El proceso*, 1a edición, México, Editorial Época, S.A., 1989, 274 pp.

KAFKA, Franz, *Informe para una academia y otros cuentos*, 1a edición, México, Ediciones y Distribuciones Hispánicas, S.A. de C.V., 1987, 85 pp.

KAFKA, Franz, *La metamorfosis*, México, Ediciones Quinto Sol, S.A., 108 pp.

LOWEN, Alexander, *Bio Energética*, 11a impresión, México, Editorial Diana, 1988, 339 pp.

MEYERHOLD, *El actor sobre la escena*, México, Grupo Editorial Gaceta, S.A. de C.V., 1986, 316 pp. (Col. Escenología).

STANISLAVSKI, Constantin, *El trabajo del actor sobre su papel*, 1a edición, Buenos Aires, Editorial Quetzal, 1977, 388 pp. (Col. La Farándula).

STANISLAVSKI, Constantin, *Manual del actor*, 18a impresión, México, Editorial Diana, S.A., 1990, 154 pp.