



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**EL PROCESO DE CREACIÓN DE  
*EXTRAÑA FÁBULA EMPRESARIAL*,  
SEGÚN ALGUNOS POSTULADOS DE  
*LA PUERTA ABIERTA* DE PETER BROOK**

INFORME ACADÉMICO DE ACTIVIDAD PROFESIONAL

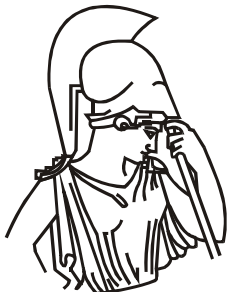
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA :

CARLOS TALANCÓN SÁNCHEZ

ASESOR:

RICARDO GARCÍA ARTEAGA



CD. UNIVERSITARIA, D. F.

2007



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

*A mis padres, quienes me han dado su cariño,  
apoyo y confianza en aquello  
que he elegido ser.*

*A mis hermanos, Daniel y Elisa,  
a quienes quiero tanto.*

*A Javier Sánchez, Mauricio Pérez,  
Ismael Sánchez, Edgar Espinosa  
y Noemí Gonzáles, quienes tuvieron  
la osadía y confianza para seguirme en  
un camino tan incierto.*

*A Lech Hellwig Gorzynski, Germán Castillo,  
Iona Weissberg, cuyas presencias, saber y  
cariño, han sido faros que me han  
revelado nuevas perspectivas.*

*A Benjamín Gavarre, cuya amistad y apoyo  
fueron un impulso para llegar a esta meta.*

*A Ricardo García; sin su asesoría  
no se hubiera realizado este informe.*

*A mi abuela, Guillermina Bravo. Su presencia y  
vigor han sido una brújula.*

*A la UNAM, a quien debo esta oportunidad.*

## Índice

<i>Introducción</i>	1
Capítulo 1 <i>La puerta abierta</i> de Peter Brook	3
1.1 La integración grupal	3
1.2 Conciencia del cuerpo y del entorno	9
1.3 El aquí y ahora	17
Capítulo 2 Proceso de montaje de <i>Extraña fábula empresarial</i>	26
2.1 Sinopsis de la puesta en escena	26
2.2 Dinámicas aplicadas en la puesta en escena	27
2.2.1 Para la integración grupal	28
2.2.2 Para el desarrollo de la conciencia corporal	32
2.3 Descripción de un ensayo	36
Capítulo 3 Resultados de la puesta en escena	38
3.1 La flexibilidad de la puesta en escena	38
3.2 El desarrollo de la intuición en el equipo de trabajo	42
3.3 La comunicación actores-público	42
<i>Conclusiones</i>	49
<i>Anexos</i>	51
<i>Bibliografía</i>	56
<i>Texto dramático</i>	57

## Introducción

El propósito de este informe es describir la influencia de *La puerta abierta*,<sup>1</sup> de Peter Brook, en el proceso de montaje de *Extraña fábula empresarial*, puesta en escena de mi autoría que se produjo en el Taller de dirección II (impartido por Iona Weissberg), y que posteriormente tuvo temporadas en diversos teatros.

*La Puerta abierta* es un libro que suscribe tres conferencias impartidas por Peter Brook: *La astucia del aburrimiento*, *El pez dorado* y *No hay secretos*. A lo largo de estas pláticas, el autor hace una serie de reflexiones sobre el arte teatral, que abarcan desde la teoría de la actuación hasta la labor del escenógrafo y del productor. De todo lo que comprende el libro, me interesé en tres puntos, que son lo que apliqué durante el proceso de escenificación, y son los que trato en este informe. Estos puntos son: la integración grupal; el contacto del actor con su cuerpo y, por último, la experiencia del *aquí y ahora*, es decir, cómo intensificar la presencia del actor en el escenario.

Elegí estos puntos a desarrollar pues son los que se refieren propiamente al trabajo con el actor, que fue una de mis principales preocupaciones a la hora de abordar la puesta en escena. Al toparme con este libro, me encontré con una serie de reflexiones sobre el actor que, en cierta manera, coincidían con mis inquietudes, con mis interrogantes. Por ejemplo, ¿cómo establecer una dinámica grupal lo más fructífera? ¿Cómo ayudar al actor a que intensifique su presencia en el escenario? La lectura de este libro junto con otros, fue de ayuda para enfrentar estas cuestiones.

