



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

LA PASION, EL RIESGO, Y LA
AUTOCONCIENCIA EN EL CAMINO
DE UN ACTOR

INFORME ACADEMICO QUE PRESENTA:
ARTURO ROSALES AYALA
PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

ASESOR: LECH HELLWIG GORZYNSKI

MEXICO,

2002

FACULTAD DE FILOSOFIA
Y LETRAS

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

LA PASIÓN, EL RIESGO, Y LA AUTOCONCIENCIA EN EL CAMINO DE UN ACTOR

TABLA DE CONTENIDOS

Dedicatorias	3
Agradecimientos	4
Presentación	5
Introducción	7
Aclaración metodológica	9
Obertura	11
1 CINTA PRIMERA	16
1.1 La prueba inicial	17
1.2 Mito de origen	21
1.3 ¿Y el mundo?	24
1.4 Comentando la cinta primera	30
Intermezzo	35
2 CINTA SEGUNDA	47
2.1 Rosa de sombra	48
2.2 Transgresión	56
2.3 ¿Ser o no ser?	62
2.4 Comentando la cinta segunda	65
Cerrando tumbas	68
3 CINTA TERCERA	71
3.1 Cuestión de gustos	72
3.2 Pisando fuerte	74
3.3 ¿Mi oración?	88
3.4 Comentando la cinta tercera	101
Recapitulación	103
Conclusiones	105
Bibliografía directa	108
Hemerografía directa	109
Bibliografía general	110
Hemerografía general	112

DEDICATORIAS

A mis papás Gloria Ayala López y Alberto Rosales Suárez por cuidarme, respetarme, por su incondicional apoyo en las buenas y en las malas, por su paciencia, sobre todo por creer en mí.

A Ojos de Almendra por el sudor de su cuerpo, por marcar mi corazón.

A Pestañas Arañas por su sonrisa de vía Láctea, por la hermosa orla de su pliegue.

A Fredo por el rojo de la rosa en la tormenta de nieve.

A mi generación, testigos y cómplices del esfuerzo por alcanzar mi verdad.

AGRADECIMIENTOS

A mis hermanos por regalarme un espacio donde orientar mi energía hacia el encuentro con mi oración.

A Madeleine y la familia Sierra Carrascal por darme techo, delicioso flan con helado de mango, y sobre todo por su cariño.

A el Maestro Leonardo Herrera González por su enorme e incondicional ayuda para realizar este informe.

A mis amigos Yazmin, Sergio y Esteban por estar conmigo, en mi.

PRESENTACIÓN

La licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, ofrece a sus alumnos un amplio panorama sobre dramaturgos, obras, novelas, teorías e investigaciones sobre la historia del teatro y sus múltiples aplicaciones. Estudiar teatro es estudiar la historia de la vida, desde sus inicios hasta nuestros días. Una meta ambiciosa y excitante, que resulta imposible terminar en cuatro años de carrera, a no ser que se haga a paso veloz y reposando sólo en aquellos autores, lecturas, y teorías que se consideren indispensables para acceder a otro campo de conocimiento. Eso en cuanto a teoría se refiere, porque a la par, si se escoge la especialidad en actuación, impera la necesidad de un entrenamiento intenso y disciplinado para desarrollar la proyección de la voz, canto, danza, la elasticidad del cuerpo, la fuerza, el sentido del ritmo y por supuesto su aplicación en la expresión actoral. Es decir, horas libres quedan pocas, y si no se utilizan para dormir, es porque en verdad existe un plan importante en qué gastarlas.

Las escuelas de actuación sirven para ahorrar tiempo, para abrir lo más pronto posible los ojos del joven aspirante a actor sobre la compleja preparación actoral, y ayudarlo a entender la vida, su vida. Comenzando con el estudio de sus antepasados teatrales, quienes escribían dirigían o actuaban, para hablar de ellos; de su forma de encontrarle un significado a las cosas, a su universo, a su existencia.

Por lo tanto, para ser actor, no basta contar con un buen entrenamiento físico, un bagaje cultural amplio, haber visto infinidad de obras o estar al día con los acontecimientos universales en sus distintas acepciones. Para actuar cualquier personaje, aun cuando se trate de un niño, de un adolescente, de alguien de nuestra

edad, es necesario ser más viejo que él. Es indispensable haber entendido su vida y, para hacerlo, la nuestra debe haber vivido más. ¿Cómo? A través de nuestra relación afectiva con las personas y con nuestras actividades. Es necesario aprender lo más posible de lo que hacemos, leemos, sentimos, y aprovechar ese conocimiento para nuestro trabajo creativo.

Por lo tanto, decir que se es actor, director, o dramaturgo por el hecho de haber terminado una licenciatura, resulta igual a un... "comentario gracioso". Sin embargo, es un muy buen comienzo; contar con una plataforma cultural amplia resulta un gran privilegio para el futuro desempeño del profesionalista, quien escogerá y desarrollará sus habilidades y conocimientos según sus perspectivas y objetivos. En todo caso, saberse parte del clan teatral, por haber escogido como actividad de vida el desempeño del arte dramático en cualquiera de sus áreas, implica un compromiso —para mí— bastante alentador. Y es precisamente de esta reflexión, del compromiso con el teatro, donde surge el tema de este informe: **La pasión, el riesgo y la autoconciencia en el camino de un actor.**

Entendiendo por compromiso, la necesidad apremiante que demanda la relación filial, afectiva, amorosa, con el sujeto amado, y que en ésta —mi relación— se llama teatro. Aunque siendo un amante de nombre tan descomunal, debo aclarar que mi deseo va encaminado a conquistar la parte que compete a la actuación. Consideremos por actuación, la actividad que me demanda como requisito imprescindible, entregarme con *pasión, riesgo y autoconciencia*, si es que de verdad aspiro a poder ejecutar dicha actividad sin remordimientos, y disfrutar de ese acto con amoroso placer.

INTRODUCCIÓN

"La vida es un diálogo entre el presente, el pasado y el futuro"

Heidegger

Estudiando el primer semestre de la carrera, una de mis materias favoritas fue *comentario de textos y morfosintaxis*. Era delicioso percibir la pasión con que el profesor daba su clase y sobre todo contaba —seleccionando las acciones principales— las novelas que, por la brevedad del curso, no tendríamos tiempo de leer pero que él consideraba indispensables de ser leídas. Siempre, con crueldad deliberada, en todas sus narraciones se reservaba el final, haciendo de aquellos puntos suspensivos la carnada perfecta para correr a la biblioteca y buscar el libro, o renunciar al almuerzo de tres días y comprarlo. Claro que con la carga de trabajo que teníamos por las otras siete materias del semestre, lo más frecuente era quedarnos con el hambre intelectual.

Conocedor de generaciones hambreadas, el profesor terminaba sus narraciones sin final con la frase: "es obligatoria". Ante lo cual, al principio preguntábamos angustiados: "¿Para este semestre?!" Y con un dejo de esperanza en sus ojos y otro tanto de risa sarcástica, el maestro respondía: "Para la vida". Comprendí pues que hay libros para leer y hay otros para la vida.

Cierto día, cansado, malhumorado, al entregarle mi examen, anexé una pregunta a manera de post data: "¿Por qué entonces no leemos en su clase los libros para la vida en lugar de enfrascarnos en tantos enredos de análisis?" Al tercer día, aunque suene a profecía, al devolverme mi examen me dio la respuesta: "Porque los libros para leer nos sirven para comprender los libros para la vida".

No repliqué; hay respuestas contundentemente claras a las que no hay que ensuciar ni con una interjección.

Hoy me gustaría aplicar la misma lógica para explicar por qué considero a determinados profesores y sus métodos de actuación, como maestros para la vida... para la mía.

Este informe es por lo tanto un ejercicio de introspección para hablar sobre la pasión, el riesgo y la autoconciencia, en mi esfuerzo por adquirir, estudiando la licenciatura en literatura dramática y teatro en la UNAM, una técnica de actuación que me permitiera desarrollar las posibilidades de mi trabajo creador.

"Actor: Es aquél que puede responder de manera lógica y verdadera a estímulos ficticios". Héctor Mendoza¹

"Actuar: Es una reflexión crítica de la conducta humana". Rodolfo Valencia²

Si, pero... ¿qué se necesita para adquirir esa capacidad?, ¿cómo utilizarla?, ¿cómo vivir con tal capacidad?, ¿qué significa ser actor?, ¿por qué estudiar actuación?, ¿para qué?

Son preguntas que tal vez muchos se han hecho, que quizás hallan respondido o se pregunten en este momento. Yo intentaré responderlas hablando desde mí; no de mí. Tal vez a alguien le sirva.

¹ Ceballos, Edgar, *Las técnicas de la actuación en México*, México, Escenología, 1993, p. 431.

² Notas de clase. Colección personal.

ACLARACIÓN METODOLÓGICA

La estructura de este informe se expone a través de tres entrevistas, durante tres periodos diferentes de su vida, a un mismo personaje, Arturo. Él responderá con un lenguaje y conocimientos distintos, según su edad, y por lo tanto, grado de conocimiento de sí mismo y de su lucha por concebir, en el poco tiempo de sus estudios de Literatura Dramática y Teatro, una técnica de actuación que le permita expresarse.

Antes de cada entrevista incluyo una breve contextualización sobre los principales eventos políticos y sociales que ocurrían en el año en que éstas fueron hechas, así como las principales características de los teóricos de la actuación que el entrevistado iba estudiando a lo largo de la carrera y que ayudaron a definir el tipo de actor que le gustaría ser, además de orientar su búsqueda de una técnica de actuación hacia los métodos actorales de Rodolfo Valencia y Héctor Mendoza.

Otro recurso expresivo para desarrollar el tema del informe, serán dos farsas didácticas breves donde mostraré las incertidumbres, reflexiones y conclusiones que el Arturo de nuestra última entrevista atraviesa en su preparación actoral.

En la recapitulación expondré cómo seguí el proceso para elegir el tema del informe así como las características de su redacción.

Por último en las conclusiones resumiré las afirmaciones en torno al aprendizaje de la actuación que fui descubriendo en el proceso de reflexión sobre la pasión, el

riesgo y la autoconciencia en el esfuerzo por balbucear una respuesta que me permitiera seguir tras una verdad. Pero dejemos que las hojas fluyan —o se estanquen— cuestión de viento...

OBERTURA

En 1994, mi cuerpo vivió lo que mi abuela definía como "un nuevo estirón". Los pantalones me quedaban cortos, de "brinca charcos", los zapatos me apretaban, y mi "piocha" se asomaba cada vez con menos días de espera después de la última rasurada. Había cumplido 18 años.

Sin embargo, en mi país los cambios eran más abruptos. No sólo había "estirones", había balazos, corrupción y asesinatos. El primero de enero de ese año, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional declaró la guerra contra el gobierno federal. El día dos se dió el primer enfrentamiento armado entre ambos ejércitos. Hubo, de acuerdo con informaciones no oficiales, más de 2000 muertos. El 12 de enero, el entonces presidente Carlos Salinas ordenó el cese al fuego. Era temporada de elecciones, los candidatos fuertes fueron Cuauhtémoc Cárdenas del PRD, Diego Fernández de Cevallos por el PAN y Luis Donaldo Colosio del PRI; este último fue asesinado el 23 de marzo en Tijuana. Arrestaron a Mario Aburto como responsable material del crimen y, de ahí a la fecha, la investigación del asesinato ha pasado de comisión en comisión sin que nada se resuelva.

¿Yo? como "chacha de pueblo": de mi casa a la escuela y de la escuela a mi casa. Los sábados para las tareas y los domingos... ¡No!, a la iglesia no. Eso ya lo había superado. El 21 de febrero iniciaron las conversaciones de paz en San Cristóbal de las Casas, y en marzo 29 Ernesto Zedillo protestó como candidato del PRI a la Presidencia de la República bajo el lema: "Él sabe cómo hacerlo". Años más tarde el mismo PRI se arrepentiría de la decisión. En abril a los 81 años, murió Richard Nixon, dejando en la

memoria el escándalo *Watergate*. Mayo fué el mes esperado por Nelson Mandela, quien ganó el día 2 las primeras elecciones libres y multirraciales en Sudáfrica. El 12 de junio el EZLN rechazó los acuerdos de paz a los que había llegado con el gobierno. Con guerra y todo, México participó en el mundial *USA 94* perdiendo el primer partido contra Noruega y ganando después contra Irlanda; el 28 de junio empató con Italia, y el Ángel de la Independencia se llenó de júbilo; dos muertos se sumaron a la lista del 94. La gente no controlaba ni la alegría.

En julio cursaba yo el primer semestre de la carrera. Mi lucha era por comprender a Diderot, filósofo francés (1713-1784), personaje harito conocido por todo aquel digno de llamarse estudiante de teatro, y que planteara en *La paradoja del comediante* una de las más interesantes aportaciones sobre el trabajo del actor. Diderot, piedra angular para el entrenamiento "formal" del aspirante a actor, sistematizó los secretos actorales de su famosa y exitosa amiga *La Clairon* y nos heredó la imperiosa necesidad de la investigación para un mejor desempeño de la actividad actoral, así como la claridad de que la sensibilidad —entiéndase por sensiblería— es un obstáculo y no una cualidad para el sublime desempeño de la actividad dramática.

En agosto Eduardo Robledo Rincón, candidato del PRI, ganó el cargo de gobernador de Chiapas, motivo por el cual el EZLN amenazó con retomar las armas. Septiembre era un borrador: la Secretaría de Educación Pública presentó los nuevos libros de texto, quitando los últimos treinta años de la historia de México a los chicos de quinto y sexto grados. El mismo mes, el día 28, asesinaron al Secretario General del CEN del PRI, José Francisco Ruiz Massieu. Daniel Aguilar Treviño era detenido como supuesto autor del homicidio.

El mes cerraba con sangre y yo seguía con Diderot:

Quando el exceso de dolor ha pasado; cuando la sensibilidad está amortiguada; cuando se está lejos de la catástrofe, y el alma está tranquila, y se recuerda la felicidad desvanecida, y es uno capaz de apreciar la pérdida que ha sufrido, y la memoria se une a la imaginación, una para evocar, para exagerar la dulzura de un tiempo la otra, es cuando se posee y habla bien.³

México no tenía tiempo de estar lejos de las catástrofes, poseerse y hablar bien era un lujo. El código para entenderse fue claro: Violencia. En **octubre** hubo un respiro: concedieron el Premio Nobel de la Paz al primer ministro israelí, Isaac Rabin, y al líder de la OLP, Yasser Arafat. **Noviembre** apareció con el último eclipse solar del siglo en el centro de Sudamérica. La noche cayó y con ella se aprobó la propuesta 187 en el estado de California encabezada por el gobernador Pete Wilson del Partido Republicano, quien logró reelegirse con su campaña agresiva y racista, culpando a los inmigrantes ilegales de los males de su estado. En México la Cámara de Diputados erigida en Colegio Electoral declaró presidente electo a Ernesto Zedillo, quien tomó posesión como Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos el día primero de **diciembre**.

Eduardo Robledo Rincón asumió el gobierno de Chiapas y el 12 de diciembre el Subcomandante Marcos envió una carta de 14 cuartillas en las que advirtió que el reinicio de las hostilidades era inminente. El presidente Ernesto Zedillo propuso una comisión mediadora integrada por gente de los partidos PAN, PRD, y PRI. El Subcomandante Marcos rechazó la comisión, y el 19 de abril de 1995 el EZLN tomaba pacíficamente 38 cabeceras municipales de Chiapas.

³ Diderot, Denis, *La paradoja del comediante*, México, Ediciones Coyoacán (Reino imaginario núm. 12), 1997, p. 37.

En medio de esa violencia yo vivía mis propias tragedias. La agresión se respiraba desde el amanecer con sendos bramidos de las bocinas de los autos y caras angustiadas por el temor de llegar tarde a los trabajos y escuelas. Los *microbuseros* marcaban el ritmo de la *gandallez* y circulaban libres tronando caderas con acelerados enfrenones en sus carreras frenéticas por conseguir más pasaje. El metro fallaba cuando menos se esperaba de las 7:00 a las 9:00 a.m., se volvía imposible; apretones, pisotones, y aventones sin control constituían, mejor dicho constituyen, la normalidad en sus horas pico. Con todo el metro acortaba mis idas a Ciudad Universitaria a dos horas de viaje y ha sido durante mucho tiempo mi medio de transporte.

Pese a todo, me sentía privilegiado. Había dado mi pequeño gran paso, entrar a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, cursando la licenciatura de Literatura Dramática y Teatro; es decir me regalé la esperanza de llegar a ser un gran "comediante". Comencé el estudio de la actuación.

[...]Y que si se ven tan pocos grandes comediantes, es porque los padres no estimulan a sus hijos al teatro; es porque no se preparan para ello por una educación, comenzada en la juventud; es porque una compañía de cómicos no es como debiera ser en un pueblo en que se concediese a la función de hablar a los hombres congregados para ser instruidos, divertidos, corregidos, la importancia, los honores, las recompensas que merece; una corporación formada, como todas las demás corporaciones, de individuos extraídos de todas las familias sociales y llevadas a la escena como al servicio, al palacio, a la iglesia, por vocación o por gusto, y con el consentimiento de sus tutores naturales.⁴

"Primera llamada", anuncian desde cabina. Me sudan las manos. "Segunda llamada", las luces de sala se apagan. Me tiemblan las piernas y repentinamente tengo unas insoportables ganas de ir al baño... otra vez la voz desde el micrófono de cabina:

⁴ *Ibid.*, p. 56.

"Favor de apagar sus radiocalizadores y teléfonos celulares, esta es..." Una sensación de vértigo sube de mi estómago al corazón y de regreso, "...la tercera llamada, tercera, comenzamos." Piso el escenario, recupero el poder. ¿Comenzamos?

I
CINTA PRIMERA

[...] una invalidez del lenguaje, no es decir amor y que la lengua no llegue, es tener lengua y no llegar al amor.

José Saramago, El Evangelio según Jesucristo

I.1 LA PRUEBA INICIAL

ENTREVISTADOR: Primera entrevista con Arturo Rosales Ayala, estudiante del segundo semestre de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Me encuentro en el cubículo dos del área de extensión académica en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México; la mañana es fresca. Arturo llega sonriente, agradezco la puntualidad y una vez sentados le pido que hable con toda libertad. ¡Claro! —me dice con un gesto de total seguridad. Me da confianza; le explico que no quiero que mi voz aparezca grabada en la cinta del cassette, que se puede extender lo que quiera en cada respuesta y que de vez en vez le voy a pasar un papelito con la siguiente pregunta. Asiente con la cabeza, saca una botella de agua de su abultada mochila, le da un trago y comenzamos.

ARTURO: ¿Mi nombre? Arturo. 18 años. ¿Apodos?... ¡No tengo! Pero antes tenía varios. Hace unos años mi mamá me decía "Atolito" que es un derivado de Arturito; de ahí mis amigos pusieronme "El atole" —gracias a Dios no dijeron "con el dedo"; "Atole con el dedo"... si comprendes ¿verdad? Mi papá me decía "El largo", pues creía que iba a ser el más alto de la familia. El que no tenía limitaciones para llenarme de improperios era mi hermano Alberto. Me decía "Quino" —porque cuando era niño estaba muy gordo—, luego cambió a "Solín", que porque era el esclavo de "Kalimán" y por supuesto él era Kalimán. Luego le siguieron muchos derivados como: "Maquing", "Macoing", "L", "Cluacg", "Tolín", "Pozolln", "La", "Quinosapiens", "Chinosapiens", y el último fue "Chino"; ¡no!, no me preguntes por qué.