El primer capítulo de este informe consiste en una exposición sobre estos temas (integración grupal; la conciencia del cuerpo y del entorno; el *aquí y ahora*). En esta parte, trato de comprender la profundidad de las palabras del autor, para posteriormente reflexionar sobre ellas y contrastarlas con lo dicho por otros

---

<sup>1</sup> Peter Brook, *La puerta abierta*, Ediciones El Milagro, México, 1993, p.26.

autores. Para esto, también recurrí a otros teóricos como Grotowski o el actor Yoshi Oida, así como a pensadores de otras corrientes como Gurdjieff o Frijtof Capra. Es sabido, por ejemplo, que Brook perteneció un grupo liderado por el filósofo ruso Gurdjieff. Indagando sobre las ideas de este último encontré que, efectivamente, tiene mucha relación con lo planteado por Brook. De la misma manera, algunos escritos de autores orientales, especialmente de la corriente *zen*, muestran claras similitudes con lo expresado en *La puerta abierta*. La consulta de estos autores me ayudó a ampliar mi visión, a indagar más a fondo sobre lo sugerido por Brook.

El segundo capítulo de este informe consiste en una descripción de cómo fuimos aplicando durante el proceso de trabajo los puntos anteriormente mencionados. En esta parte hablo sobre cómo traducimos a nuestro propio lenguaje y a nuestras circunstancias lo planteado en *La puerta abierta*, y en los demás libros que consultamos. En este segundo capítulo también describo los ejercicios que aplicamos en las distintas partes del proceso (algunos de éstos extraídos directamente de los libros que consulté; otros inventados a partir de ese marco teórico). Así mismo, expongo cómo viví el proceso y la forma en que interpreté y apliqué lo investigado.

Cabe aclarar que no me interesó aplicar de forma rígida los conceptos que utiliza Brook, pues este autor escribe según su trayectoria. Más bien, me propuse recodificarlo de tal manera que lograra hacerlo mío y pudiera aplicarlo a las circunstancias concretas en que se dio la escenificación: el ámbito universitario.

Por último, en el tercer capítulo hago una descripción de los resultados obtenidos y de las temporadas que tuvimos en los distintos teatros donde se presentó la obra.

# Capítulo 1

## *La puerta abierta de Peter Brook*

### 1.1 La integración grupal

¿Por qué el interés de hablar antes que nada sobre la integración grupal? ¿Por qué veo como prioritario esto antes que, por ejemplo, el lenguaje escénico, la forma de abordar el texto, etcétera?

La primera respuesta es que, para llevar a buen fin una creación teatral, es básico formar un grupo dinámico y fértil para la creación; un grupo que pueda aportar, ensayo con ensayo, ideas nuevas. Queremos evitar la idea del actor como ejecutante de las órdenes del director. Preferimos un grupo en el que todos participen y puedan opinar, de tal manera que el discurso escénico sea producto de un ir descubriendo, paso a paso, lo que realmente queremos decir al espectador. No queremos una escenificación que sea producto de un discurso ya hecho en su totalidad por el director antes de comenzar el proceso de ensayos; preferimos verlo como un producto de varias cabezas y varios corazones.

Esto nos abre otra pregunta: ¿Cómo evitar un absoluto caos y un revoltijo de ideas poco significativas? Veo esto como responsabilidad total del director. Es él quien debe ordenar todas las ideas que vayan surgiendo en el proceso, y elaborar un discurso coherente donde no haya signos de más, sino que cada cosa tenga su lugar en la obra. Tampoco, al decir que buscamos una puesta en escena donde el discurso surja de la creación de cada uno de los elementos, me refiero a que vamos a partir de la nada. Al contrario, creemos que para lograr una participación abierta de todos los elementos del equipo, se tiene que partir de ideas muy claras. Es decir, desde mi punto de vista, el director sí tiene la responsabilidad de llegar con un discurso claro, con la conciencia de que ese discurso va a evolucionar y se va a enriquecer con las ideas de todos. Entre más

seguridad tenga el actor con respecto a una dirección a seguir, más abierto estará a participar.