Sí, estoy comenzando el segundo semestre. ¿Especialidad? ¡Actuación! No... no creo actuar muy bien, pero al menos me defiendo, o sea, hago lo que me piden. De hecho desde la primera vez que me *cagaron*, ¡digo! me regañaron por llegar tarde y me dijeron que era un asesino por matar el deseo de crear en mis compañeros y que el actor debe ser como un soldado, con una disciplina férrea, y todo eso que viene en el libro de Stanislavski —sí lo has leído ¿no? Pues fue bien penoso, imagínate, hicieron un medio círculo, me sentaron frente a ellos y el maestro le daba el libro a cada compañero para que leyera la parte que él había subrayado y decía todo lo de la disciplina. Yo me puse de mil colores, quería que la tierra se abriera y me tragara o que pasara algo, un temblor, un incendio, pero no; me chuté todas las citas del libro y sólo por llegar diez minutos tarde.

Despertar el deseo de crear es difícil, matarlo es extremadamente fácil. Si yo interfiero mi propio trabajo, es cosa mía. Pero ¿qué derecho tengo de detener el de todo un grupo? El actor, no menos que el soldado debe sujetarse a una disciplina férrea.⁵

Después de esa terrible lección me juré no sólo no volver a llegar tarde, sino a ser el ejemplo de la disciplina en mi grupo. Llegaba diez minutos antes y calentaba mi voz con los ejercicios que nos ponían en clase de expresión verbal —sí los has hecho, ¿no? Respiras y dices "una calabacita, dos calabacitas, tres calabacitas..." y así hasta que se te acaba el aire. Después llegaban mis compañeros y ¡claro!, se burlaban de mí y de mis calabazas. Me acuerdo que una vez ya no me aguanté y le dije a Toño —un mono que se creía mucho que porque él ya había estado en varias obras y en quién sabe cuántos proyectos de televisión—, que me le paro enfrente y le solté de memoria una

⁵ Stanislavski, Constantin, *Un actor se prepara*, trad. Dagoberto de Cervantes, México, Diana, 1994, p. 2.

cita que me aprendí del libro. Si del mismo, del de Stanislavski, que para entonces ya no lo soltaba ni para ir al baño.

Una bailarina jadea, resopla y suda mientras hace sus necesarios ejercicios diariamente, antes de poder hacer sus graciosos y alados movimientos por la noche en la función. Un cantante tiene que pasarse todas las mañanas vociferando, entonando a través de su nariz, sosteniendo notas, desarrollando su diafragma y buscando una nueva resonancia en la cabeza para aquéllas, si en la noche ha de poner el alma en su canto. Ningún artista está por encima de la necesidad de conservar su aparato físico en condiciones, por los medios imprescindibles de una serie de ejercicios técnicos.⁶

Toño quedó sin habla, viéndome a los ojos. Yo me sentí importante, seguro; lo había fulminado con palabras legendarias, hablaba por mi boca el mismísimo maestro Stanislavski poniendo en su lugar a un fanfarrón petulante que con su rostro de ángel y cuerpo de Adonis se creía con derecho a burlarse de los esfuerzos sinceros de un adolescente clasemediero, mal comido, ojeroso, que enfrentaba una batalla diaria contra el acné y la colitis provocada por las clases de teatro, las observaciones de sus maestros, los patanes de sus compañeros —que para ese momento formaban un grupo mucho más reducido que el de los primeros días y se sentían los integrantes de la resistencia, los niños héroes, los elegidos de los dioses para encabezar las marquesinas de los teatros.

Estábamos ahí, Toño y yo, frente a frente; el silencio dejó sentir su contundente voz y... de pronto, poco a poco, muy lentamente, la comisura de sus labios comenzó a estirar esbozando apenas un gesto que bien podría ser amable, una muestra de agradecimiento por la lección aprendida; sólo que duró muy poco, su boca se siguió agrandando, brillaron sus dientes apretados y un estruendoso volcán estalló frente a mí

⁶ *Ibid.*, p. 134.

en carcajadas. La epidemia se expandió y veinte volcanes más —que para entonces nos rodeaban— escupieron sus divertidos bramidos, festejando la burla y la crueldad. Entonces contagiado por la epidemia mi volcán también explotó y pronuncié incendiadas las palabras de mi Sen-sei:

La gente que más habla de exaltación y elevación es precisamente, en su mayoría, la que no tiene atributos para elevarse por sí y alcanzar un nivel más alto. Hablan de arte y creación con falsa emoción, y de una manera indistinta y tergiversada. Los verdaderos artistas, por el contrario, se expresan de una manera sencilla y comprensiva.⁷

Llegó el profesor, comenzó la clase. Llegué a mi casa, ensayé, dormí. Llegó la mañana, desperté, me bañé. Y así pasaron unos meses despertando y lavando los extraños matutinos surcos de mi rostro. Mis extraños y tan cotidianos surcos de sal.

E: Hagamos una pausa.

A: Está bien.

E: (*Para sí.*) Arturo toma otro gran trago de agua; saca un pañuelo y limpia su coraje.

Una sonrisa irónica ilumina su rostro. "Perdón" —me dice—. "No, no te preocupes", le respondo; así comienza la pasión.

Pasión significa, en efecto, padecimiento: el término alemán *leidenschaft* lo sugiere de forma expresa, en tanto *leid* es pena y *leiden* significa sufrir. Mas, ¿qué decir de un padecimiento que constituye positividad, afirmación, poder y acaso dicha? ¿Dicha en la desdicha, placer en el dolor, gracia en la desgracia, felicidad en la infelicidad? Una reflexión filosófica sobre la pasión nos obliga a movernos en el terreno de la paradoja y de la dialéctica.⁸

⁷ *Idem.*

⁸ Trias, Eugenio, *Tratado de la pasión*, Madrid, Mondadori, 1988, p. 29.

I.2 MITO DE ORIGEN*

E: "¿Seguimos?", le sugiero. Me responde que sí. Aprieto el *play*.

A: Pues todo comenzó como un juego, ¿no? Yo ingresé desde los tres años a un grupo llamado Taller de Creatividad Infantil, dirigido por Rosario —que en ese entonces estudiaba pedagogía— y creado por un grupo de jóvenes, "El grupo Libertad". El Taller brindaba a los niños del pueblo de San Juan Ixtacala —un pueblo que de pueblo sólo conservó el nombre, ubicado en la parte norte de la Ciudad de México, perteneciente al municipio de Tlalnepantla y en el cual me tocó nacer— una alternativa de recreación y aprendizaje fuera del ámbito escolar, del uniforme y las calificaciones, de la relación maestra-alumnos, del jalón de patillas o las colegiaturas —no se cobraba nada, si querías dabas un donativo. Era un lugar casi idílico donde los niños iban si querían ir y se comprometían con la actividad que más les gustaba.

"Chayo" como popularmente le llamaban a la coordinadora —aunque claro, tenía sus derivados dependiendo del interlocutor: "Chayosband", "Chayito", "Chayote", "Chayotito", etcétera, junto con algunas de sus amigas, nos enseñaba a hacer títeres, origami, juguetes con desechos... Contábamos cuentos, chistes, cantábamos, jugábamos béisbol, juegos de mesa, hacíamos máscaras, cultivábamos plantas, en fin, una interminable lista de actividades coordinadas por Chayo y propuestas por los niños más despiertos que asistían al taller.

* Con este subtítulo he querido referir una especie de analogía: La iniciación a una actividad épica: hombres hablando de hombres. El alumbramiento a que se refiere la pastorela es también una metáfora: También fue el mito. Historia que describe el origen de ambos: Del hombre que expresa la historia, pero también del hombre que la representa.

Una dirección fija no teníamos; bueno sí, por temporadas largas nos quedábamos en un lugar como el salón abandonado de una escuela antigua, o el kiosco del pueblo, el atrio de la iglesia, un baldío convertido por nosotros con mucho esfuerzo, ya que implicaba reunirse todas las mañanas de unas vacaciones de Semana Santa para recoger la basura, enterrar cacas de vaca, cortar la yerba, tapar hoyos; pelearse con los vecinos que llegaban a tirar ahí su basura o hacer sus necesidades. Convertirlo, te digo, en un campo de béisbol en donde jugamos un torneo contra equipos formados por niños de las colonias vecinas. Fue un torneo emocionante, el pueblo entero asistió a verlo; algunos porque sus hijos eran parte del equipo —se lo habían ganado al asistir todas las mañanas de sus vacaciones a arreglar el campo y entrenar con los niños más diestros del equipo—, otros porque querían revivir sus viejos tiempos —Ixtacala fue un pueblo beisbolero— y la mayoría por saciar su curiosidad de ver transformado un terreno muerto y destinado a ser un basurero colectivo, en un campo donde el sudor, la alegría y la tenacidad de más de doscientos niños divididos en seis equipos disputándose el trofeo de campeones, habían hecho crecer el pasto, el respeto y la vida.

Con el torneo de béisbol, el Taller ganó mucho prestigio. Los mejores jugadores del equipo "Diablos" y "Cachorros", los equipos del Taller, eran reconocidos por la gente del pueblo. ¡Claro, ganamos el torneo! No... yo no era... reconocido.

Las actividades del Taller siguieron con más fuerza, los ánimos estaban frescos y diciembre se aproximaba. Tendría como nueve años —los mismos del Taller. La escuela abandonada había regresado de entre los muertos, a través de la misma operación aplicada al campo baldío. El público abarrotó el patio, las jardineras sin

flores, las escaleras, barandales, e incluso había niños pequeños sentados en el proscenio del foro esperando a que la pastorela comenzara. Yo fui el Ángel, pero no fue sino hasta que el estruendo de gritos y aplausos cimbraron los muros viejos de la resucitada y entusiasmada escuela, cuando por fin pude volar. Sí... ya era reconocido.

Había encontrado mi lugar. No era mejor que los otros, ni siquiera me daban los papeles principales, pero en ningún lugar me hallaba más divertido, más poderoso, más valorado que en las obras que hacíamos en el Taller; digo hacíamos porque aunque la otra coordinadora, Hilda —que en ese entonces estudiaba comunicación— nos escribía los guiones, siempre cambiábamos todo, o lo decíamos al revés. Quien tuviera más gracia se ganaba el papel del Diablo, quien gritara más fuerte podía ser un buen Ángel y si acababas de entrar al grupo, podías ser un borrego, guajolote, o pastor de relleno. Los últimos cuatro años de los quince que duró el Taller, yo hacía el papel del Diablo; pero, no era sino hasta después de los aplausos que me daba cuenta que Lucifer era también un Ángel, porque yo podía volar.

Terminó la cinta

E: Cambio el cassette.

Todos, todos los que virtualmente pueden llegar a crear una historia pasional están de antemano comprometidos con el mundo, lo quieran o no lo quieran, lo sepan o no lo sepan; están casados con el mundo.⁹

⁹ *Ibid.*, p. 167.

1.3 ¿Y EL MUNDO?*

E: (*Para sí.*) La nueva cinta queda lista. Me produce gracia la importancia que ha tomado el silencio mientras cambiaba el cassette. Con un gesto pregunto a Arturo si está listo; asiente. Le paso otra pregunta y aprieto el *play*.

A: Estudiando el cuarto semestre en el CCH Vallejo, decidí inscribirme en la Escuela de Iniciación Artística número 3 del INBA. Si la conoces, ¿no? La que está en Zacatenco, por Lindavista. Fueron las primeras clases de Historia del Teatro que recibí. El maestro nos clasificaba por muchachos ID, EGO, y SUPER EGO. Yo era un chico ID y me sentía muy bien. ¡Ja! Fue en ese periodo cuando escribí mi primera obra de teatro: *La vida es un instante*. Tiene una anécdota sencillísima donde un actor difunto regresa del camposanto a interpretar su personaje favorito "La Catrina", personaje inspirado en el grabado de José Guadalupe Posada y que luego Diego Rivera pintara en *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*. La Catrina llega un dos de noviembre a donde se supone era su casa y en lugar de ofrenda encuentra los restos de una fiesta de "jalogúin". Entre la disyuntiva de regresarse al panteón o festejarse sola, decide lo segundo y aprovecha los trebejos de la fiesta para poner su ofrenda. Tras levantar cajas y mover muebles encuentra su antiguo baúl donde guardaba sus objetos más preciados. Empieza a jugar con ellos y el público se entera de su feliz infancia, el matrimonio, los hijos, los engaños, el desamor, su adicción por el tequila, los vales y las canciones rancheras. En el momento más feliz de su baile llega la madrugada en la voz de un gallo y la Catrina tiene que resignarse a la pérdida de la vida en la tierra para

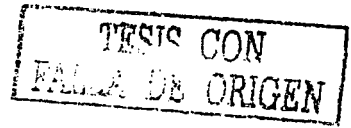
* Me refiero a la enajenación a que se someten algunos estudiantes de actuación en aras de la disciplina y el arte, olvidándose de su vida personal, fuente mayor de las experiencias a que se dedicarían en su trabajo como artistas (más artista es el más humano.)



La llegada

"...y volver, volver, ¡voooooolver!,
a tus brazos otra vez ...
llegaré hasta donde estés, quiero volver ,
quiero volver, quiero volver, volver...
¡vooooooveeeer!"

(José Alfredo Jiménez)



La vida es un instante, 1993, en el CCH
Vallejo.

retirarse a reposar en su tumba con la esperanza de que al año siguiente, el dos de noviembre, pueda regresar y encontrar una ofrenda, señal inequívoca de amor; señal inequívoca de que alguien todavía la recuerda. El actor se quita la máscara, la coloca en la ofrenda, dice un poema, y se retira con la alegría de haber vivido una vez más interpretando su personaje.

Me encantaba ver a la gente chillar y luego reírse a carcajadas. Yo actuaba para divertirlos, para conmoverlos; todo lo hacía por instinto y poco a poco fui aprendiendo qué era lo que funcionaba y qué no. Mi parámetro eran las risas o el silencio absoluto —donde suponía que estaban llorando— si lograba el efecto, entonces todo estaba bien y me sentía el actor más chingón del mundo.

Con *La vida es un instante* participé en la XXI Muestra de Teatro entre CCHs. Fue en ese momento cuando confirmé mi decisión de ser actor.



En busca del amor

"... me apresuré sonriente a
buscarte en mis recuerdos... no...
ya no te encontré..."

(Arturo Rosales)

TESIS CON
PALLA DE ORIGEN

La vida es un instante, 1993, en el
CCH Naucalpan.

Además del curso de teatro en el INBA, el único teatro que conocía fuera de las pastorelas y los ejercicios de la clase, eran las obras musicales. *Cats*, *Mame*, *Vaselina*, *Qué plantón*, significaban mi meta, era el tipo de teatro que soñaba con hacer, poder cantar y bailar, ser un gran Fred Astaire. ¡Ja!

Con esa idea entré a la Facultad de Filosofía y Letras a la carrera de teatro. El *shock* fue tremendo, se hablaba de teatro pero de Silvia Pinal nada; no veía la hora de que nos pidieran zapatillas de Tap o partituras de Broadway... ¡No te rías! ¡Es en serio! De pronto una maestra en primer año proyectó un video que me dejó anonadado: *De la calle*, dirigida por Julio Castillo. Sentí que algo me quemaba, decidí que quería ser actor de a de veras, saber cómo moverme, saber cómo hablar, saber qué siente un

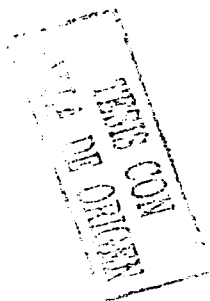
actor ¡a como diera lugar! "Todo aquél que es realmente un artista, desea de sí mismo otra vida diferente, más profunda y más interesante que la que le rodea de ordinario."¹⁰



La despedida

"Se nos ha ido la noche en decir una oración, en hablar con una estrella y en morir con una flor y se nos irá la vida sin sentir otro rumor que el del agua de las horas que se lleva el corazón..."

(Jaime Torres Bodet)



Arturo Rosales durante una escena de *la vida es un instante*, CCH sur, 1993.

Y lo estoy intentando, por eso sigo aquí. Te lo diré a la manera stanislavskiana: Mi "super objetivo" es ser actor. Y mis objetivos son aprender lo más posible en mis clases para lograrlo. ¿Mi horario? Todo el día. En las mañanas tengo las materias oficiales y en la tarde tomo cursos extras de danza y expresión corporal. Pues porque el entrenamiento físico que nos dan en la escuela no es suficiente, y Stanislavski dice que los actores necesitamos un entrenamiento físico constante para mostrar en el escenario un cuerpo expresivo capaz de un control extraordinario y listo para ejecutar los

¹⁰ Stanislavski, *op. cit.*, p. 38.

movimientos que nos exija el director y la obra; también dice que... ¿Enajenado? ¡No!
Lo que pasa... ¿Vida personal?... ¿Amigos? ¡Sí!, algunos pero... ¿Novia?... No... Bueno
lo que pasa es que ahorita lo que quiero es ser... ¡¡¡actor!!!

E: (*Para sí.*) En ese momento saqué de mi portafolio una tarjeta con la siguiente cita,
que Arturo leyó con atención:

Un artista verdadero debe llevar una vida plena, interesante, variada
y excitante. Debe saber no únicamente lo que está sucediendo en
las grandes ciudades, sino también en las ciudades provinciales,
villorrios lejanos, en las fábricas y en los grandes centros culturales
del mundo. Debe estudiar la vida y la psicología de la gente que lo
rodea, de varias otras partes de la población, tanto en su país como
en el extranjero. Necesitamos un amplio punto de vista para
interpretar las obras de nuestros tiempos y de muchos pueblos...
Para alcanzar el pináculo de la fama, un actor debe tener más que
sus talentos artísticos, debe ser un ser humano ideal..., capaz de
llegar a los puntos culminantes de su época, de comprender el valor
de la cultura en la vida de su pueblo..., de reflejar los anhelos
espirituales de sus contemporáneos.¹¹

E: (*Para sí.*) Aquí, Arturo frunció el seño, luego tomó su mochila y agregó:

A: Sabes qué, tengo clase. Ahí la dejamos, ¿no?

E: (*Para sí.*) Y el joven de 18 años se fue. A solas reflexioné: Terminar la carrera de
teatro no es sinónimo de saber interpretar un personaje. Si uno ha sido disciplinado, el
premio es tener un entrenamiento físico y vocal aceptable y un conocimiento somero de
las grandes obras teatrales, autores, y evolución del teatro en la historia. Sin embargo,
los actores no podemos abandonar o desdeñar nuestras relaciones afectivas con otras
personas. Somos producto de nuestras relaciones, si lo olvidamos, si las dejamos en
segundo plano, si no se cultivan dándoles tiempo para ser profundas e importantes, si
carecemos de la fuerza para combinar nuestras 8 o 15 materias de dos a tres horas por

¹¹ Stanislavski, Constantin, *Manual del actor*, México, Diana, 1991, pp. 12-13.

semana con la interacción afectiva con otra persona, entonces, se perderá una buena plataforma de inicio para el verdadero conocimiento como ser humano: el amor.

1.4 COMENTANDO LA CINTA PRIMERA

Un joven de 18 años quiere ser actor. Se ha dado cuenta que, al estar en un escenario, experimenta un estado de placer. Se siente poderoso, ubicado, reconocido, aplaudido. Se han grabado en su infancia estas sensaciones, y es consciente de que en ninguna otra actividad se siente mejor. Sabe que para garantizarse ese estado de dicha tiene que aprender a actuar. Tiene que adquirir una técnica de actuación que le permita conquistar su derecho a estar en un escenario, que le permita funcionar, entonar con los otros, los que actúan con él. Una técnica de actuación que afirme su personalidad, sus conocimientos, y le dé seguridad para competir por un personaje o compartir el escenario con actores reconocidos. Una técnica de actuación que le dé la oportunidad de vivir de su trabajo, cobrar por hacer lo que más le gusta. ¿Qué más se puede pedir?

Tenemos pues, a un joven que entra al Colegio de Teatro, con dos características claras, a simple vista: Arturo está enamorado de la actuación, es decir, de la capacidad de los artistas dramáticos para reaccionar de manera lógica y verdadera ante un estímulo ficticio. Desea adquirir esa capacidad y sufre, padece por no tenerla. Es la pasión, ese padecimiento, por la falta de una técnica de actuación, lo que lo moverá a buscarla; lo que lo hará accionar, hacer lo que sea por adquirir tal capacidad —su objeto amoroso— su pase "automático" a lo que él concibe como la dicha. Este es su recuerdo de infancia. Este es su sueño presente. ¿Con qué recursos cuenta el joven Arturo para lograrlo? su virginidad, su inocencia sustentada en el mismo deseo de ser actor. De teatro, ha visto comedias musicales, pastorelas, una obra en video, y el bagaje cultural de películas mexicanas con Pedro Infante, Jorge Negrete, Pedro

Armendáriz, Dolores del Río, Joaquín Pardavé, María Félix, y por supuesto, Sara García. Es decir, hablando de teatro, Arturo es un ignorante. Sin embargo, es esta ignorancia, esta inocencia, lo que le servirá para entregarse sin titubeos a los ejercicios propuestos por sus profesores, a sorprenderse y entusiasmarse por las cosas aprendidas, a descubrirse en un mundo nuevo, donde todo es viejo, huele a viejo, y para él es nuevo.

Pero entregarse con actitud virginal a los procesos de trabajo puede ser un poco peligroso en una licenciatura donde asiste cualquier persona que lo desea, sin otro requisito que estar inscrito. Sin que nadie pregunte antes de pasar a las aulas: "¿por qué estás aquí?" Una carrera donde los intereses del 60% de los alumnos no son precisamente convertirse en actores, directores, o dramaturgos, y donde algunos profesores no necesariamente desean ayudar a los alumnos a desarrollar su talento. Un sistema tan incluyente que puede decepcionar o espantar a muchos; donde los primeros semestres se convierten en una lucha por saber distinguir hasta dónde es prudente interactuar con un maestro, hasta qué punto involucrarse con las actividades normales de un colegio alucinante y alucinado por compañeros drogadictos o cazadores de carne. Lo cierto es que si los pocos alumnos que después de los primeros semestres continúan la licenciatura, no hubieran entrado padeciendo y su padecimiento tuviera un objetivo claro, habrían desertado o quedado atrapados en alguna espina de enredadera, de las muchas que rodean a la UNAM, e intentan amarrarse al sólido tronco de una mujer o un hombre enamorado.

El enamorado se vuelve sensible y receptivo a muchas cosas para las cuales era insensible o ciego en estado de "normalidad"; se deja afectar, por tanto, "de muchas maneras" [...] conoce cosas que antes no conocía; comprende complejos haces de sentimientos, de espectro amplio y detallado, que antes ignoraba; se fija en cosas que

antes no se fijaba; su atención se ensancha notablemente... Ciertamente que cuanto ahora conoce está en obsesiva conexión con la idea fija del amado, que se metamorfosea y metaforiza en mil cosas diferentes. Más he aquí que antes ni siquiera reparaba en esas múltiples cosas diferentes en las que ahora sí se fija, de modo que esta "enfermedad de la atención" que sufre no hace sino ensanchar el área de esa facultad y, en consecuencia, de su conciencia, de su conocimiento, de su razón. Esto por lo que se refiere al PODER DE CONOCER. Pero idéntica "apologética" podía hacerse en relación al PODER DE SU VOLUNTAD: El enamorado "hace locuras" por el ser amado que nunca, "en su sano juicio", hubiera osado siquiera imaginar, poniendo a prueba su salud, hasta su vida y llevando al límite sus propias capacidades. "No sabemos lo que puede un cuerpo", pero sí podemos saber de lo que es capaz un cuerpo enamorado: aumenta ostensiblemente su PUISSANCE erótica y sexual, y si en ocasiones se retrae, ello es en razón de la magnitud del riesgo y del peligro a que le expone esa situación de permanente crisis, subversión y conflicto que genera el enamoramiento, única situación acaso que merece el calificativo de "revolucionaria". "No sabemos lo que puede el alma", pero sí es posible saber respecto a la calidad de complejos sentimientos que exhibe el alma del enamorado, en donde se dan cita el más áspero sufrimiento y el más dulce de los goces, donde alcanza verdad el aforismo nietzscheano de que cumbres y abismos son la misma cosa, donde cielo é infierno parecen inexorablemente unidos, sintetizados. La fuerza perceptiva que desencadena el arte se desarrolla obviamente en ese estado: ¿No existe, como ya Platón entrevió, una unidad de destino entre la locura divina del artista o poeta y la del enamorado? Podría afirmarse que todo enamorado se da cita con el arte, siendo esencialmente artística su visión y la expresión que suele dar de esa visión.¹²

Enamorarse de una actividad artística, garantiza el canalizar todas las actividades cotidianas, físicas e intelectuales, a acercarse cada vez más a la meta fijada. Sin embargo, para convertirse en un actor, no basta con el cumplimiento disciplinado de ejercicios físicos y vocales. No basta con leer los clásicos grecolatinos, las obras de Shakespeare, o entender el complicado mecanismo de Stanislavski para manejar las emociones. Para convertirse en un actor, además de todo o a pesar de, es necesario vivir. Es necesario experimentar las emociones en la vida real para luego poder

¹² Trías, Eugenio, *op. cit.*, pp. 38-39. (Las palabras en mayúscula aparecen en el original.)

Sensaciones. miradas, soledades, material doloroso, conciliador, entrañable, indispensable para quien se prepara en la interminable construcción de uno mismo, en la difícil tarea de ser actor. Sí, el camino más corto para ser actor, es aprender lo más posible de lo que se vive.

INTERMEZZO

La escuela era mía, me sabía el teje y maneje de casi todos los rincones de la facultad, sabía a quién pedirle las cosas y quién, aunque se le pidieran por escrito, haría maña para no trabajar. Conocía también dónde comer sabroso y barato: sabía que las quesadillas del jardín de la Facultad de Psicología ofrecían la salsa roja molcajeteada más cotizada de la Universidad; siempre me hicieron daño, una vez hasta ronchas me salieron, pero no importaba, hay sabores que bien valen la intoxicada.

Mi país, ese sí se mostraba enfermo: en 1995 la Bolsa de Valores registró su peor caída en cinco años. Los estragos se sintieron en la economía de todos; yo dependía más que nunca "de la bondad de los extraños".

Otro acontecimiento importante fue el arresto del hermano mayor del ex presidente de la República, Raúl Salinas de Gortari, acusado de ser el autor intelectual del asesinato de José Francisco Ruiz Massieu. ¡Vaya! Asesinada también murió la cantante Selena Quintanilla Pérez, "reina del Tex-Mex", la noticia estremeció a millones y más millones de sus discos se vendieron por todo el mundo. Quebró la empresa de Autotransportes Urbanos "Ruta-100", comenzaron las huelgas y los arrestos. En la calle también a manera de marcha, estudiantes y académicos de la UNAM se manifestaron para exigir que el grupo denominado Movimiento de Estudiantes Excluidos devolvieran las instalaciones de Rectoría. Ese año sólo 40 mil de 151 mil jóvenes que realizaron su examen de admisión al nivel medio superior habían sido aceptados. Un mes después, en octubre, la Coordinación General del Colegio de Ciencias y Humanidades anunció modificaciones al plan de estudios; el resultado, una huelga de 42 días en los cinco planteles. El semestre se salvó de milagro. La Coordinación prometió que no haría ninguna modificación sin consultar a la comunidad de los CCHs y la huelga terminó.

Mi energía estaba puesta en cursar diez materias, siete obligatorias y las otras por purito masoquismo inspirado en mis lecturas del maestro ruso Constantin Stanislavski (1863-1938). Constantin fue una influencia decisiva para mi formación; estoy seguro que para la formación de muchos. Él, al igual que Diderot; insistía en la disciplina de la observación; a sistematizar lo aprendido en la convivencia cotidiana con las personas que nos relacionamos; abrir los ojos a las tragedias y festejos mundiales y estudiar las reacciones de la gente, las nuestras; todo con la finalidad de utilizarlo al desarrollar nuestro trabajo actoral.

Un actor debe ser observador no sólo en escena, sino también en la vida diaria. Capaz de concentrarse en la plenitud de su ser en todo aquello que le atrae la atención. Mirar a un objeto, no a la manera de cualquier transeúnte distraído, sino con penetración. De no ser así, su método de creación, por entero, quedará falseado, y no guardará relación con la vida.¹⁴

Era septiembre 16, día de la Independencia, con manteles largos se festejaba su 185 aniversario. Subí al techo de mi casa acompañado de mi sobrina, esperábamos con ansias ver reventar el aire a los aviones de la Fuerza Aérea Mexicana. Bajamos tristes, no los vimos, ni los veríamos más. Las estaciones de radio y televisoras anunciaron la desgracia: "cuatro de ellos se estrellaron". Paradójicamente el año se iba volando. Yo aún seguía intentando entender a Stanislavski. Recuerdo perfecto las discusiones con mis profesores sobre la supuesta pelea entre el método de Stanislavski y los postulados de Diderot. Yo francamente encontré más semejanzas que contradicciones. Para Stanislavski el control del cuerpo y las emociones es primordial, por ello insiste siempre en el entrenamiento constante de ambas. Diderot dice lo mismo

¹⁴ Stanislavski, Constantin, *Un actor se prepara*, trad. Dagoberto de Cervantes, México, Diana, 1994, p. 76.

y apunta que el entrenamiento consiste en la observación detallada de la vida cotidiana para después poder mostrar con fidelidad los comportamientos lógicos de la gente común. "El gran actor observa los fenómenos; el hombre sensible le sirve de modelo, lo medita, y encuentra por reflexión lo que hace falta poner o quitar."¹⁵

Stanislavski no habla en contra de esto, profundiza en que la observación para reconocer tal o cual comportamiento también debe ser interna al recordar y reconocer nuestras propias reacciones en algún episodio de la vida.

Un artista no debe elaborar su papel con lo primero que tenga a mano, sino escoger muy cuidadosamente, de entre sus recuerdos y entresacar de sus experiencias vivas las más excitantes y sugestivas [...] Un artista toma lo mejor de sí mismo y lo transporta a la escena. Variará la forma, de acuerdo con las necesidades de la obra, pero las emociones humanas del artista permanecen vivas, y no pueden ser reemplazadas por ninguna otra cosa.¹⁶

Con *la memoria de las emociones*, Stanislavski lo que intenta es que podamos aprovechar al máximo nuestras experiencias en la vida, observando y aprendiendo lo más posible de ellas. Así, podremos después tener un mayor conocimiento de las situaciones, sentimientos y reacciones posibles que somos capaces de utilizar si alguna escena lo requiere. No recordando para reaccionar al estímulo del pasado, sino utilizar ese recuerdo para entender alguna escena presente. Es un ejercicio que ayuda a la comprensión del estudio de nuestro papel para entender lo que sucede al recordar en nuestro pasado algo parecido que hallamos experimentado.

¹⁵ Diderot, Denis, *La paradoja del comediante*, México, Ediciones Coyoacán, 1997, p. 39.

¹⁶ Stanislavski, Constantín, *op. cit.*, p. 66.

-¿Quiere usted decir —intervino a Grisha— que en cada diferente papel, de Hamlet al Azúcar en "Pájaro Azul" tenemos que emplear nuestros propios, viejos e iguales sentimientos? -¿Y qué otra cosa puede usted hacer? —dijo Tortsov— ¿Espera usted que un actor invente toda clase de sensaciones nuevas, o un alma nueva, para cada parte que hace? ¿Cuántas almas se vería obligado a albergar en sí? Por otro lado, ¿es que puede arrancarse, desprenderse de la propia y reemplazarla por otra prestada, por ser ésta más convincente a un cierto papel? ¿Y dónde la conseguirá? Usted puede tomar prestada ropa, un reloj, COSAS de toda clase, pero no puede quitar a nadie, a ninguna persona, SENTIMIENTOS. Mis sentimientos son míos nada más, inalienables, y los propios de usted le pertenecen en igual forma. Usted puede, sí, entender una parte, simpatizar con el carácter de la persona que interpreta, y ponerse en su lugar, a modo de actuar como ella lo haría. Pero estos sentimientos pertenecerán, no a la persona creada, sino al actor mismo.¹⁷

Otra importantísima característica del método de Stanislavski es el "Si mágico": "Si yo estuviera en estas o aquellas circunstancias, ¿qué haría?"

Si es el punto de partida; el desarrollo, las *circunstancias dadas*. No puede existir uno sin el otro, si ha de poseerse la cualidad estimulante necesaria. Sin embargo, sus funciones en cierto modo difieren: el *Si* impulsa a la imaginación dormida, en tanto que las *circunstancias dadas* construyen las bases para el mismo *Si*. Y ambos, conjunta y separadamente, ayudan a crear el estímulo interno.¹⁸

Es decir, que para crear su personaje el actor debe comenzar por entender las circunstancias dadas, la situación; y luego mediante el "Si mágico", al ponerse en tal situación, tales circunstancias, y teniendo en cuenta las relaciones que guarda con los otros personajes, entonces la emotividad y el comportamiento de su personaje vendrán

¹⁷ *Ibid.*, p. 149-150. (las palabras en mayúscula aparecen en el original.)

¹⁸ *Ibid.*, p. 43.

a ser lógicos por consecuencia. El método de Stanislavski plantea una forma indirecta de crear las emociones, es una forma indirecta de crear el personaje. El actor no debe de ponerle adjetivos: "Mi personaje, es listo, enojón, o chistoso". No debe poner la atención en su personaje sino en los otros, en su interlocutor para así crear el suyo. En el momento en que su atención está en él mismo y pone adjetivos a su personaje, en ese momento lo aleja de sí. Lo mismo para producir las emociones: no hay que poner cara de alegría o llorar por el simple hecho de hacerlo, sino reaccionar con verdad a lo que nos pasa en la escena y la emotividad vendrá sola, de manera inconsciente.

En la práctica, es esto, aproximadamente, lo que ustedes tienen que hacer: primero, tienen que imaginar, a su modo propio las *circunstancias dadas* que la obra plantea y ofrecen la producción del realizador de ella y la propia concepción artística de ustedes. Todo este material prevé de un plan general para hacer vivir al personaje que ustedes encarnarán y las circunstancias que le rodean. Es indispensable que ustedes realmente crean en las posibilidades en general de esa vida, y así llegarse a acostumbrarse a ello hasta sentirse, ustedes mismos, ligados a ella. Si logran estos, encontrarán que esas *emociones sinceras* o esos *sentimientos que parecen verdaderos* se desarrollan espontáneamente en ustedes.¹⁹

En 1996 parecía que los acontecimientos políticos en México estaban destinados al estancamiento. No porque no pasaran cosas, sucedían y a velocidad estrepitosa. Sin embargo, no se concretaba nada: los pobres seguían siendo pobres, la clase media vivía al día y los ricos seguían robando. En Chiapas, en el mes de julio, durante el Foro sobre la Reforma, el Sub Comandante Marcos declaró:

¹⁹ *Ibid.*, p. 44.

30 meses después, 192 días después, y seguimos en lo mismo... ¿Hasta cuándo seguirán los zapatistas? ¿Hasta dónde? ¿Hasta cuándo nos vamos a cansar de lanzar iniciativas de paz con democracia, libertad y justicia? ¿Hasta cuándo nos vamos a cansar de luchar? ¿Hasta cuándo vamos a dejar de provocarle trastornos estomacales al poder? ¿Hasta cuándo vamos a dejar de levantar la esperanza como bandera, la dignidad como guía, el amor como arma y la alegría como futuro? Y, finalmente, ¿Hasta cuándo vamos los zapatistas a dejar de ser zapatistas?²⁰

Cerró 1996 y a tres años del conflicto armado, con la prensa internacional encima y una serie de comitivas, mesas de diálogo, rompimientos, acuerdos y desacuerdos, la solución del conflicto sigue en la incertidumbre. En este contexto estudié al maestro alemán Bertolt Brecht (1898-1956). Sus postulados sobre el marxismo y la lucha de clases como objetivo primario para despertar la conciencia de las masas a través de una obra de teatro, me parecía más que pertinente en un país como el mío. En su escrito *El pequeño organón para el teatro*, Brecht nos dice:

El *teatro* consiste en representar figuraciones vivas de acontecimientos humanos ocurridos o inventados, con el fin de divertir. Esto es, en todo caso, lo que damos por supuesto en este escrito, y tanto al hablar del teatro moderno como del antiguo. [...] Sin embargo, hay diversiones débiles (simples) y fuertes (complejas) que el teatro es capaz de ofrecer. Estas últimas, con las cuales nos encontramos en el gran arte dramático, alcanzan su elevación algo así como la alcanza el amor en la cohabitación; son mucho más contradictorias y preñadas de consecuencias.²¹

Estas diversiones fuertes y complejas a las que se refiere Brecht tienen como objetivo que: "El teatro tiene que comprometerse con la realidad con el fin de extraer

²⁰ Corro, Salvador. "... en Chiapas todo igual..." *Proceso*, Núm. 1052 (México D.F. : 29 de diciembre de 1996), p. 36.

²¹ Brecht, Bertolt, *Pequeño organón para el teatro*, [s.p.i.], p. 5.

representaciones realmente eficaces de la realidad"²². Al leer estos postulados mi boleto de metro cobraba sentido; me esforzaba por que el viaje no fuera en vano; trataba de sacar el mayor provecho a mis clases para después poder hacer buen teatro. Un teatro que ayudara a despertar la conciencia de las masas ¡Ja! Sí, en 1996 aún era lo que se dice "un buen chico".

La estética de Brecht y su *teatro épico*²³ propone al actor utilizar la técnica del *distanciamiento*, es decir, no involucrarse con su personaje de manera vivencial —como lo dice Stanislavski— sino mostrarlo; exhibirlo, alejarse de él para lograr el mismo efecto en el público.

Ni por un momento debe el actor transformarse totalmente en su personaje. El juicio como *no representaba a Lear, sino era Lear*, sería fatal para él: Debe limitarse a mostrar su personaje, o mejor dicho, no debe limitarse a vivirlo. Esto no significa que cuando represente a personas apasionadas tenga que permanecer frío. Pero sus propios sentimientos no deben ser nunca, fundamentalmente, los de su personaje, con el fin de que los del público tampoco lleguen a ser nunca los del personaje.²⁴

Si el público no se identifica con los personajes, entonces es lógico pensar que se limitará a seguir la fábula, es decir la anécdota. Pero Brecht propone romperla; el fin es el mismo: evitar la identificación del público con los personajes, para así despertar su actividad crítica ante el tema expuesto.

Con el fin de evitar que el público se introduzca en la fábula como en un río, para dejarse arrastrar a la merced de la corriente,

²² *Ibid.*, p. 7.

²³ "en este tipo de teatro no hay héroe ejemplar: la crítica recae sobre la estructura social, que denuncia como injusta e innecesaria". Avitia Hernández, Antonio. *Teatro para principiantes*. México, Árbol Editorial. 1984, p. 142.