Ahora, toca contestar a la pregunta básica de este capítulo: ¿Cómo lograr una buena integración grupal? *La puerta abierta* no da una respuesta al estilo formulario. Más bien, nos da varias pistas para que uno pueda generar sus propias respuestas. Por ejemplo, el libro comienza hablando de la importancia de un espacio vacío. Dice que éste es esencial para crear una integración grupal lo más fresca posible. Book subraya:

Es necesario crear un espacio vacío para que se produzca algo de calidad. Un espacio vacío permite que nazca un fenómeno nuevo, ya que sólo si la experiencia es nueva y fresca podrá existir cuanto se relacione con contenido, significado y expresión. No obstante no hay experiencia nueva si no hay un espacio puro, virgen, para albergarla... Un buen espacio es aquél donde convergen muchas y variadas energías y donde desaparece toda clasificación.<sup>2</sup>

Es difícil comprender con plenitud a qué se refiere con espacio vacío, ¿habla literalmente de un espacio limpio donde no haya ni un artículo de escenografía; o hay que tomarlo en un sentido metafórico, en el que los actores estén “vacíos de toda idea preconcebida”? Creo que se refiere a ambas cosas. Es más, para que uno se logre necesita de lo otro: para que un actor pueda estar lo más libre de ideas preconcebidas, lo primero indispensable es dejar libre el espacio, no vestirlo. Para que se logre un “vacío de los actores”, es decir, su ausencia de juicios precipitados, de prejuicios, no hay que empezar por fijar o sellar el trabajo con un diseño o con un estilo.

De esta manera (partiendo de que al mencionar un espacio vacío habla al mismo tiempo en un sentido literal y en un sentido de “despejar la mente”) creemos que el concepto de comenzar los ensayos desde un *espacio vacío*, es básico. Si bien nunca nos podremos sacudir nuestras ideas y prejuicios, sí queremos que estorben lo menos, pues éstos tienden a obstaculizar la creación. La disposición del grupo, a la hora de empezar los ensayos, para que durante

---

<sup>2</sup> Peter Brook, *La puerta abierta*, Ediciones El milagro, México, 1993, p. 26.



éstos pueda suceder cualquier cosa, una especie de sensación de aventura, donde uno no se lanza hacia lo conocido sino hacia lo “desconocido” es importante y estimulante. De esta manera, pretendemos tener un contacto lo más libre de ideas para que el acercamiento entre nosotros, es decir, el grupo de trabajo, sea lo más auténtico y lo más vital. Para beneficio de la propia escenificación, lo mejor es conocernos no como en la vida cotidiana, en la que generalmente estamos determinados por la imagen que hemos creados de nosotros mismos, sino en un nivel más profundo. Así, tomamos *el espacio vacío* de Brook como un acercamiento entre nosotros lo más libre de conceptos y juicios, donde el punto de partida no es el análisis de un texto sino un contacto entre nosotros más allá de nuestro *yo* cargado de prejuicios. Obviamente, estos contactos son efímeros; la inercia de nuestras inseguridades, de nuestro *yo social*, rápidamente nos toma por sorpresa. Pero lograr establecer contactos verdaderos, crear este *espacio vacío*, aunque sólo sea por breves momentos, se vuelve vital para establecer una verdadera integración grupal, y por lo tanto para el proceso creativo.

Pero, ¿cuáles son los impedimentos que constantemente evitan que logremos *el espacio vacío* del que habla Brook? ¿Cómo sacudirnos de las concepciones y juicios previos sobre nosotros mismos y sobre nuestros compañeros; juicios que dificultan un acercamiento sincero entre persona y persona? Grotowski dice: “No es necesario aprender cosas nuevas, sino más bien liberarse de ciertas costumbre... Cada actor debe advertir claramente cuáles son los obstáculos que le impiden experimentar el sentimiento de su propia libertad, que obstáculos hay para que el actor sea totalmente libre y poderoso”.<sup>3</sup> Con esto entiendo que, al referirse a la libertad, habla de la libertad de la mente –y por consecuencia del cuerpo– en la que uno logra vencer los candados del juicio hacia los otros y hacia uno mismo, esos candados que evitan el contacto real con el otro. Cuando uno está cargado de ideas, la relación con el otro es aparente, pues estamos hablando con la imagen que hemos construido de la otra persona. Nada más dañino para la creación artística.