²⁴ Brecht, Bertolt, *op. cit.* p. 11.

deben estar de tal manera concatenados los hechos, que se noten enseguida las junturas. Los acontecimientos no debieran sucederse inadvertidamente, sino que debe poderse intervenir por entre ellos mediante la facultad de juzgar. (Si por algún motivo fuera interesante mantener en la oscuridad las conexiones causales, debiera distanciarse entonces suficientemente esta circunstancia). Las partes de la fábula deben enfrentarse cuidadosamente, manteniéndose la estructura propia de estas partes, como órbitas dentro de la estructura global de la obra²⁵

No me cabe la menor duda de que Bertolt Brecht era un tipo inteligente, muy ingenioso, que atrajo los ojos del mundo por sus propuestas teatrales en dramaturgia, dirección y actuación. Sin embargo, me parece —y tal vez me aventure demasiado al decirlo— que quien no tenía conciencia de las masas era él. Ciertamente, estoy pensando en el público mexicano —concretamente el del Distrito Federal—, no en el de Alemania del tiempo de Brecht. Pero con todo me parece que siempre habla de un público ideal, capaz de darse cuenta de cosas que ni los estudiantes de actuación sabríamos distinguir.

En 1997, en un marco de elecciones para elegir por primera vez de manera democrática al jefe de gobierno del Distrito Federal, comencé a estudiar a otro de los grandes maestros del teatro. Me refiero al polaco Jerzy Grotowski, quien en 1959 creó su grupo teatral en Opole al suroeste de Polonia. Es ahí que, con un grupo pequeño de actores, y a través de la constante experimentación en las tablas, Grotowski logra crear su método de actuación.

El nuestro no intenta ser un método deductivo de técnicas coleccionadas: todo se concreta en un esfuerzo por lograr la

²⁵ *Ibid.*, p. 14.

"madurez" del actor que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad; y todo esto sin que se manifieste el menor asomo de egotismo o autorregodeo. El actor se entrega totalmente: es una técnica del "trance" y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de "transiluminación".²⁶

Con su método implícito en sus espectáculos, Grotowski atrae los ojos del mundo. Se trataba de un tipo de actuación completamente distinta a la que había hasta el momento, donde la investigación y la entrega de los actores llegaba a sus últimas consecuencias. En una entrevista realizada en 1965 en Estocolmo, Grotowski habla respecto a Stanislavski:

Stanislavski planteó las preguntas metodológicas clave. Nuestras soluciones sin embargo difieren profundamente de las suyas; a veces llegamos a conclusiones contrarias. [...] A Stanislavski lo comprometieron sus discípulos. Fue el primer gran creador de un método de actuación en el teatro y todos los que estamos interesados en los problemas teatrales sólo podemos dar respuestas a las preguntas que él planteó.²⁷

Concluye exponiendo la diferencia entre su método, al cual llama "teatro sagrado", y el teatro que llevaron a cabo Stanislavski y Brecht:

Es la verdadera lección de teatro sagrado: El conocimiento de que la espontaneidad y la disciplina en lugar de contraponerse se refuerzan entre sí. Lo elemental alimenta a lo construido y viceversa, para convertirse en la fuente real de un tipo de actuación que destaca brillantemente. Esta lección no fue entendida ni por Stanislavski, que

²⁶ Grotowski, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, Trad. Margo Glantz, México, Siglo XXI, 1978, p. 10.

²⁷ *Ibid.*, p. 78.

dejó que los impulsos naturales dominaran, ni por Brecht, que subrayó demasiado la construcción de un papel.²⁸

Las elecciones del día seis de julio por el Distrito Federal las ganó Cuauhtémoc Cárdenas; aunque agrídulce por la reciente muerte del ingeniero Heberto Castillo, el festejo se hizo en grande. Ese año la muerte se destrampó y arrasó con personalidades de todo el mundo: Emilio Azcárraga Milmo, presidente de Televisa, murió poco después de haber heredado la empresa a su hijo Jean. El líder de los obreros con más antigüedad en su cargo, Fidel Velázquez Sánchez, murió a los 97 años. Ricardo Aldape Guerra, quien había librado su condena a muerte en los Estados Unidos gracias al clamor binacional, murió meses después en un accidente automovilístico. En automóvil también, huyendo del acoso de los *paparazzi* murió la princesa Diana, y el escándalo fue mundial. Meses más tarde murió a los 87 años la madre Teresa de Calcuta. El cantante Luis Aguilar, mejor conocido como "El Gallo Giro", da su último cacareo. Ese mismo año murió el brillante oceanólogo Jaques-Yves Cousteau; y los restos del guerrillero boliviano Ernesto "el Che" Guevara, fueron trasladados de Bolivia a Cuba, su patria de elección.

El mundo se vestía de luto, pero yo estaba demasiado ocupado para poder llorar. Grotowski me intrigaba. Sin embargo, me sentía aliviado al coincidir con sus conclusiones sobre Stanislavski y Brecht, al poder hacer la diferencia entre lo que significa un método de actuación y una propuesta estética:

[...] Brecht, por ejemplo, explicó muchas cosas interesantes acerca de las posibilidades de actuación que planteaba el control discursivo del actor sobre sus propias acciones, el distanciamiento. Pero no era

²⁸ *Ibid.*, p. 82.

realmente un método. Fue más bien una especie de deber estético que se le exigía al actor, porque en verdad Brecht no se preguntó a sí mismo "¿Cómo puede hacerse esto?"; y aunque propuso ciertas explicaciones, éstas son sólo generales... Ciertamente, Brecht estudió la técnica del actor con gran minucia, pero siempre desde el punto de vista de un director que observa al actor. [...] Stanislavski estaba siempre experimentando y no sugería recetas sino medios a través de los cuales el actor podía descubrirse a sí mismo, volviendo siempre, en todas las situaciones concretas, a la cuestión ¿cómo puede hacerse esto?²⁹

En ese año necesitaba más que nunca concretar mi conocimiento teórico en la práctica escénica; cursaba los últimos semestres de la carrera y yo aún carecía de una técnica de actuación. Me quedaba claro que métodos había dos: Stanislavski y Grotowski, pero siendo sinceros, con mis primeros maestros de actuación la frase "cada quien su Stanislavski" cobraba un sentido literal y atemorizante.

Sin embargo, el teatro, y en particular la técnica del actor, no puede —como afirmaba Stanislavski— estar basado solamente en la explosión del talento, repentino y sorprendente, estallido de posibilidades creativas, etcétera. ¿Por qué? Porque a diferencia de otras disciplinas artísticas, la creación del actor es imperativa, es decir, se sitúa dentro de un lapso determinado y hasta dentro de un momento preciso. Un actor no puede confiar en un estallido de talento ni en un momento de inspiración. ¿Cómo se puede lograr que esos factores surjan en el momento en que se necesitan? Obligando al actor que intenta ser creativo a dominar un método.³⁰

Pero el destino me tenía deparada una grata sorpresa. Me inscribí a la asignatura impartida por Rodolfo Valencia, que daba clases de actuación cinco horas seguidas dos veces por semana en el salón 306 de la Facultad de Filosofía y Letras de

²⁹ *Ibid.*, p. 174-176.

³⁰ *Ibid.*, p. 89.

la UNAM, el único con duela, facilitando nuestra iniciativa de limpiar el espacio cada vez que al personal de mantenimiento se le olvidaba hacerlo —muy seguido por cierto— y sobre todo por las mañanas. Rodolfo Valencia pone en práctica su propio método, un método que le ha costado años de experimentación, en el que son fácilmente detectables los principios grotowskianos y su esfuerzo por destruir las barreras que limitan el impulso creativo de los actores para abrir las múltiples posibilidades de su ser a través de la respiración, integrando el cuerpo entero del actor en su manifestación artística. Respecto a la respiración Grotowski decía:

Una vez que descubrimos el tipo de respiración del actor, podemos definir más exactamente los factores que actúan como obstáculos a sus reacciones naturales y aplicamos ejercicios cuyo objeto es eliminarlos.³¹

Con Rodolfo Valencia cursé los últimos dos años de mi carrera. Y ha sido desde entonces un ejemplo de lo que un hombre de teatro debe desarrollar: pasión, riesgo y autoconciencia para cualquier actividad que decida desempeñar.

³¹ *Ibid.*, p. 178.

CINTA SEGUNDA

¿Un sueño recurrente?

Ella.
No la conozco
Es hermosa
No tiene rostro
Besa feliz
No habla
Caricia en sudor
No descansa
Aprieta en aromas
No se queja
Enloquezco
No me suelta
Me vence
No apresura
Renazco
No dormimos
No paramos
No dejamos de abrazar/sar
No dejamos de gritar
No dejamos de exhalar
No dejamos de empujar
¡SE MUEVE EL MUNDO!
Despierto,
No está.
PD: No la dejo de llorar.

Arturo Rosales Ayala

2.1 ROSA DE SOMBRA

Entrevistador: Segunda entrevista con Arturo Rosales Ayala, estudiante del séptimo semestre de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras. Son las 15:00 horas de un abril caluroso (el de 1998). Notoriamente más delgado que en nuestra primera entrevista, aparece Arturo con su abultada mochila. Me saluda. Le explico que seguiremos con la misma dinámica de darle papelitos con la pregunta a responder y que se puede extender lo que quiera. Le pido sea lo más sincero posible, que ahí radica el valor de la entrevista. Asiente con la cabeza y le doy la primera pregunta. Estalla en carcajadas. Toma su inseparable botella de agua de un litro y se empina la mitad. Aprieto el *play*.

Arturo: Fue hace tres años, sí a los 19; estábamos ensayando una obra de Emilio Carballido, creo que era... *Una rosa con otro nombre*. Sí, era esa. ¿Ya la leíste? La directora no llegaba, así que mi compañera actriz y yo decidimos comenzar sin ella. Íbamos atrasadísimos en el montaje y sólo faltaban tres días para el examen. Coloqué una silla frente a otra, ella cerró la puerta por dentro y una vez sentados, comenzamos a ensayar.

Algo extraño ocurría en el lugar, la madera del piso se quejaba más que de costumbre y las pesadas cortinas grises parecían suplicar por un soplido en el cuello. Ella percibía el suceso y acoplaba su cuerpo con profundos suspiros, abanderando un nuevo cambio de ambiente que iba llenando cada rincón del salón. Yo apenas respiraba, me hallaba sorprendido y apabullado ante la sutil claridad de las transiciones atmosféricas, me encontraba en un estado de inmovilidad absoluta, sintiendo,



Qué importa el nombre

— Yo soy René, ¿y tú...? ¿no quieres hablar?... bueno... este... "¿Qué importa el nombre, lo que se llama rosa con cualquier nombre perfumaría también dulcemente..."

(Emilio Carballido, parafraseando a William Shakespeare)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Arturo Rosales, durante una escena de *una rosa con otro nombre*, de Emilio Carballido. Facultad de Filosofía y Letras, 1996.

descubriendo el poder de aquella chica, que controlaba el ambiente y me miraba con sus "hermosos ojos de almendra".

Era la primera vez que alguien, fuera de mis manos —sí de las dos, con el tiempo me volví ambidiestro— tocaba mi cuerpo. Era la primera vez que sentía tal poder, tal seguridad. "Ojos de almendra" me enseñó mi cuerpo, me hizo hombre. Ríete si quieres, yo también lo haría, es la frase más común para decir que ya no eres virgen. Pero las frases comunes siempre guardan un fondo de verdad. No hubo necesidad de decir gran cosa. Esa tarde, la madera del piso se quejó más que nunca, y las pesadas cortinas grises escurrieron de placer.

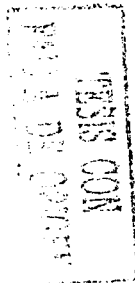
¿El examen? ¡Súper!, Nunca había llenado tan bien la indicación de alguna didascalía "Él la abraza y procede con más pasión, y le desabrocha el vestido, y la besa



Esperando a Celia

"Así como me ves, he tumbado cuates de éste alto y yo... limpiecito..."

(Emilio Carballido *una rosa con otro nombre*)



Arturo Rosales durante una escena de *una rosa con otro nombre* de Emilio Carballido, Facultad de Filosofía y Letras 1996.

en el cuello, los hombros, los..."³² Por supuesto que obtuvimos felicitaciones, aplausos, y 10 de calificación. Pero eso no era lo importante, el verdadero premio era el que venía, el que nos daríamos al día siguiente, y al otro, y el que siguió, y después y siempre que, como en la obra, su novio (su prometido) se negara a observar el realismo en la ficción; las ¡benditas! licencias poéticas con las que premia el teatro a un aprendiz de actor.

Cada día cobraba sentido, era un reto, un excitante esperar algo nuevo, otra lección reveladora, un nuevo truco de verdadera magia, obligar al otro sin obligarlo a nada, cambiarle el ritmo de su respiración. Cada puerta abierta de algún salón vacío no era

³² Carballido, Emilio, *D.F. 26 obras en un acto*, México, Grijalbo, p. 56.

sino una provocación, era aventar al otro y aprovechar su vuelo para cerrar la puerta, atrancarla con fuerza y sin pensarlo mucho entregarse a la pasión.

No tardé en darme cuenta de que un buen beso necesita tiempo, dedicación. ¿Quién era yo para negarle el privilegio de sentirse libre, sin presión? Abandoné materias, tomaba sólo las indispensables para que la conciencia no me jugara chueco y luego me reclamara el descuido de la escuela, mi pobre disciplina, mi abrupta traición.

Hoy debo todavía cuatro materias; pero sin culpa, sin remordimientos. Hoy sé que gracias a esa decisión pude llenar la Facultad, sus escritorios, sus alfombras, ¡claro!, ayudado por ella —la de ojos de almendra— con un olor a mar, un olor sabroso, con un olor de amor. ¿Hoteles? ¡Claro! Nuestro escenario favorito: Con jacuzzi y agitada respiración ¡Ja!

Y luego todo cambió... Cuando estás enamorado, no te estoy hablando de cuando alguien te gusta, tampoco de si coge bien o no, te estoy hablando de cuando amas a alguien. ¿Me entiendes? ¡¿No?! ¡¿nunca te has enamorado?! ¡Ah!, ¡vaya!, por un momento me asusté. No, no es que todas las personas tengan la obligación de amar a alguien, pero si no lo han hecho presiento difícil que puedan comprender lo que diga en esta entrevista, y peor aún, se están perdiendo del mejor método de aprendizaje, de autoconocimiento, de entender, de explicarse el mecanismo de la vida. ¡Por supuesto que amar no es fácil! ¿Dije acaso que lo fuera? Si fuera fácil cualquiera podría hacerlo, pero no todas las personas están dispuestas a experimentar el nivel de placer al que puedes llegar cuando estás con la persona que amas, y mucho menos están dispuestas a correr el riesgo de sentir que se acaba la vida cuando ella o él te hace sentir que no te ama, y dice o no: "adiós". Hoy, si de algo estoy seguro, es que el amor no se hizo para los cobardes.

Al principio ni lo pensé, daba por hecho que en cuestión de días Ella cortaría su ilógica —aunque cómoda— relación con Él (gordo, calvo, y feo; con auto, dinero y trabajo seguro —algo bueno habría de tener—). Pasaron semanas, un mes, dos, y por más que gritaba, exigía, amenazaba, y ya luego suplicaba, "Ojos de almendra" no concebía el desacato de romper el triángulo perfecto.

El maestro Mendoza³³ me aconsejaba: "Hijo, para qué sufres, estás en una relación ideal, ¡mejor gózala!". Y yo lo intentaba, lo lograba incluso; el tormento despertaba cuando Él iba por Ella y Yo con un beso de "amigo" depositaba a mi mujer en los brazos del Imbécil. Sí, exactamente, la única condición para disfrutar de "las mieles" era el mantener nuestra relación bajo el agua, en las sombras, clandestina. Que fácil suena, ¿no? Cualquier muchacho que se precie de inteligente habría asumido, acatado la condición sin chistar; eso era lo esperado. Pero escucha y piensa lo siguiente: ¿Cómo te sentirías cuando hablas a su casa para invitarla a salir y Él es quien te contesta?, ¿cómo te sentirías cuando llega su cumpleaños y brindando en soledad, sabes con quién lo celebra?

Y el colmo de los colmos: Él tiene un "perro guardián"; por razones del destino estudia en tu facultad, la misma carrera, los mismos maestros, y es de tu amada "la mejor amiga". ¡¿Por qué Dios mío, por qué?!

Pero yo entendía a Shakespeare, los poemas de Rimbaud, Kazantzakis, Benedetti, Saramago, García Márquez, cualquier verso, cualquier metáfora era capaz de relacionarme con Ella, la hallaba en lo hermoso, en lo sucio, en lo humilde; la hallaba en mi cuerpo, en mi vello, en el espejo.

³³ Maestro de actuación de la Facultad de Filosofía y Teatro de la UNAM, Premio Nacional de las Artes 1995, integrante del Sistema Nacional de Creadores y considerado uno de los más importantes teatrólogos del país.

Almendra dulce
Almendra blanca
Almendra puerca
Almendra amada
Tenerte y llorarte
Sufrirte y gozarte
Abrazarte, aventarte
Besarte, tocarte
Curioso, curioso
Así es amarte.

Todo era soportable, incluso disfrutable pues sabía, estaba seguro que Ella también me amaba, me lo demostraba, no me lo decía, había días en que incluso no me tocaba, pero al mirarme percibía cómo sus ojos brillaban.

Un amor así no se podía callar, no es que me empeñara en hacerlo público, simplemente se notaba, lo gritaban sus ojos, los míos, nuestra piel, lo murmuraban los pasillos, las clases, los ejercicios, los ejercicios de "A y B" en el grupo de Héctor Mendoza: Personaje "A" le declara su amor a personaje "B"; ambos utilizan circunstancias reales. Único factor ficticio: el amor. Todos en el grupo son personaje "A", quien es elegido por personaje "A" para hacer el ejercicio, se transforma en "B", y es libre de decidir la proposición de "A". Ambos tienen la responsabilidad de reaccionar de manera lógica y verdadera ante el estímulo ficticio.

No. Ella no tomaba ese curso, pero... ¿recuerdas al "perro guardián"? Ella sí estaba, y poco a poco se enteró de mi relación clandestina, de mi amor correspondido y de un nombre conocido: su "mejor amiga".

Ese fue el principio del fin. Aún ahora me sorprendo del "don" que tienen algunas mujeres para crear magia y del "poder" que tienen otras para destruirla. Cada ejercicio en que declaraba mi amor a otra persona o en los que se me declaraban, llegaban a los

oidos de "Ojos de almendra" de forma distorsionada, algunos incluso relataban maravillosas hazañas que, debo confesarte, me habría encantado vivirlas. Cual tragedia de Shakespeare, el "perro guardián" llenó la cabeza de su "amiga" trastocando día a día el tiempo de nuestro tiempo. Nuestra luna se vestía fodonga, con sus trapos viejos. No había brisa, el viento se había estancado. Un claro olor a muerte rondaba por ahí.

Dime... ¿no era yo el que debía estar celoso?, ¿no era yo el que sufría por compartirla?, ¿qué demonios estaba pasando? "Ojos de almendra" se me escurría como agua entre los dedos, la estaba perdiendo, la perdía y no sabía qué hacer. ¿A quién reclamarle?, ¿por qué le creía más a un perro guardián que a mí?

Me descubrí incompetente, "chamaqueado", ridículo, corriendo en un campo minado con fulminantes descargas de indiferencia.

Un día en el salón de quejosa madera —el mismo de las pesadas cortinas grises—, cerré la puerta por dentro, coloqué una silla frente a otra y observando sus ojos percibí que, al mirarme, ya no le brillaban.

No... no lloré. Me parecía patético. Fue hasta el curso con el maestro Rodolfo Valencia, cuando exhalando con dolor, arrojé las lágrimas tragadas, arrojé mi coraje, mi impotencia, lloré clase tras clase, hasta quedar flaco y seco. Pero seguía respirando, había sobrevivido a los estragos del amor. ¡Ja! Le di gracias a la vida de que existieran clases donde se puede llorar. Luego descubriría que el verdadero sufrimiento ocurre cuando ya no tienes por quién sufrir.

(Fragmento de una carta jamás enviada a la protagonista. 1997):

Estoy dolido, estoy de luto por una hermosa rosa que resultó ser de sombra.
Creo que no supe controlar mi lumbré y tanta luz le molestaba...

Rara especie es esa rosa
busca lo frío, lo simple, lo poca cosa
Rara especie es esa rosa
huele más rico, más fuerte. ¡Es otra cosa!
Rara especie es esa rosa
brinda ternura, caricias, ¡albricias! ¡es tan hermosa!
Rara especie es esa rosa
es tan dulce, tan hierba,
es tan planta
es tan rosa
de sombra.

Entrevistador: (*Para sí.*) Entonces intervine y le expliqué a Arturo, a manera de consuelo, lo que dice Eugenio Trías en su *Tratado de la pasión*, cuando habla de la poesía:

Entre sujeto pasional y sujeto de conocimiento conviene, sin embargo, determinar un espacio de mediación en el sujeto estético, que brota en el recorrido mismo que hace el sujeto pasional por el mundo de las cosas, al asociarlas —metafórica y metonímicamente— al objeto de amor, de manera que en ese recorrido nace la experiencia poética y artística, la cual desprende, como efecto y consecuencia, el conocimiento racional, que de esta suerte queda fundado y edificado en base sólida y firme.³⁴

E: Él me contestó:

A: Y a mí ¿qué demonios me importa?!

³⁴ Trías, Eugenio, *Tratado de la pasión*, Madrid, Mondadori, 1988, p. 37.

2.2 TRANSGRESIÓN

E: La "pausa" está puesta. Arturo vuelve del baño con la cara lavada y andar pesado; triste. Le doy otra pregunta, la piensa, saca una carpeta de su mochila, y él mismo aprieta el *play*.

A: Cuando no has aprendido una técnica de actuación, lo único que te queda por utilizar a la hora de abordar un personaje, es el instinto. Así me sucedió con mi primer oferta de trabajo profesional: *El pesadillante* de Gonzalo Velez, estrenada el 22 de agosto de 1997 en el sótano del Teatro Carlos Lazo de la Facultad de Arquitectura bajo la dirección de Enrique Parada.

El personaje a interpretar representaba en mi vida un verdadero reto; no sólo por tratarse de uno de los protagonistas, sino por la complejidad de su carácter y del mundo depresivo, alucinante, donde se hallaba inmerso. Más tarde me daría cuenta de que al aceptar el reto, mi universo cotidiano se volvería más depresivo y alucinante que la misma obra. Recuerdo que para aceptar el trabajo consulté a Rafael Pimentel, mi entonces maestro de actuación, cuyo lema era Transgredir; el personaje implicaba hacerlo, y protegido por el lema acepté el reto.

La forma de trabajo era con base en improvisaciones. El texto describía situaciones, pero el diálogo se escribía escogiendo las propuestas de lenguaje, frases, y expresiones que el actor iba planteando. Yo necesitaba trabajar de prisa pues entendía que sin un sustento emocional, una historia previa, no podría justificar mi comportamiento, mi forma de relacionarme con los otros personajes. Te presento aquí

un escrito que realicé con ese fin —dos años más tarde, al estudiar con Héctor Mendoza, descubriría que este ejercicio tiene nombre: Circunstanciación.

E: Con una seña le pido a Arturo que lea su escrito. Él toma aire y comienza a leer.

EL PESADILLANTE

(Febrero de 1996)

Personaje: Cecilia, 17 años, travesti y transgénero.

Situación: Cecilia pide trabajo como bailarina en el burdel "Ardientes sueños"; la madrota pide antecedentes y ella contesta: "Mi mamá siempre quiso ser vedette; soñaba con estar en los escenarios cantando y bailando al compás de los colores que se reflejaban en su vestido de lentejuelas brillosas. Ella me contó que nunca quiso casarse; más bien la cazaron —sí, cazaron con z— porque después la tenían como trofeo de guerra, la paseaban como se pasea a un perro de pedigree. ¡Ah!, porque eso sí, si mi mamá fuera un perro, sería de pedigree.

Con su talle tan hermoso, muslos enormes, pechos redondos y firmes, cuello larguito y fino —sí, así como el mío— y su cara como... como la mía también. La verdad es que nos parecemos mucho, somos casi igualitas, sólo me hacen falta los pechos (se ríe melancólicamente) y además me sobra otra cosita... (se ríe), lo bueno es que está bien chiquita (se carcajea).

Yo creo que mi mamá se dio cuenta de nuestro parecido y por eso me vestía como ella. Ponía un disco de mambo, cha-cha-chá, danzón, o rock and roll, y luego ¡A BAILAR! Lo hacíamos tan bien, que después hasta las vecinas llevaban a sus hijas

para que les enseñáramos —cobrábamos barato, ¡hasta eso!—, y pues era bien divertido ¡Ay, porque eran reeeezooonzas las pobres! (Se ríe a carcajadas).

Todo iba de maravilla. Saliendo de la escuela, corría a mi casa y me cambiaba rapidísimo; me ponía ¡bella! Labios rojos, pestañas postizas, y una pluma de avestruz que mamá conservaba desde que fue reina de la primavera. Pero no crea que nos estancamos ahí, ¡claro que no! Cuando ya me sabía todos los pasos de mi mamá, comencé a alquilar películas de musicales y sacábamos las rutinas: un, dos, tres, cuatro; un, dos, tres, cuatro; un, dos, tres, cuatro. Pura cuenta de cuatro, si se ha fijado. Además, como mi mamá tenía prohibido salir por las tardes, me mandaba a mí a entrar en los salones de baile y copiar nuevos pasos. Yo me ponía bien lista porque tenía que volver antes de las nueve, para que mi papá no me cachara. Llegaba y de volada me daba un baño, me vestía otra vez de hombrecito. ¿Qué a qué horas hacía las tareas? Hay pues mi mamá me las hacía... si también para eso era bien lista.

Pero luego se nos volteó la tortilla... hace dos años, un viernes por la noche, llegué bien contenta del "Califa" con mi nueva credencial de cortesía por ser cliente constante y "dis-tin-gui-da". Abrí de un portazo la casa y... ¡ahí estaba mi papá! Con su cara de sapo baboso. ¡Todo borrachote! y bien encabronado, porque lo acababan de correr del trabajo —ya se imaginará por qué. (Con la mano hace un gesto de beber).

Al verme se quedó pasmado —hasta el cuete se le bajó—. ¡Hijo de la chingada! —me dijo. Ahora tenía los ojos encendidos, se veía enorme, furioso, como un demonio. Me agarró de los cabellos y me zarandeó por toda la casa; después me arrancó la ropa y comenzó a golpearme... me golpeaba con todas sus fuerzas y me gritaba: ¡maricón!, ¡pinche mayate!, ¡puto!, ¡joto!, ¡hijo de tu puta madre!

Siguió golpeándose en todo el cuerpo —y matándose el corazón—. Y es que si lo quería; era asqueroso, culero, pero a fin de cuentas mi papá. Me pateaba hasta en la cara. Después... ya no supe...

Cuando desperté, tenía toda la cara vendada, no podía ver nada, "descanse joven", —me dijeron— "a su mamá la están operando". Me desmayé otra vez. A los pocos días me anunciaron que mamá... ya no pudo despertar.

(Fin)

El mundo de mi personaje podría resumirse en la siguiente cita extraída del libreto de la obra:

[...] Un bar travesti y la casa de una familia convencional son los escenarios principales en los que se desarrolla la obra; desde cierta perspectiva, se trata de representaciones de un mundo terreno y de un submundo (o sueño y vigilia, o consciente y subconsciente), en los cuales emergen eventualmente facetas antitéticas: Lo mismo el Cielo tiene sus Infiernos, que la Pesadilla sus destellos de virtud o de verdad. En este ámbito, EL PESADILLANTE cuestiona, o apunta hacia aspectos contemporáneos de la realidad cotidiana, de los cuales ningún individuo está exento, como la violencia física, psicológica y sexual, la angustia ante un vacío de normas o patrones de conducta establecidos, la limitación o esclerosis de los valores sociales instituidos (los roles genéricos, la familia, el futuro de la sociedad), la superabundancia de información, la ambigüedad de los paradigmas morales: en suma, la incoherencia atroz del panorama del mundo a fines de siglo.

E: Y entonces continuó con una enumeración de dificultades y sucesos.

A: ¡Qué pesadilla!, ¿no?:

- Los ensayos duraron un año.

- Un mes antes del estreno el director nos anunció a los actores que no habría nómina para pagarnos.

- Quince días después el director nos prometió ceder el dinero que entrara en taquilla para el salario de los actores.
- Ocho días antes del estreno llega el vestuario, prestado de las bodegas de la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM.
- Dos horas después nos dimos cuenta de que pocas cosas nos servían.
- Los actores asumimos la responsabilidad de conseguir nuestro vestuario.
- Cuatro días para el estreno y aún no se terminaba la escenografía.
- Tres días para el estreno y renuncia "Don Carlos", uno de los personajes principales de la obra. El director asumió el papel.
- Dos días antes del estreno, el bailarín que hacía del "pesadillante" se rompe el brazo derecho.
- Un día antes, se llega a un acuerdo: "Todos haremos del pesadillante".
- A dos horas de la función se llega a otro acuerdo: "Por ninguna circunstancia, músicos, iluminador, y mucho menos actores, pueden fumar marihuana por lo menos dos horas antes de la función. Único en protestar: el director.

La obra fue un éxito, mi vida no:

- a) Mi padre: Se le subió la presión y abandonó el lugar a media función. Su nariz no paró de sangrar hasta verme salir del teatro. Nuestra comunicación se limitó a la pregunta recíproca y jamás contestada: ¿estás bien? Seis meses después reanudamos nuestra habilidad de hablar con sujeto verbo y complemento, ¡Ja!
- b) Mi madre: Se dio a la tarea de recogerme a la salida del teatro durante el resto de la temporada. ¡Ja! ¡Ja!
- c) Mis carnales: No me dijeron nada. ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!

d) Mi maestro, el "transgresor": no fue a ver la obra. ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!

Lo bueno: El público salía agradecido. Aplaudían con ganas.

Lo mejor: Ella, la de "Ojos de almendra", me seguía amando. Había encontrado su nueva "perversión": Hacerle el amor vestido de "Cecilia" ¡Mmmhmmm!

Lo ojeté: Te dije que Teatro y Danza decidió apoyar al grupo cubriendo de manera simbólica el salario de los actores, ¿no? Bueno, nosotros, los actores, a petición de nuestro director, cedimos el dinero de la taquilla para liquidar las deudas de producción.

El día de la cita para recoger nuestro salario, nos informaron que el "cheque" había sido cobrado un día antes por nuestro director. Aquella misma tarde llegamos a su casa.

Nuestro director ya no estaba. Sus cosas tampoco. Se había largado de la ciudad. Se rumora que vive en Cancún. Él se llama Enrique Parada. No se te olvide.

2.3 ¿SER O NO SER?

E: Arturo se empuja su botella de agua y sin respirar se termina el contenido. Parece que el agua le dio fuerza; se le ve aliviado. Voltea a verme, le señalo la grabadora, nota que no tiene *pausa* y se apresura a tomar otro papel. Lee la pregunta, sonríe y contesta:

A: Sí, 22, los cumplí en enero. Enero 13. Mañana termino uno de los cursos más trascendentes de mi vida, el de actuación, nivel VIII, con el profesor Rodolfo Valencia.

Fue por azar, de verdad. Se ajustaba a mi horario y así lo conocí. "Todo es azar y azar es destino", suele decirnos. Creo que tiene razón.

Recuerdo que mi primera impresión fue de sorpresa: ¿Qué era eso de respirar liberando el peso?, ¿cerrar los ojos, seguir respirando, sacar la bestia, controlar mi eje?, ¿deconstrucción de mi estructura caracterológica defensiva?, ¡la papaya cósmica, le dicen acá afuera!

Bueno, no importaba cómo fueran los títulos, ni lo extraño de los ejercicios; yo quería ser actor. "¡Ya, de inmediato!" Y si para lograrlo tenía que aguantarme las cinco horas de clase dos veces por semana, no importaba. Las palabras "para ayer" y "ya van tarde" de mis maestros anteriores, eran el "viagra" necesario para acelerar mi, de por sí, ya potente neurosis y sentirme insatisfecho.

En la clase había que respirar. Eso me quedaba claro, respirar y entender respirando. Como era de esperarse, debido a mi acelere, a la segunda semana, tuve mi primer hiperventilación. Dolor de cabeza y un "¡estoy hasta la madre!" cerraron con broche de oro el primer mes del curso. "Las cosas se hacen con calma, dice el maestro

Valencia. "Si estás pensando todo el tiempo en la meta, te perderás de disfrutar lo que hay en el camino". Realicé pues, mi primer deconstrucción: del acelere a la calma.

Así, los ejercicios: *Yo soy mi centro. Estoy aquí por ahora. Dame... ¡No! Toma, toma. Tres tristes tigres el trabalenguas*, los fui asumiendo, disfrutando y entendiendo al mismo ritmo aprendido. Sí, el poco a poquito.

Relaciones dramáticas en el espacio, y Uso dramático del objeto, fueron los últimos ejercicios para cerrar el semestre. El primero me enseñó a trabajar con mis compañeros, comprobar qué es el *estado de disponibilidad* y cuál es la diferencia con el honesto pero inservible "echarle ganas". El segundo fue un oráculo que me escupió las verdades a la cara:

- ¿Por qué aferrarme a la máscara de bailarín cuando no lo soy?
- Autocompasión, una de las posibilidades de mi ser, pero no la única.
- El ejercicio: *Un ser atrapado en la cotidianidad de su vida*, me salió bien; esto hizo que aflorara otra de las más difíciles máscaras que limitan mi trabajo creador: la soberbia.

Concluidos estos trabajos, siguieron los del octavo semestre. Tenía la gran oportunidad de sacarme 10 de calificación, inscribiéndome con cualquier otro maestro; pero el juego ya me había gustado y la apuesta estaba hecha. Sí, era yo mismo. Cada clase descubría cosas nuevas, aún más de lo sabido. *La danza con mi eje*, me permitió encontrar mi música, mis ruidos; mi ritmo y mis propios movimientos; ¡Qué distinto es bailar a creer que se está bailando!

Los compañeros de clase se hicieron más importantes, en ellos observo que es posible moverse y manejarse; instrumentos —como el mío— que llegaron tan

desafinados, hoy podemos funcionar un poco mejor; o al menos identificar cuándo no es la nota que debemos tocar.

Realicé, te digo, una *deconstrucción de mi estructura caracterológica defensiva*; es decir, me confronté con lo que soy, con lo que me constituye, deseché lo que me estorbaba para crecer, para crear, para ser actor.

No, es más que un ejercicio de introspección. Es una deconstrucción; echar abajo mis defensas, educación, excusas, valores, religión, mis justificaciones más arraigadas para darle salida a mi miedo, violencia, dolor. Es saber identificar sus posibilidades, y una vez estudiadas reírme de ellas con mi verdadero rostro; darme permiso de hablar desnudo. ¿Que si no me gusta cómo soy desnudo? ¡Ja! No es cuestión de gustos, es cuestión de ser. Es saberte de verdad. ¿Y luego?... Tú sabrás con lo que te quedas. Dirás algo si de verdad necesitas decirlo; si te callas ya habrás dicho bastante. Hoy estoy seguro que para ser un actor se puede ser de todo, menos un cobarde.

¿Cómo crees? No... aún no soy actor. Mañana termino mi curso, pero me voy a seguir preparando. ¿Cómo me siento? Como cuando haces ejercicio y después de un tiempo encuentras tu cuerpo flexible, fuerte. Me siento agradecido.

2.4 COMENTANDO LA CINTA SEGUNDA

Han pasado cuatro años desde nuestra primera entrevista. El Arturo de hoy ha conocido el amor, comenzó a entender en la práctica el mecanismo de la pasión. Maravillosa noticia con final triste, como tristes son las historias amorosas, porque tarde o temprano se enfrentan a la vulgar, por cotidiana, realidad: la evidente inexistencia del amor.

Otro final, más que triste desgraciado, es el que vivió con *El pesadillante*. Pero como todo suceso que se describe con epítetos, esta experiencia también va cargada de conocimiento; no sólo por la manera en que interpretó su personaje, sino además por las repercusiones que éste tuvo en su familia, maestros y amigos. Tal vez el único final feliz, haya sido el azaroso encuentro con Rodolfo Valencia, quien aprovechó el penoso estado de su alumno para ofrecerle un espacio vacío y la codiciada oportunidad de manifestar su dolor.

No sabemos qué fue de "Ojos de Almendra". Tampoco sabemos si, pese a tanta adversidad, el trabajo de Arturo en *El pesadillante*, era bueno o no. Y mucho menos entendemos qué fue lo que aprendió en ese curso de extraños ejercicios con nombres tan singulares. Lo único que queda claro es que Arturo se ha conocido, cuando menos en tres aspectos fundamentales:

- a) El amor-pasión.
- b) Interpretando un personaje.
- c) Deconstruyéndose para construirse.

"La letra con sangre entra", dictaba el asta bandera de la educación tradicionalista. Hoy, gracias a la pedagogía moderna, este lema está muerto. Sin embargo, para un actor el lema sigue presente. No porque en las clases de acrobacia haya que arriesgar la vida para hacer una maroma, o porque el masoquismo sea el camino para interpretar un personaje o para trabajar con cualquier director. Sino porque aprender, o mejor dicho, **entender** las relaciones humanas implica arriesgarse a vivirlas, y si un actor no las entiende no merece llamarse actor.

La técnica y la vida íntima de un actor van siempre de la mano. Aun cuando el personaje que aplaudamos en la escena sea lo opuesto al ser humano que lo está mostrando. Si un actor es capaz de enseñarnos a su opuesto, a otro que sin serlo nada tenga que ver con él, o a otro que sea como él mismo, es porque se conoce; porque no solamente tiene un aparato físico entrenado, o un conocimiento teórico elevado, sino porque ha aprendido de la vida; de los otros y de la suya; de él a través de los otros. Un actor es un proceso en sí mismo. Él es su propio material de estudio y de creación.

Quiero aclarar que no estoy invitando a nadie a arrojarse a vivir miles de experiencias, a probar de todo para conocerlo todo, y muchísimo menos a probar con todos para conocer más.

El aprendizaje de uno mismo a través de las relaciones afectivas con las personas, no va en conexión a la cantidad de individuos con que nos involucremos; me refiero al grado de compromiso con esa relación. ¿Qué tan peligroso puede llegar a ser establecer una relación profunda, comprometida? No lo sé. Pero me parece que es uno de los riesgos que el actor no puede renunciar a vivir; es aquí —creo— donde surge el verdadero conocimiento que transformará nuestra forma de percibir el mundo, nos ayudará a comprender otras formas de relación y por supuesto, impulsará, según las

peripecias de la relación, la manifestación de nuestras posibilidades de accionar, reaccionar, de ser.

¿Necesita un actor conocer todo esto para actuar? ¿Qué no basta con saber dividir los textos por unidades de sentido, partir las frases por ramas tensoras, distensoras, enfatizar palabras, encontrar los tonemas, escoger su cadencia, semicadencia, anticadencia, semianticadencia, para darle el ritmo conveniente a nuestros parlamentos; saber distinguir entre género, estilo, tono o simplemente reír y llorar cuando sea conveniente? No.

La pasión, el riesgo y la autoconciencia acompañan siempre la vida de un actor. Quien nace actor —no estoy hablando de quien hace teatro, actúa de vez en cuando o trabaja de actor como pasatiempo—, repito, quien nace actor vive para seguir siéndolo; el día que desista de trabajar para serlo morirá. Será otra cosa, un ser humano común. Tal vez viva bien, tranquilo, sin angustias financieras ni existenciales; pero sin luz.