Según Brook, el principal impedimento para lograr un contacto abierto entre los actores son las tensiones y los miedos: “Cuando el instrumentos del

---

<sup>3</sup> Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI, México 1974, p. 90.

actor, su cuerpo, se afina mediante ejercicios, las tensiones y costumbres perniciosas desaparecen. Entonces está preparado para abrirse a las posibilidades ilimitadas del vacío”.<sup>4</sup> De esta manera, el primer paso para abrirse a un verdadero contacto es quitar tensiones. Así, el director tiene que preparar el terreno para que los primeros días de ensayos las tensiones entre los actores se disipen y haya un flujo libre de comunicación, donde el grupo esté más abierto. Más adelante Brook menciona: “Es necesario observar y cuestionar todos los elementos que dan seguridad. Un actor mecánico siempre hace lo mismo, así que la relación que establece con sus compañeros no puede ser sutil ni sensible. Cuando contempla o escucha a otros actores sólo está fingiendo. Se oculta en su concha mecánica porque le da seguridad”.<sup>5</sup> Con esto se refiere a que, entablar una relación con otro compañero, implica ponerse en riesgo y este riesgo produce miedo. Es función del director no permitir que el actor se encierre en su *concha mecánica* y la verdadera comunicación se obstaculice. El director tendrá que dar suficiente confianza a los actores para que éstos acepten el riesgo que implica abrirse a otra persona. Para eso, el director podrá valerse de juegos, improvisaciones, etc. “Algunos ejercicios, como los juegos, son útiles sencillamente porque relajan... ¿Porqué improvisar? Primero, para crear una atmósfera, una relación, para hacer que todo el mundo se sienta a gusto, cierto miedo es inevitable y lo primero que se necesita es confianza”.<sup>6</sup>

Por lo anterior, creo que la mejor manera para iniciar un proceso es a través de ejercicios grupales que impliquen un constante dar y recibir de los integrantes. Ejercicios tan simples como lanzarse pelotas sin permitir que éstas se caigan, ayudan a los actores a estar alerta de lo que el compañero va a hacer. El simple hecho de estar atento para recibir una pelota, implica ya una comunicación no racional que es de enorme utilidad. El director tiene que lograr que estos ejercicios pongan a todo el equipo en una situación de alerta y que a la vez lo relaje. Desde mi punto de vista, es preferible comenzar el proceso con juegos más que con pláticas; creo que las palabras y los discursos convienen

---

<sup>4</sup> Peter Brook, *La puerta abierta*, Ediciones El Milagro, 1993, p. 44.

<sup>5</sup> Peter Brook, *Op. cit.*, p. 48.

<sup>6</sup> Peter Brook, *Op. cit.*, p. 89.

después de este tipo de ejercicios para que el flujo de información sea más libre y los miembros del equipo no se preocupen tanto por *lo que deben decir para que no ser criticados*. Muchas veces, el principal enemigo es el propio ego y las propias inseguridades, pues en un afán por quedar bien, de lucirse y hacerles ver a los actores que “uno sabe”, el director comienza a dar discursos que no sirven de nada al proceso y que sólo sustituyen inseguridades e ineptitudes. Con esto, no estoy diciendo que las palabras sobren, simplemente hay que ser cuidadosos con ellas, porque fácilmente pueden convertirse en barreras. Uno tiene que partir de la noción de que el actor trabaja con material orgánico; y que este material se tiene que estimular. Cuando el trabajo con los actores parte de un sustrato racional y discursivo, esta organicidad tiende a enfriarse.

Claro está que lograr una verdadera comunicación libre de prejuicios implica más que juegos para relajarse. Ese es sólo el primer paso. Si no se trasciende el juego, el flujo de energía creado comenzará a dispersarse y se tenderá al caos, a cerrarse y, por lo tanto, a que el grupo se acomode y afloren nuevamente prejuicios. Como lo comentan varios teóricos de la creación artística, lo más peligroso para la creación es cuando una ya está cómodo, satisfecho con su trabajo. Si bien los juegos son importantes, por otra parte se deben establecer retos donde el actor arriesgue su cuerpo y su ser. Una vez que se haya relajado el grupo y logre *fluir* más libremente, hay que comenzar a dirigir el trabajo hacia un objetivo. “Llega un momento en que se debe formular verdaderas sugerencias que contengan auténticos desafíos y sean útiles para el trabajo”.<sup>7</sup> Aquí es cuando el trabajo se hace más complejo. El director tiene que ser muy sensible y prudente para que el estado creativo surja. Ya no puede pensar en ejercicios en general, ahora tiene que pensar particularmente, en cada actor. Es muy fácil que los actores tiendan a acomodarse y a cerrarse nuevamente; el lograr la apertura constante implica un esfuerzo por parte del director para crear confianza en el grupo, por una parte, y por la otra lograr que el actor se ponga en riesgo ensayo con ensayo. Frijtof Capra dice: “La apertura inicial a las perturbaciones del entorno es una propiedad fundamental de toda forma de vida. Los organismos vivos necesitan estar abiertos a un flujo constante de recursos para seguir