Una persona banal, superflua, difícilmente llegará a ser un gran actor; un actor si se descuida no sólo perdería la oportunidad de llegar a ser un gran actor, podría fácilmente convertirse en una persona superflua, banal. Uno más del "soso montón de estrellas mal logradas"³⁵ que llenan con su desidia nuestro firmamento teatral.

³⁵ Rimbaud, Arthur, *Obra poética y correspondencia escogida*, México, UNAM, 1998, p. 87.

CERRANDO TUMBAS

En 1998, a la par de los cambios inesperados en el orden político, social y cultural de nuestro país, la salida del periodista Jacobo Zabłudovsky de las pantallas televisivas, el nombramiento de cardenal al arzobispo mexicano Norberto Rivera Carrera, o el fallecimiento de nuestro Nobel de literatura, Octavio Paz, por mencionar algo, yo cursaba, extracurricularmente, una de las cátedras más trascendentes en mi carrera: actuación, con el maestro Héctor Mendoza.

Si bien el método de Rodolfo Valencia me había dado las herramientas éticas de mi profesión y ayudado a romper muchas de las barreras que detenían el desarrollo de mi creatividad actoral utilizando la respiración, y ejercicios de bioenergética, incorporando los principales postulados de Grotowski, Héctor Mendoza despejaría mis dudas sobre el método de Stanislavski.

Mendoza es un hombre ecléctico, es decir, toma de aquí y de allá elementos que puedan servirnos para nuestro desarrollo artístico. Sin embargo, es Stanislavski la base de su método, corrigiendo y desarrollando muchos de sus conceptos. El método de Mendoza opera de manera distinta en cada uno de sus alumnos, pues todos desarrollamos problemas diferentes al enfrentarnos con la significación de un texto. Es ahí donde se encuentra la riqueza de sus clases; aprendemos de los errores del otro para no cometer los mismos cuando nos toca el turno de ser corregidos.

Ya en 1996 Héctor Mendoza había expuesto en su obra *Creator principium* —misma con la que realizó temporada en los teatros Santa Catarina de la UNAM y Antonio López Mancera del Centro Nacional de las Artes—, algunas de sus principales argumentaciones sobre el proceso en la formación actoral exponiendo las

continuas disputas sobre la escuela formal de Diderot y la vivencial de Stanislavski, haciendo correcciones y explicando los malos entendidos que hay de una y otra para exponer la propia. Fueron muchas las reseñas, publicaciones, y críticas que hablaron, a lo largo de la temporada, sobre lo valioso de la obra. Sin embargo, me parece que una de las más atinadas es la de Jorge Kuri publicada por el diario *Uno más uno* el sábado seis de julio de 1996, porque en un pequeño fragmento encuentra la piedra angular o "el principio creador" del método que Héctor Mendoza ha creado para desarrollar las posibilidades actorales de sus alumnos.

¿Cuál es el *principio creador* que estimula al hecho escénico en el actor? La pregunta siempre está en la boca de sus alumnos, que indagan en el director a la espera de la primera respuesta. Sin embargo el director-maestro no expone la respuesta tan sencillamente, sino que obliga a cada uno de sus alumnos a descubrir por sí mismos, en su actuación, cuál es el *principio creador*. Aun cuando apenas se menciona en toda la obra *cuál es ese principio creador* podemos observar cómo el proceso de los actores depende, a todas luces, tanto de su carácter como de las circunstancias que lo rodean. El actor —así como cualquier personaje— es tan sólo un carácter en determinada circunstancia. Curiosamente todos los conflictos que rodean al actor tienen que ver con el amor. La historia misma tiene que ver con el amor. Las intrigas amorosas —aún cuando son material de trabajo para los ejercicios actorales— no son gratuitas. El actor depende del amor, como un *principio creador* que le presta seguridad o desconfianza. Los ejercicios mismos que plantean las clases de este maestro —que no es otra cosa sino un *alter ego* de Héctor Mendoza— se enfocan sobre todo en una tarea escénica en apariencia sencilla, pero que en la práctica resulta realmente complicada: declarar el amor hacia alguien. *El personaje A* tiene la tarea escénica de declararle su amor al *personaje B*. El objetivo es: resultar convincente, verosímil. He ahí —parece decirnos Mendoza— el principio de la actuación: *el teatro es un acto de amor*.³⁶

³⁶ Kuri, Jorge. "El amor como principio creador". *Uno más uno*, Diario. (México, D.F., 6 de julio, 1996), p. 11.

Y el papa Juan Pablo II visitaba Cuba. Y paradójicamente a la pobreza de sus poblaciones India y Pakistán realizaban ensayos nucleares. Frank Sinatra murió, y Elena Garro también. Y capturaron al secuestrador Arizmendi. Y Oscar de la Hoya le ganó en senda pelea a Julio César Chávez. Y arrestaron al asesino Pinochet. Y el también asesino huracán *Mitch* por fin se extinguió. Y 1998 terminaba. Y yo arriesgué mi vida de nuevo... conocí a "Pestañas Arañas"... me volví a enamorar.

3

CINTA TERCERA

Y sentía perderla
como un puñado de agua
escurriendo entre mis dedos.

Por más que los apretaba
la indiferencia se encargaba
de darle salida al amor.

¡No te vayas!
¡No me dejes sin ti!

Intenté beber el agua
pero era demasiado tarde
alcancé a mojar mis labios
y pude comprobar
que el último beso
tiene siempre
el sabor
del adiós.

Arturo Rosales Ayala

3.1 CUESTIÓN DE GUSTOS

Entrevistador: Tercera entrevista con Arturo Rosales Ayala. Noviembre de 1998. Nos encontramos en el salón "Espacio múltiple" en el área de teatros de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Arturo, ojeroso y con barba, revisa su reloj, "las cinco y media, ¿podemos comenzar?". "Por supuesto", le respondo. Parece que tiene prisa. Le doy un papel con la primer pregunta y aprieto el *play*.

Arturo: Sí, 24 años. Pues ya soy pasante. Ayer terminé mi curso de dos años con el maestro Héctor Mendoza. Feliz. Te lo digo con la plena conciencia de que al hacerlo estoy dando un paso, casi, casi, invitando a que venga la depresión. Pero hoy estoy feliz y quisiera poder prolongar la sensación lo más posible. Eternizar el momento. Sí, ya sé que suena cursi... Así me gusta que suene; después de todo la felicidad, por muy perversa que sea, por muy retorcida que se halle, siempre será cursi.

No sé qué adjetivo ponerle a mi felicidad, de seguro no será uno sano; si acaso redundante, o contradictorio: "mi feliz felicidad"; "mi felicidad triste"; "mi tristeza feliz." ¡Ja! ¡Qué estupidez!

Si estoy bien es porque me han dado las armas para garantizarme este contento. Si estoy sonriente es porque me he ganado el derecho de estar en un escenario. ¿Por qué? Porque entiendo que la disciplina es el medio de garantizarme ese derecho. Porque sé de qué pie cojeo, y cuál es mi eslabón más fuerte. Porque aun sabiendo que voy a perder, estoy dispuesto a pelear mi verdad, a consumir mi pasión, a enamorarme de nuevo y a aprender de los estragos del amor.

¿Miedo? Claro que tengo miedo. Lo peligroso de cerrar un ciclo es que no siempre se tiene claro hacia dónde seguir después, y encontramos luego miles de ciclos girando en torno a sí mismos que terminan por ser sus propios remolinos, acabando con lo bueno, lo malo, lo regular, con todo.

Por el momento no tengo nada más que decirte, te entrego esta obra en dos actos donde... No, no son un gran ejercicio de dramaturgia, pero al menos resumen algunos de los conceptos más importantes que aprendí con el maestro Mendoza: *Pisar fuerte y encontrar mi oración*. Espero que tú también la encuentres. Si crees en Dios, ¡que Dios te acompañe!, o el Diablo: cuestión de gustos...

3.2 PISANDO FUERTE

Antes de la hora de la comida, ya no puedo más. La tensión es insoportable. Temo que, de súbito, un acto incontrolable y gratuito me traicione (y, sin embargo, no puedo imaginar cuál sería ese acto: de ahí precisamente el temor). Necesito estar solo, calmarme un momento. Corro a esconderme en el baño. Los baños son los únicos lugares en que tal vez pueda preservarse cierta intimidad aún en los espacios más públicos.

Luis Zapata

Farsa didáctica en dos actos.

Personajes: **Arturo**: 23 años.
Arturo 2: 24 años.
Policía de "Auxilio UNAM": Cuarentón.
Tania Tamara: 20 años.

Lugar: Un baño de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Con espejo y no tan sucio como de costumbre.

Tiempo: Cualquiera entre 1998 y hoy.
(Acto segundo dos años después de hoy o de 1998.)

ACTO PRIMERO

Arturo entra corriendo y cierra la puerta con seguro. Se recarga en ella, respira profundamente y poco a poco se va calmando. Se oye correr agua de un retrete, al tiempo que Arturo 2 dice:

Te estaba esperando

Arturo sorprendido busca con la mirada. Al no ver a nadie, contesta nervioso:

¿Es... a... mí?

Arturo 2, sentado en una esquina de la barra de los lavabos, sonrío, luego dice:

"Es a mí"

Arturo, reconociendo la voz, se relaja, ríe, lo ubica y va con él:

¡Cabrón me asustaste! (Ríen juntos.)

- Arturo 2: ¿Cómo estas?
- Arturo: ¡Muy bien! ¿Y tú?
- Arturo 2: Te ves mal.
- Arturo: ¡Gracias!
- Arturo 2: Te ves muy mal.
- Arturo: ¡¿Sí?! ¡¿Muy mal?! ¡¡¿Qué tan mal?!!
- Arturo 2: Más que nunca.
- Arturo: *(Controlándose para no llorar.)* ¡¿Y?!... ¿te afecta?...¿desde cuándo te afecta tanto cómo me vea o no?
- Arturo 2: Tienes razón. mi preocupación no es por cómo te ves, sino por cómo te sientes. pero te conozco y sé que tienes la ociosa costumbre de preocuparte más por tu aspecto cuando tienes problemas.
- Arturo: *(Interrumpiendo.)* ¡yo no tengo problemas!... bueno... ¡sí pero no tan importantes como para estar mal, quiero decir... ¡afectado!
- Arturo 2: ¿Ah, no? ¿y entonces por qué viniste a llorar al baño? porque, seamos sinceros, tú no viniste a mear, y como prefieres aguantarte a hacer caca en los baños de la Facultad..
- Arturo: ¡No! yo vine a mear *(da saltitos y se aprieta la entrepierna.)*, de hecho me estoy meando. *(Va al mingitorio e intenta hacerlo, pero no puede. Pausa).*
- Arturo 2: ¿Qué pasa? ¿tampoco puedes con una simple meada?
- Arturo: Es que no me sale cuando hay gente en el mismo baño. se me apena, ¿me entiendes?, ¡no! tú qué vas a entender, si eres más que ordinario. tu madre dice que dejaste de mojar la cama hasta los doce.

Arturo 2: ¡¿Qué?! ¡Fue hasta los diez! ¡No inventes!

Arturo: Para el caso es lo mismo.

Arturo 2: ¡No, dos años son dos años!

Arturo: *(Ríe y poco a poco su risa se vuelve estruendosa, una gran carcajada. se repone lentamente y dice burlón:)* ¡Hasta los doce! *(Vuelve a reír.)*

Arturo2: *(Mientras Arturo ríe por segunda vez.)* viniste a llorar... quieres llorar, "¡quiere llorar!, ¡quiere llorar!, ¡quiere llorar!..."

Arturo sigue riendo y poco a poco comienza a llorar. Llora inconsolable, se deshace en llanto.

Arturo 2: *(Sorprendido:)* No pensé que estuvieras tan mal

Arturo: *(Entre sollozos:)* ¡Estructura mental!

Arturo2: ¿Eh?

Arturo: ¡Estructura mental!

Arturo 2: ¿Estructura mental? ¿Qué con la estructura mental?

Arturo: "Si hasta hoy comes sopa de lentejas, olvídalas. come sopa de verduras!"

Arturo 2: ¿Quieres calmarte? explícate, ¿qué es eso de la sopa de verduras?

Arturo: *(Más histérico:)* ¡No!, ¡verduras no! ¡Estructura mental! ¡Menso!

Arturo 2 salta de la barra y lo golpea. Arturo intenta defenderse pero es evidente su torpeza al pelear. se escuchan tremendos toquidos a la puerta, acompañados con gritos de "¡Abran!" los muchachos detienen la pelea, respiran, se peinan uno al otro. Arturo2 se mete a un retrete y empuja a Arturo para que abra.

Policia de "Auxilio UNAM": *(Entrando.)* ¿qué haces chavo? ¿te estás drogando?(Le

revisa los ojos, la lengua, lo huele.)

- Arturo:** (Se suelta violentamente, al tiempo que con enojo grita:) ¡No!
- Aux. UNAM:** ¡Al tiro chavo!, yo sí te madreo ¿eh?
- Arturo:** (Cambia de tono y explica:) Soy de teatro... no había espacios... me metí al baño para ensayar.
- Aux. UNAM:** ¡Ah!... ¿Pero seguro no traes churros?
- Arturo:** (Acoplándose al tono:) Nel, de veras, no traigo.
- Aux. UNAM:** Chale hoy nadie trae... es que ando bien asoleado tu me entiendes ¿no?
- Arturo:** ¡Claro mi *chifl*, pero ahora sí le quedé mal.
- Aux. UNAM:** Bueno, te dejo, nomás no grites tanto.
- Arturo:** No se apure *mi chif* ¡Suerte!
- Aux. UNAM:** (Sale murmurando divertido:) "Ensayando"... pinches actores.
- Arturo cierra la puerta con seguro murmurando divertido:**
"Asoleado"... pinche drogo.
- Arturo 2:** (Sale imitando a Arturo:) "No se apure *mi chif*, ¡Suerte!"
- Arturo:** (Mirándolo fijamente hace la voz de su maestro Héctor Mendoza) "Arturo, tienes mucho talento, pero también un gran problema: una personalidad "tan peculiar" que reducirá tu amplitud, tu margen de personajes a interpretar. te llamarán para los mismos una y otra vez si no cambias tu forma de ser; la cual seguramente te ha ayudado a no pasar desapercibido en la vida cotidiana, pero para el teatro no te sirve".
- Maestro pero...
- "Tus compañeros más de una vez te lo dijeron, como seguramente te lo habrán dicho otros una y otra vez mientras creciste. Tú hacías caso

omiso y continuabas tus estudios cubriéndote con un escudo de autoestima donde no penetran las críticas a tu persona. En pocas palabras los mandabas a "¡chingar a su madre!" y seguías caminando. Eso estuvo bien. Te ayudó a sobrevivir. Pero en el teatro es diferente. Existen mentiras vitales que nos creamos para conservar nuestra dignidad; pero nosotros los actores no tenemos más remedio que ser fuertes y vivir con las cosas que nos pasan. Aquí en el escenario, cada movimiento dice, y tu cuerpo no puede ser la negación de tu talento".

—¡¿Qué hago maestro?!

"Deja el ballet. Cambia de hábitos. De *estructura mental*".

—¿Cómo?

"Simplemente, si hasta hoy comes sopa de lentejas, olvídalas; come sopa de verduras".

—¡¿Qué?!

"Yo mismo he mandado a muchos de mis actores a tomar clases de baile; porque están muy tiesos. Son como rocas en el escenario. Tú no lo necesitas, tu cuerpo es ágil. Pero ahora, cuando caminas, parece que vas flotando. Te ves como etéreo y yo necesito que pises fuerte... ¿qué quieres ser, actor o bailarín?"

—¡Actor!

"Entonces, olvídate del baile".

- Arturo 2:** *(Que ha seguido atento el monólogo de Arturo:)* ¿Pero qué es eso de la estructura mental? ¿qué chingados tiene que ver con las "verduras" y el baile?... ¡¿le preguntaste?!
- Arturo:** ¡No!, yo estaba tan abrumado, sólo pensaba que en cualquier momento me diría que no podía continuar en su grupo.
- Arturo 2:** ¿Y?
- Arturo:** "Por supuesto que estás en mi grupo, tienes mucho talento."
- Arturo 2:** ¡Yaaaahoooo! te lo dije ¡imbécil! ¡Te dije que te ibas a quedar! ¡Ja! ¡Y tú aquí de chillón!
- Arturo:** Luego me dijo que en el transcurso de su clases quería ver cómo cambiaba. Quería notar que ya no bailaba y que mis pies "pisaban fuerte".
- Arturo 2:** ¿Y?
- Arturo:** Es que... ¡no sé cómo hacerlo! *(Comienza a llorar)*.
- Arturo 2:** Pues está clarísimo.
- Arturo:** ¿Cómo?
- Arturo 2:** *(Haciendo la voz de su maestro:)* "Si hasta hoy lloras cada vez que no entiendes, olvidalo, piensa en lugar de llorar".
- Arturo:** ¿Eh?
- Arturo 2:** Cambia de sopa, de hábitos.
- Arturo:** O yo soy un imbécil o tú eres un culero.
- Arturo 2:** ¿Eh?
- Arturo:** ¿Te estás burlando?

- Arturo 2:** *(Ríe:)* Cómo crees. Más bien eres un imbécil.
- Arturo:** ¡Culero!
- Arturo 2:** Bueno también.
- Arturo Impotente y desesperado decide salir del baño.*
- Arturo 2:** Ahí vas *(haciendo la voz del maestro:)* "Si hasta hoy le das vuelta a las cosas cada vez que te sientes agredido, ¡olvidalo!, hazles frente".
- Arturo:** *(Se detiene. Lentamente se da vuelta, pensativo:)* Es decir... ¿Cambiar mis hábitos?
- Arturo 2:** Un hábito es una costumbre; una práctica que ha adquirido fuerza de ley en tu vida, es decir, constituye tu carácter, aquello que te distingue de los demás; son los valores morales y éticos con los que fuiste educado cuando niño.
- Arturo:** ¿O sea que la estructura mental que tengo es igual a mis "circunstancias mediatas", las que constituyen mi carácter?
- Arturo 2:** ¡Exacto! Si fueras un personaje y yo tuviera que interpretarte, lo primero que haría además de entender la historia, sería averiguar los valores que te rigen, o sea tu estructura mental.
- Arturo:** ¿Cómo?
- Arturo 2:** ¡Sí!, supongamos que eres un ladrón.
- Arturo:** ¡Oye!
- Arturo 2:** Sólo supongamos... eres un ladrón que "roba a los ricos para darle a los pobres".

- Arturo:** Ese es ¡Robin Hood!
- Arturo 2:** ¡No interrumpas!... Tú robas a los ricos para darle a los pobres porque los valores que te rigen son los de la justicia y la injusticia. Ahora, si fueras un ladrón pintor, hijo de pintores, y tu estructura mental estuviera determinada por los valores de "lo bello y lo feo", te robarías de una galería, un museo o una mansión, sólo aquéllos cuadros u objetos que consideres dignos de belleza. Y por ejemplo, si fueras un expresidente de la república, de cualquier forma serías un ladrón, pero tu estructura...
- Arturo:** *(Interrumpe con júbilo:)* ¡Ya!, creo que ya entendí... *(Asustado:)* ¿Y ahora quiere que cambie mis valores?
- Arturo 2:** Eso es lo que dije, ¿no?
- Arturo:** ¿Y luego con qué me quedo? ¿Qué hay de mis raíces, de mis sueños, de mis ganas de ser actor? *(Pausa. Se miran asustados, voltean a verse al espejo y observan su rostro de terror. Pausa.)*
- Arturo 2:** Tal vez no se refería a cambiar tus objetivos en la vida, ni tampoco tus raíces, sino más bien a los motivos que te llevaban a ser como eres, o lo que quieres ser.
- Arturo:** ¿Cómo?
- Arturo 2:** ¡Tú no sabes más que preguntar! Piensa un poco, yo no soy tu maestro... ¿por qué quieres ser actor?
- Arturo:** Pues porque... porque... porque no me imagino siendo otra cosa en la vida.

- Arturo 2:** Si vuelves a decir otra tontería te pego.
- Arturo:** Es que no es tontería, es la verdad.
- Arturo 2:** ¡Te pegol
- Arturo:** Quiero ser actor porque soy un narcisista; me gusta que me vean, que me admiren, que me aplaudan ¡¡¡¿Ya?!!!
- Arturo 2:** Bueno, sí, eso en el fondo lo quieren todos. Narcisos son todos los actores. Ahora, que si sólo quisieras ser admirado, ¿por qué no eres modelo, bailarín o cantante?
- Arturo:** Porque no es lo mío.
- Arturo 2:** ¿Qué es lo tuyo entonces?
- Arturo:** Es... que... yo... me descubro feliz cuando actúo. Cuando ensayo y experimento una y otra y otra posibilidad de significar un texto, o de reaccionar a lo que el otro actor me dice. Es como hacer el amor, porque tienes que estar muy atento a proponer y dar respuesta a lo que te da el otro.
- Arturo 2:** ¿Cuántas veces lo has hecho?
- Arturo:** ¡¿El amor?!
- Arturo 2:** No güey, estar atento y reaccionar al otro.
- Arturo:** Pues pocas. Pero sí lo he hecho. Quiero decir...
- Arturo 2:** *(Interrumpiendo:)* Quieres decir que pretendes usar tu incipiente talento al actuar, para mostrar "lo poco bello que eres", lo "bien" que chillas y recibir muchos aplausos, alabanzas por tu profunda dedicación a la creación de un trabajo, más que artístico, vanidoso.

Arturo: ¡No! yo no adoptaría la "ley del menor esfuerzo" para la creación de un personaje. Tampoco me mostraría sólo por halagos ¡por favor!, cuando uno ama una actividad puede hacerlo sin esperar nada a cambio.

Arturo 2: Entonces, si al término de una obra en la que has puesto todo tu empeño, donde actúas no para agradar al público, sino reaccionas verdaderamente a los estímulos ficticios, y ellos se muestran indiferentes, aplaudiendo con desgana... ¿no te importaría?

Arturo: ¡Claro que me importaría! ¿De qué crees que estoy hecho?

Arturo 2: ¿Entonces?

Arturo: ¿Entonces qué?

Arturo 2: ¿No que lo que te importaba era actuar bien, y que haciéndolo ya estabas satisfecho?

Arturo: Sí, pero eso no significa que el público no me importe; se supone que actuar bien no es sólo reaccionar a los estímulos ficticios, sino además hacerlo de una forma interesante, y eso por supuesto lo haces para que el público no se duerma; para que estén atentos a lo que sucede, a lo que vendrá.

Arturo 2: Lo acepto. ¿Pero qué hay de mi pregunta? Pese a todo "lo interesante", "lo emotivo" que actúes, el público sólo te aplaude por compromiso. ¿Te importaría?

Arturo: ¡Sí!... El problema con el público es que no siempre saben distinguir entre una buena actuación y otra que no lo es.

Arturo 2: ¡Ya te estás contradiciendo!

- Arturo:** ¿Por qué?
- Arturo 2:** Si dices que te importa mucho la respuesta del público, y por otro lado dices que el público no sabe distinguir entre una buena actuación y otra que no lo es...
- Arturo:** (*Encimándose.*) Habrá quién lo haga. Habrá quien sepa distinguirlo. Mi trabajo va por ellos. Yo actuaré lo mejor que pueda y se notará... el público no es tonto, lo que sucede es que no está acostumbrado a ver buen teatro. (*Citando a su maestro Mendoza.*)
- "Una buena actuación es una buena comunicación, efectiva y profunda; por lo tanto alcanza al público, le llega, y entonces el público se siente tocado más allá de lo que él hubiese querido que lo tocaran".³⁷ Por eso nuestros teatros están vacíos. La mayoría de la gente acude a los teatros donde los temas y el tipo de actuación no les producen ningún tipo de incomodidad.
- Arturo 2:** ¡Caray!, me sorprendes. No eres tan tonto como yo pensé.
- Arturo:** Es un halago, ¿verdad?
- Arturo 2:** (*Ríe.*) Por supuesto que es halago... ¿y no te importa?
- Arturo:** ¿Que me halagues? ¿Por qué habría de...?
- Arturo 2:** (*Interrumpe.*) Que te vayas a morir de hambre.
- Arturo:** ¿De veras? ¿Por qué?
- Arturo 2:** Tú me lo acabas de decir. "Nuestros teatros están vacíos."

³⁷ Cevallos, Edgar, *Las técnicas de actuación en México*, Escenología, Árbol Editorial, 1984, p. 554.

Arturo: *(Vislumbrando su futuro grita desesperado.)* ¡Oh, nooooooooooooooooooooooooooooooooooooo! *(Se escuchan tremendos toquidos a la puerta y una voz violenta que grita:)* ¡Abran!

Arturo sigue en shock, con los ojos perdidos en el vacío, gritando: ¡Nooooooooooo! ... Con un volumen cada vez más bajo que sostendrá hasta su siguiente intervención. Arturo 2 lo mete al retrete y va a abrir la puerta.

Aux. UNAM: *(Entrando.)* ¡Te lo advertí!, ¿sí o no?! ¡Te dije "nomás no grites tanto!", ¡y te pones a gritar! ¡Me vas a tener que acompañar!

Arturo 2, imperturbable, saca de su bolsillo una caja de metal, la abre y ofrece el último churro que queda.

Aux. UNAM: *(Cambiando el rostro.)* ¡Gracias mi actor! *(Toma rápidamente el churro.)* Nomás que para la otra pus sea más discreto, ¿no?

Arturo 2 cierra su caja, la guarda, e indica la salida al policía.

Aux. UNAM: ¡Ah!, no hay tos mi gallo; y no se apure, yo me encargo de que nadie venga a cagar aquí.

Arturo 2 cierra la puerta con seguro, y saca del retrete a Arturo quien continua en shock, con los ojos mirando al vacío y gritando un débil pero claro ¡Noooooooooooooooooooo! en un solo movimiento le tapa la boca y la nariz, luego a manera de consuelo dice...

Arturo 2: Podrías hacer televisión.

Arturo: *(Soltándose. Jalando aire con desesperación.)* ¡¿Qué?!

Arturo 2: Tienes que mantenerte, o ¿qué?, ¿pretendes seguir siendo dependiente toda tu vida?

Arturo: Yo...

Arturo 2: ¿A poco no te cala pedir hasta para estrenar calzones?

Arturo: Es... que...

Arturo 2: Ya estás bastante "huevoncito". ¿no crees?

Arturo: ¡Basta!... no tengo nada en contra de la televisión, el cine, o el teatro. De hecho nunca ha pasado por mi mente descartar mi desarrollo artístico en alguno de estos medios. Me gusta el teatro porque es en vivo, y siempre diferente; porque se suda y huele; porque el margen de error es tan amplio como la poca o mucha preparación del actor, que en este caso tiene el poder, es él quien manda en cada función, el que cuenta día a día la historia, su historia. En televisión y cine también tengo que actuar, con distintas reglas, pero es el mismo ejercicio: "reaccionar de manera lógica a los estímulos ficticios". Es ésta actividad la que constituye mi vocación: lo que amo.

Arturo 2: Bueno sí; pero, ¿y la lana, qué?

Arturo: Yo creo que la persona que hace lo que de verdad le gusta, es la más rica del mundo.

Arturo 2: Pues suena muy bonito, pero eso no te dará de comer.

Arturo: Ultimadamente, ¿quién te asegura que no? si no se trata de sentarme para averiguarlo. El teatro es pasión, es riesgo, y yo lo voy a correr.

Arturo 2: ¡Caray!, me sorprendes. Qué pronto cambias de hábitos.

Arturo: ¿Tú crees?

Arturo 2: Creo que entiendes lo que haces... deja el ballet amigo. Te ves mejor cuando te muestras inteligente, que cuando te preocupas por ser bello. (Le

da un zape amistoso y sale lentamente del baño, mientras Arturo se mira muy atento al espejo.)

Arturo: *(Entona:) "Hoy voy a cambiar" (rompe la frase en sonora carcajada y sale murmurando divertido.) "Pinches verduras..."*

(Se escucha el correr del agua de un retrete.)

Fin del primer acto

3.3 ¿MI ORACIÓN?

Segundo acto.

La gente me dice que me veo mal, que me veo ojeroso, que si estuve enfermo. Me veo, sobre todo, supongo, solo.

Luis Zapata.

Dos años después

Escena única

Arturo 2 entra corriendo y cierra la puerta con seguro. Se recarga en ella, respira profundamente y poco a poco se va calmando. Se oye correr agua de un retrete, al tiempo que Arturo dice:

Arturo: *Te estaba esperando.*

Arturo 2: *(Sorprendido busca con la mirada. Al no ver a nadie, contesta nervioso:)*

¿Es... a... mí?

Arturo, *sentado en una esquina de la barra de los lavabos, sonríe, luego dice:*
 Es a mí.

Arturo 2: *(Reconociendo la voz, se relaja, ríe, lo ubica y va con él.) ¡Cabrón me asustaste! (Ríen juntos.) ¿Por qué siempre en un baño?*

Arturo: *¿Qué cosa?*

Arturo 2: *¿Te metes a llorar?*

Arturo: Hoy no vine a llorar.

Arturo 2: Como no vengas a mear, no se a qué otra cosa puedas haber venido,

porque ya todos conocen que tú en un baño de la facultad nunca cag...

Arturo: A hablar contigo. *(Pausa. Arturo queda pensativo.)*

Arturo 2: Bueno, dí algo, ¡me asustas!

Arturo: ¿Cuál es tu oración?

Arturo 2: ¿Mi oración?

Arturo: Sí.

Arturo 2: *(Piensa unos segundos y luego contesta con seriedad.)* La que dios nos enseñó.

Arturo: ¡¿Cuál?!

Arturo 2: "Padre nuestro que..."

Arturo: ¡No güey!

Arturo 2: ¿Entonces?

Arturo: Tus curiosidades, lo que amas.

Arturo 2: ¿A quién amo?

Arturo: También.

Arturo 2: Pues por el momento no tengo prospecto per...

Arturo: Me siento solo.

Arturo 2: ¿Es una insinuación?

Arturo: Es una constante

Arturo 2: ¿Es un ejercicio de "A y B"?

Arturo: Es un hoyo en el estómago
es una frase inconclusa
una lágrima aislada
es ver llover tras la ventana...

Arturo 2: ¡Te quedó muy bien! ¿Qué más sigue?

Arturo: Es una epidemia

Arturo 2: Mmmmm... no. Eso no rima

Arturo: *(Con sentimiento.)* Es tener un amigo tan güey *(Pausa.)*

Arturo 2: ¿Sabes cuántas estrellas hay en el universo?

Arturo: No.

Arturo 2: ¿Nunca te has puesto a contarlas? ¿Nunca has sentido la curiosidad de subir al techo de tu casa y contar las estrellas?

Arturo: En México, en la parte norte del distrito federal, desde el techo de mi casa y toda el área circunvecina, bajo la noche gris, nunca hemos visto estrellas.

Arturo 2: ¿Ni en la tele?

Arturo: No seas mamón.

Arturo 2: Me refiero a los programas culturales de corte científico, la clásica toma del cielo estrellado; los has visto, ¿no?

Arturo: Sí, creo que sí.

Arturo 2: ¿Como cuántas son?

Arturo: Muchas

Arturo 2: ¡Muchisisisisisimas!

Arturo: ¿Y?

Arturo 2: Tantas como el número de actores que hay en el mundo.

Arturo: ¿Y?

Arturo 2: Eres actor.

Arturo: ¿Y?

Arturo 2: ¡Bien venido al clan! (*Rien estruendosamente.*)

Arturo: Estoy cansado.

Arturo 2: Y vas empezando.

Arturo: Odio sentirme despreciado, ¡ignorado! odio la prepotencia del "clan", los que se creen el jején del edén. Odio sonreírles para conseguir trabajo, odio tener que lidiar con gente vanidosa, habladora, ¡burócrata!, odio los malos maestros, los falsos amigos, odio declarar impuestos y más tener que hacerlo en ceros por no haber ganado nada; formarme al pan. Odio la impuntualidad, el maldito tráfico, el smog, el sudor del metro, el hedor de la ciudad. Odio a las y los cobardes, los celos y los chantajes. Odio que me digan "ya no" y llorar por ello. Odio hacer las cosas mal, tender mi cama, trabajar y no cobrar, cobrar y ser robado. Odio los "talk shows", las gripas y la tos. Tenerle miedo al sida y usar pomadas para los granos. Odio sentirme solo.

Arturo 2: Odio cuando te pones así.

Arturo: Odio que seas tan güey. (*Pausa.*)

Arturo 2: Tu problema es que piensas que tu mundo es el que has conocido, en el que tiene lugar tu vida cotidiana. Tu problema es creer que el color natural de la noche es y siempre será gris. Para ver las estrellas hay que viajar; subirse a los techos de muchas casas. Para sentir la noche hay que esforzarse en saber disfrutar la luz del día.

Arturo: Para sentir la noche sólo hay que esperar la noche.

Arturo 2: ¡Para sentir la noche hay que "crear" la noche! No esperes nada del mundo, no esperes nada de nadie, no esperes. Crea tu espacio, busca tu lugar. Elige y pelea por el lugar donde quieres estar.

Arturo: ¿Tú estás donde quieres estar?

Arturo 2: Sí.

Arturo: En un baño ¡ja!

Arturo 2: Contigo.

Arturo: ¿Es una propuesta indecorosa?

Arturo 2: No, es un ejercicio de "A y B." (*Rien.*)

Arturo: Ayer en el estreno, creí que me moría. Casi lo echo todo a perder. Fueron los segundos más largos de mi vida. Quería que la tierra me tragara... toda mi vida me pasó por enfrente...

Arturo 2: Si te vi, estabas bien gordo de niño.

Arturo: El público se me borró, dejé de oír...

Arturo 2: Nadie dijo nada.

Arturo: Y el resto de la obra se me había olvidado. Meses de ensayo para *Máquina Hamlet* y el bruto de mí se equivoca.

Arturo 2: El maestro Mendoza diría que no estabas en situación. Y el maestro Valencia, que no tenías un estado de disponibilidad.

Arturo: Sostenía la escalera a mis manos y sabía que en cualquier momento tendría que bajarla para colocarla en otra parte...

Arturo 2: Haciendo otra figura.

Arturo: ¿Pero en qué parte? y ¿qué figura? nunca lo supe. Simplemente la escalera llegó al piso y con ella me fui yo.

Arturo 2: Pero seguiste con la obra.

Arturo: Sí. Cecilia enfatizó una palabra y recordé todo en seguida.

Arturo 2: ¿Lo ves?, no estás solo. El escenario de un teatro o el de la vida, siempre lo compartes con alguien.

Arturo: Me da pánico volver a sentir tal vacío. Tal desesperación. Me da miedo salir y arriesgarme de nuevo. Vivir y echar todo a perder.

Arturo 2: Aun si no te arriesgaras lo echarías todo a perder.

Arturo: ¡Gracias!

Arturo 2: La diferencia está en que si te arriesgas, cabe la posibilidad de que te vaya bien.

Arturo: ¿Y si no me arriesgo?

Arturo 2: Te volverías de sal.

Arturo: Pero yo...

Arturo 2: ¿Qué hay de la pasión, el riesgo y la autoconciencia?

Arturo: Es que estoy confundido.

Arturo2: ¿Por qué?

Arturo: Porque hoy cierro un ciclo y no sé a dónde ir, porque descubro que hay muchos actores en el mundo, que hay millones preparándose para serlo, que cada uno se piensa descubriendo novedades cuando el teatro ha existido desde siempre. Descubro que soy una gota de agua que se sentía tan valiente por arriesgarse a descubrir que está compuesta de dos moléculas de hidrógeno y una de oxígeno, y que ahora que la invitan a formar parte del mar le da miedo. Y grito y mi grito no se escucha.

Porque es un grito aislado, porque es el grito de una gota que tiene miedo de nadar.

Arturo 2: Pues tú eliges Arturo. Si ya habías hecho la apuesta, lo justo es entrarle a jugar.

Arturo: ¿Cuál es tu oración?

Se escuchan desesperados toquidos en la puerta. Arturo 2 se esconde en un retrete mientras Arturo abre.

Tania: ¡Ay! ¿puedo pasar?, es que los baños de las niñas los están limpiando, ¿No hay nadie más?

Arturo: No, pasa, adelante, ¿quieres que me salga?

Tania: Ay no, no importa, es rapidísimo. *(va a meterse al retrete donde está oculto Arturo 2. Arturo la detiene.)*

Arturo: Mejor a éste, es que aquél está muy sucio

Tania: Ah, bueno. *(Se mete.)*

Arturo: ¿A ti no se te apena?

Tania: ¿Cómo?

Arturo: No, nada, es un chiste local. *(los Arturos ríen.)*

Tania: *(Sale del retrete.)* ¿Seguro que no hay nadie más? yo escuché dos risas *(Va a abrir el primer retrete.)*

Arturo: ¡No! no hay nadie. Fue sólo el eco de mi sonrisa.

Tania: *(Mirándolo va a lavarse las manos:)* estabas fumando, ¿verdad? *(Hace el ademán del "toque".)*

Arturo: ¡No! ¿Huele?

Tania: No; bueno, los baños de esta Facultad siempre huelen. (*Rien. Se quedan mirando. Silencio incómodo. Ella extiende la mano.*) Soy Tania Tamara. Me dicen "chula" o "preciosa."

Arturo: Soy Arturo, a secas.

Tania: Estudio actuación, ¿y tú?

Arturo: Mmmm... algo muy parecido.

Tania: ¡Uy!, qué misterioso.

Arturo: ¿Qué tipo de actriz quieres ser?

Tania: La mejor, por supuesto.

Arturo: ¿La mejor en qué?

Tania: La mejor en vida. Muerta, ya para qué, ¿no crees?

Arturo: ¿Cuál es tu oración?

Tania: ¡Ay no! ¿Eres predicador? Pero si estás muy bien. Deberías pensarlo mejor. No eres feo, de hecho eres simpático... quiero decir... ¡ay!... bueno ¡sí!... muy agradable. ¿Para qué practicar el celibato?

Arturo: ¡No!, ¿cómo crees?, yo no soy...

Tania: Claro que si eres, lo que sucede es que eres muy modesto. ¡Claro!, a ustedes les inculcan la modestia y la sumisión en el internado, pero no hay por qué sentirse mal de ser apuesto.

Arturo: ¡Espérate! te estás equivocando, no soy un...

Tania: ¿Adonis?

Arturo: ¡No!

Tania: Bueno, no. Tampoco quieras competir con el *sex-símbol* de todos los tiempos.

Arturo: ¡Basta!

Tania: ¡Ay!

Arturo: ¡Cállate!... por favor... *(Pausa.)* No soy monje, ni predicador, y tampoco estoy internado.

Tania: *(Desilusionada.)* ¡Aaaaaaaaah! *(Al sentirse engañada decide marcharse:)*
Bueno, ¡Adiós! *(Sale azotando la puerta.)*

Arturo: ¡Oye!

Arturo 2: *(Sale del retrete y dice burlón:)* "Fray Arturo el seductor."

Arturo: ¡Calla herejel... ¿Cuál es tu oración?

Arturo 2: ¿Cuál es tu pasión?

Arturo: Me siento solo.

Arturo 2: ¿Qué tipo de actor quieres ser?

Arturo: No tengo horizonte.

Arturo 2: ¿Ni ganas de tenerlo?

Arturo: Tengo miedo.

Arturo 2: ¿A qué?

Arturo: A nadar en el mar. La escuela es tan sencilla, es como una alberca, las albercas tienen orilla, al menos sabes a dónde llegar. El mar no tiene orilla.

Arturo 2: Pero tiene horizonte.

Arturo: El mío no tiene.

Arturo 2: O no lo quieres ver.

Arturo: Yo veo miles y habiendo tantos no hay ninguno.

Arturo 2: Entonces crea el tuyo. Avientate a nadar. Consuma tu pasión.

- Tania:** *(Abre violentamente la puerta. Arturo 2 y Arturo la ven sorprendidos. Tania sólo puede ver a Arturo.)* Si no eres predicador, entonces ¿qué eres?, ¿por qué tanto misterio? ¡¿Qué es eso de la oración?! *(Arturo y Arturo 2 se miran asombrados de que sólo lo vea a él. Arturo 2 reacciona.)*
- Arturo 2:** Tocar es de buena educación.
- Arturo:** *(A Arturo 2.)* ¡Cállate!
- Tania:** *(Asustada.)* ¡Ay! Perdón.
- Arturo:** ¡No!, tú, no.
- Arturo 2:** *(Ofendido.)* O sea que yo sí.
- Tania:** No te enojés conmigo.
- Arturo:** ¡Claro que tú sí!
- Tania:** ¡No!, yo no estoy enojada. Discúlpame por favor, yo sé que hablo mucho.
- Arturo:** Tania, no tienes por qué disculparte.
- Arturo 2:** ¿Ni de hablar mucho?
- Arturo:** ¡Ni de hablar mucho tampoco!
- Tania:** *(Asustada.)* Está bien, está bien, no me disculpo. Retiro lo dicho pero... no te enojés. *(Comienza a llorar.)*
- Arturo:** No, por favor, no llores...
- Arturo 2:** Está actuando.
- Arturo:** *(Sorprendido.)* ¿Estás actuando?
- Tania:** *(Ofendida.)* ¿Qué te pasa, imbécil? *(Sale azotando la puerta.)*
- Arturo:** ¡Espérate! Yo...
- Arturo 2:** ¡No me viol!

Arturo: Lo arruinaste todo.

Arturo 2: ¿Qué cosa?

Arturo: ¿Por qué eres tan güey?

Arturo 2: Estaba actuando. Es evidente que sólo quería "coquetear."

Arturo: ¡La heriste!

Arturo 2: ¡¿Yo?!, tú fuiste el que la hiciste enojar.

Arturo: Gracias a ti.

Arturo 2: ¡No me vio!

Arturo: Desde cuándo se pueden ver los amigos imaginarios.

Arturo 2: ¿Entonces sólo soy eso?... ¿Un amigo... Imaginario?

Arturo: No dramatices, ¡por favor! Además no es tan malo. Vives en mí, conmigo.

Arturo 2: Como un amigo ¡imaginario!

Arturo: Pero existes, ¿no? las personas existen al ser nombradas, queridas, necesitadas. Las otras... sólo hacen bulto... quiero decir... para algo habrán de servir.

Arturo 2: ¿Y tú?

Arturo: ¿Yo qué?

Arturo 2: ¿Para qué sirves?... ¿Cuál es tu oración?

Arturo: Yo... *(Entra precipitadamente Tania Tamara. abre la puerta de un golpe y grita:)*

Tania: ¡Esto no es actuación! *(Se abalanza con fuerza frenética sobre Arturo. Arturo 2 alcanza a quitarse del camino. Lo besa apasionadamente.)*

Arturo 2: *(Atónito al ver el encuentro amoroso:)* Esto... se llama... neurosis...

De pronto es aplastado por el trasero de Tania, quien abraza y acaricia con desesperación el cuerpo de Arturo. Éste no la deja de besar. Arturo 2, trata de librarse empujando a Tania, pero es vencido por el peso. Al sentir el vaivén del trasero de Tania, se excita y se acopla al ritmo. Se escuchan intercalados gemidos de los tres. Entra el policía de "Auxilio UNAM".

Aux. UNAM: ¡¿Ensayando mi actor?! (Los tres se separan intempestivamente.)

Tania: (Aclara.) ¡Actriz!

Arturo 2: (Rectifica.) ¡Actor!

Arturo: Yo...

Aux. UNAM: No hay tos mi gallo. Yo con un churro me callo. No más que pa l'otra cierre la puerta, ¿no?

Tania: (Arroja un grito estridente, sobreactuado. Se lleva las manos a la cara y comienza a llorar.) ¡AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA!

Los tres voltean a verla. mueven la cabeza con un gesto de... "No seas mamá", excepto Arturo, quien de verdad se preocupa. Arturo 2 Saca su cajita de metal —ahora llena— y ofrece un churro al policía.

Tania: ¡Qué va a decir mi madre!

Los tres vuelven a verla casi con asco; excepto Arturo, quien la mira con ternura.

Arturo 2: (Al de Auxilio UNAM:) ¿Va para las islas?

Aux. UNAM: Allá mero.

Tania: (En sollozos, da un grito ahogado:) ¡No puede ser! (Arturo la abraza.)

Arturo 2: (Al de Aux. UNAM:) Lo acompaño. Le guío el viaje.

Aux. UNAM: (Confidente:) Oiga... ¡Qué mala actriz! (Cierra la puerta.)

Tania: *(Que alcanzó a escuchar la última frase:) ¡Imbécil! (Arturo, la abraza, la tranquiliza, le soba la cabeza.) Arturo, quiero ser una gran actriz.*

Arturo: Yo actor... esa es mi oración.

Tania en un instante lo comprende todo. Lo mira y lo besa apasionadamente.

Oscuro total

(Se escucha el correr del agua de un retrete.)

fin.

3.4 COMENTANDO LA CINTA TERCERA



Cecilia Villarreal y Arturo Rosales durante una escena de *Máquina Hamlet*, de Henry Müller
Teatro Orientación del INBA, Unidad Artística del Bosque, 1999.

Son muchos e importantes los cambios que podemos notar en el Arturo de nuestra última entrevista. Hoy tiene 24 años. Parece que su intento por llevar a la práctica el concepto de *cambio de estructura mental*, explicado y desarrollado en *pisando fuerte* —la primera parte de su farsa didáctica en dos actos—, le ha cambiado el rostro.

Cambiar de valores, los valores con los que fuimos educados en la infancia y adolescencia; es decir, hacer lo que el profesor Rodolfo Valencia define como *deconstrucción de nuestra estructura caracterológica defensiva* es un ejercicio muy riesgoso. Implica ser otro; ser alguien nuevo para después, paradójicamente, tener la posibilidad de ser muchos otros más. El sueño, la oración de Arturo, sigue siendo el mismo “yo quiero ser actor”. Por lograr ese sueño se somete a la disciplina de dos

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

métodos de actuación —con Rodolfo Valencia y Héctor Mendoza— aparentemente divorciados pero que finalmente exigen de él una misma tarea: cambio.

Un cambio de valores, una deconstrucción de la educación, religión, miedos, defensas con las que Arturo creció, fue educado. Esto implica ver el mundo con otros ojos, implica correr el inmenso riesgo de que el individuo que se somete a este proceso cambie también de sueño. Cambie de oración. Darse cuenta de que ser actor no era su pasión. Sin embargo, de este proceso, ningún aspecto que conforma al actor sale ileso. Quienes han logrado el cambio conservando el mismo impulso de vida han alterado significativamente dicho impulso. Se es actor, más actor que antes, pues ya no hay tantos estorbos para la expresión creativa; pero se es actor con base en otros valores. Se es actor por otra cosa, por otro sueño, por otra razón. ¿Cuál es esta nueva razón? No lo sabemos. Es tan diversa como cada individuo. Lo único que sabemos es que este nuevo motivo, esta nueva pasión por la actuación es la decisión de un actor que se construye a sí mismo. Es la decisión de un hombre ya no la de un niño.

RECAPITULACIÓN

Cuando elegí el tema de mi informe, antes de saber siquiera que por las características de éste la manera de titularme sería mediante un informe académico, lo hice pensando en la pertinencia de seguir estudiando y haciendo teatro. Mi respuesta siempre se enredaba con otras preguntas: ¿teatro?, ¿para qué hacerlo?, ¿qué sentido tiene?, ¿me hace ser mejor?, ¿mejor en qué?

Me sabía cada vez mejor actor, la forma de manejarme en un escenario era día con día más profesional, igualmente excitante y con mejores resultados. Sin embargo no me sentía bien. Una mejor praxis no es una respuesta. Al menos para mí, no es una respuesta completa.

No obstante, saberlo era un buen comienzo. Tal vez el proceso debería invertirse: ¿Qué me había llevado a ser mejor actor? La pasión por llegar a serlo. ¿Cuál es el camino de la pasión? El riesgo. ¿Y cuál era el impulso que me daba valor para correr el riesgo? Mi deseo de ser actor.

Fue así como me di cuenta de que mi vida giraba en torno al teatro. Le había entregado al teatro, de manera voluntaria y consciente, seis años de estudio. A cambio, yo había incorporado la pasión, el riesgo y la capacidad de autoconciencia a mi vida cotidiana.

La pasión, el riesgo y la autoconciencia en el camino de un actor, me pareció un buen título, ahora sólo faltaba sostenerlo. Decidí entonces hacer un ejercicio de introspección sobre mi experiencia de vida en torno al teatro y concretamente a la actuación. Esto implicaba un compromiso enorme: hablar desde mí. El asunto se complicaba porque hablar de mí nunca me ha gustado. Es muchísimo más relajante

hablar de otros. Además, hablar de mí no era el objetivo, era un pretexto para exponer lo que pienso, un mero pretexto para hablar desde mí. Fue por esto que elegí crear un personaje llamado **Arturo** —depositario de mi experiencia de vida— y preguntarle, a través de otro personaje llamado **Entrevistador** todos aquellos aspectos que consideré pertinentes de abordar para exponer lo que pienso sobre lo que implica hoy, aquí, en el contexto de México, D.F., en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, apasionarse por el teatro, y particularmente por la actuación.

La actuación, el arte del actor, remite a un modo otro de ser humano libre. Dicha libertad me permite observarme en distintas situaciones o circunstancias, y entonces ser otro, ver mis otros, lo que no soy todavía, pero puedo llegar a ser. De esta manera nace la idea de escribir una farsa didáctica en dos actos para expresar lo que opino del mundo, del mío, de mí.

La riqueza de este informe radica en el juego de espejos que el lector haga de sí mismo al reconocerse en alguna peripecia de vida, pero sobre todo, cuestionándose sobre su propio proceso de formación, sobre sus propias habilidades y carencias, su propia razón de ser, de estar, de hacer que las cosas sucedan: su pasión.

CONCLUSIONES

Comenzaré las conclusiones recopilando algunos fragmentos de éste trabajo que selecciono porque constituyen mis afirmaciones entorno al aprendizaje de la actuación:

Lo inconmensurable: Para convertirse en un actor, además de todo o a pesar de todo, es necesario vivir. Es necesario experimentar las emociones en la vida real, para luego poder entenderlas convertidas en situaciones, circunstancias y personajes en una obra de teatro. Es necesario amar a alguien para conocer el amor. Es necesario amar a alguien para conocerse uno mismo.

La técnica y la vida misma de un actor van siempre de la mano. Aun cuando el personaje que aplaudamos en la escena sea lo opuesto al ser humano que lo está mostrando. Si un actor es capaz de enseñarnos a su opuesto, a otro que, sin serlo, nada tenga que ver con él, o a otro que sea como él mismo, es porque se conoce; porque no solamente tiene un físico entrenado, o un conocimiento teórico elevado, sino porque ha aprendido de la vida; de la de los otros y de la suya; de él a través de los otros. Un actor es un proceso en si mismo. Él es su propio material de estudio y de creación.

Lo desconocido: La pasión, el riesgo y la autoconciencia acompañan siempre la vida de un actor. Quien nace actor —no estoy hablando de quien hace teatro, actúa de vez en cuando, o trabaja de actor como pasatiempo— quien nace actor vive para seguir siéndolo. El día que desista de trabajar para serlo morirá. Será otra cosa, un ser humano común, tal vez viva bien, tranquilo, sin angustias financieras ni existenciales; pero sin luz.

Lo inquietante: Para los actores, cada noche en el teatro, la vida comienza en la *tercera llamada*, y entonces hay que entrar como si fuera la primera vez que entramos. Decir como si fuera la primera vez que decimos. Oír, ver, tocar, sentir como si fuera la primera vez que lo hacemos... pero darnos durante cada función como si ésta fuera la última.

Un estudiante de actuación no se convierte en un actor en el momento en que termina una licenciatura. El proceso de formación del actor no tiene límite de tiempo, porque cada nueva obra significa un nuevo conocimiento y otro cuestionamiento a ese proceso de formación. Sin embargo cuestionarse tiene un límite, no debe frenar el impulso creador del individuo. Cuando hay que hacer las cosas sin pensar, se hacen sean cuales sean las consecuencias; tarde o temprano llegará el momento de la reflexión. Un actor puede llegar a desarrollar una habilidad tan grande como para engañar hasta a el mejor observador, lo peligroso radica en engañarse a sí mismo porque entonces frenaría su proceso de formación, de creación, estaría perdido.

La incertidumbre es inevitable. Tal vez lo que muchos deseamos es tener la tranquilidad de espíritu para esperar lo mejor de la vida. No olvidar su sabor agridulce, vínculo indisoluble entre la vida y la muerte, el placer y el dolor.

¿Teatro?, ¿para qué hacerlo?, ¿qué sentido tiene?, ¿me hace ser mejor?, ¿mejor en qué? Estas preguntas siguen esperando su respuesta. Me sigue pareciendo difícil aventurarme a contestar. Sin embargo, creo que después de redactar este informe ha ocurrido un cambio importante en el camino de mi ignorancia. Se ha convertido en un saber. Un saber —debo reconocerlo— ignorante. Ahora tengo 25 años, mi país sigue en crisis, un gobierno panista lo dirige, es invierno de 2001, y tras

los ataques terroristas del 11 de septiembre a Estados Unidos una tercera guerra mundial se presente en el aire. "Ojos de almendra" se casó, "Pestañas arañas" se fue. El escenario de mi vida no brilla tanto como el de la escena... por ahora.

Aún me quedan muchísimos caminos por recorrer, escenarios por conquistar, personas que amar y obstáculos que vencer. La elección de ser actor puede cuestionarse: ¿qué sentido tiene? Pero ahora ya puedo balbucear una respuesta: ser mejor actor me hace mejor ser humano.



"¡Yo fui Hamlet!"

Máquina Hamlet de Henry Müller, Teatro Arquitecto
Carlos Lazo. Ciudad Universitaria, 1999.

BIBLIOGRAFÍA

(Directa)

- 1.- Avitia Hernández, Antonio, *Teatro para principiantes*, México, Arbol Editorial, 1984, 196 p.
- 2.- Cevallos, Edgar, *Las técnicas de actuación en México*, México, Escenología, 1993, 590 p.
- 3.- Diderot, Denis, *La paradoja del comediante*, México, Ediciones Coyoacán, 1997, 87 p.
- 4.- Grotowski, Jerzy, *Hacia un teatro pobre* (traducción de Margo Glantz), México, Siglo XXI, 1978, 233 p.
- 5.- Saramago, José, *El evangelio según Jesucristo*, México, Alfaguara, 1999, 514 p.
- 6.- Stanislavski, Constantin, *Manual del actor*, México, Diana, 1991, 152 p.
- 7.- Stanislavski, Constantin, *Un actor se prepara*, México, Diana, 1994, 267 p.
- 8.- Trias, Eugenio, *Tratado de la pasión*, Madrid, Mondadori, 1988, 190 p.
- 9.- Zapata, Luis, *En jirones*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, 207 p.

HEMEROGRAFÍA

(Directa)

- 1.- Corro, Salvador, "...en Chiapas todo igual...", *Proceso*, semanal, núm. 1052 (México, D.F. : 29 de diciembre, 1996).
- 2.- Kuri, Jorge, "El amor como principio creador", *Uno más uno*, diario, (México, D.F. : 6 de julio, 1996).

BIBLIOGRAFÍA

(General)

- 1.- Badillo, Cesar, *El actor y sus otros*, Bogotá, Ediciones la Taquilla, 1994, 147 p.
- 2.- Brecht, Bertolt, *Escritos sobre teatro*, tres tomos, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
- 3.- Brecht, Bertolt, *Teatro completo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
- 4.- Carballido, Emilio, *D.F. 26 obras en un acto*, México, Grijalbo, 1978, 257 p.
- 5.- Caruso, Igor, *La separación de los amantes*, México, Siglo XXI, 1982, 313 p.
- 6.- Diderot, Denis, *La paradoja del comediante*, Buenos Aires, La Pléyade, 1971, 217 p.
- 7.- Diderot, Denis, *La paradoja del comediante*, México, Ediciones Coyoacán, 1997, 87 p.
- 8.- Eco, Humberto, *Cómo se hace una tesis*, México, Gedisa, 1990, 267 p.
- 9.- Liberman, Mariana, Silvia Pasternac, Elvira Serio, *Ser otros*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1989, 261 p.
- 10.- Mendoza, Héctor, *Actuar o no*, México, Ediciones El Milagro/CNCA, 1999, 231 P.
- 11.- Mendoza, Héctor, *Creator principium*, CNA/ CNCA/ CITRU/ CNT/ INBA, 1996, 111 p. (Bitácoras de teatro).
- 12.- Mendoza, Héctor, *Hamlet, por ejemplo*, México, Ediciones El Milagro, 1992, 95 p.
- 13.- Olea Franco, Pedro, *Manual de técnicas de investigación documental*. México, Esfinge, 1992, 221 p.
- 14.- Rilke, R.M., *Cartas a un joven poeta*, México, Premia, 1991, 62 p. (La Nave de los locos, 84).
- 15.- Rimbaud, Arthur, *Obra poética y correspondencia escogida*, México, UNAM, 1999, 223 p.
- 16.- Stanislavski, Constantin, *El trabajo del actor sobre sí mismo*, Buenos Aires,

Domingo Cortizo editor, 1986, 386 p.

17.- Stanislavski, Constantin, *Mi vida en el arte*, Buenos Aires, Editorial Quetzal, 1981,
428 p. (La Farándula)

HEMEROGRAFÍA

(General)

- 1.- *Época: Semanario de México*, Abraham Zabludovsky, director general. Semanal. Núm. 186. México, D.F., 26 de diciembre de 1994.
- 2.- *Época: Semanario de México*, Abraham Zabludovsky, director general. Semanal. Núm. 238. México, D.F., 25 de diciembre de 1995.
- 3.- *Época: Semanario De México*, Abraham Zabludovsky, director general. Semanal. México, D.F., 29 de diciembre de 1997.
- 4.- *Época: Semanario de México*, Guillermo Mora, director general. Semanal. Núm. 395. México, D.F., 28 de diciembre de 1998.
- 5.- *Época: Semanario de México*, Guillermo Mora, director general. Semanal. Núm. 447. México, D.F., 27 de diciembre de 1999.
- 6.- *Proceso: Semanario de información y análisis*, Julio Scherer García, presidente. Semanal. Núm. 1052. México, 29 de diciembre de 1996.
- 7.- *Proceso: Semanario de información y análisis*, Julio Scherer García, presidente. Semanal. Núm. 1208. México, 26 de diciembre de 1999.
- 8.- *Proceso: Semanario de información y análisis*, Julio Scherer García, presidente. Semanal. Núm. 1261. México, 31 de diciembre de 2000.