---

<sup>7</sup> Peter Brook, *Op. cit.*, p.98.

viviendo”.<sup>8</sup> De esta manera, si el director apuesta a entrar en un estado de comunicación libre y vital, tendrá que estar abierto constantemente al cambio. Lograr abrirse a una persona y que ésta a su vez se abra ante ti, implica que el otro no va a responder como uno quiere que responda. La otra persona, como organismo vivo, responderá a su manera. Esto significa que el director tiene que estar dispuesto a esta situación y no querer imponer a toda costa su voluntad. De hecho, por lo general, las ideas del director son incompletas, y las propuestas hechas por un actor, sobre todo las que surgen desde la intuición, pueden nutrir el trabajo. Capra y Brook hablan de manera muy similar al referirse a esto. Nuestro primer autor dice al respecto:

Dar impulsos significativos en vez de instrucciones precisas tal vez suene demasiado ambiguo a unos ejecutivos acostumbrados a esforzarse a conseguir eficacia y resultados predecibles, pero es bien sabido que las personas inteligentes y despiertas raramente cumplen las instrucciones al pie de la letra... la gente responde siempre con versiones propias a las instrucciones originales. Eso suele ser interpretado como resistencia pero también podría serlo de forma muy distinta. Los sistemas vivos eligen siempre qué responder y qué ignorar. Cuando alguien modifica una instrucción, responde creativamente a una perturbación puesto que ésa es, precisamente, la esencia de estar vivo. Mediante sus respuestas creativas, las redes vivas, dentro de la organización, generan y comunican significado... el estricto cumplimiento sólo es posible a cambio de robarles a las personas su vitalidad<sup>9</sup>

Es impresionante la similitud de ideas entre Capra y Brook. Ambos apuestan porque el director sacrifique el estricto cumplimiento de sus ideas a cambio de un equipo más creativo que genere significado. Ambos también ponen la figura del director más como un provocador que como un impositor.

Gran parte de los obstáculos pueden surgir del propio director. La resistencia de éste para hacer a un lado sus ideas preconcebidas puede llegar a ser perjudicial. El director debe lograr hacer a un lado el miedo natural hacia lo impredecible, de tal manera que pueda estar abierta al cambio y generación

---

<sup>8</sup> Frijtof Capra, *Las conexiones ocultas*, ed. Anagrama, Barcelona, 2000, p.148.

<sup>9</sup>Frijtof Capra, *Op. cit.*, p. 162.

constante de significado. El *espacio vacío* no puede ser sólo por parte de los actores; al contrario, el director debe ser el primero en lograr un espacio lo más libre de prejuicios e imposiciones. Esto no implica, como lo dice Brook, que no prepare el ensayo; Brook dice que el director tiene que preparar un ensayo para, estando ya una vez en él, olvidarse de lo que preparó.

Yoshi Oida, en su libro *El actor invisible*, sugiere algunos ejercicios, partiendo de lo anteriormente dicho. “A veces le pido al grupo de actores que se sienten en un círculo, cierran los ojos, y aplaudan juntos, tratando de mantener el sonido al unísono. Sin líder, sin un ritmo prefijado”.<sup>10</sup>

De esta manera, resumiendo, llegamos a la conclusión de que, interpretando las palabras de Brook y de Capra, la mejor manera para la integración grupal es establecer un terreno donde no haya alguien que impone sus ideas esperando que los demás sean meros ejecutantes. Al contrario, el terreno más fértil es aquel donde hay un intercambio constante de información y significado. Para esto, el actor debe estar dispuesto, abierto a los otros. Una de las vías para llegar a esta apertura es quitar las tensiones a través de juegos en los que los actores tengan que escuchar a sus compañeros y reaccionar según la situación concreta; no según ideas preconcebidas. Una vez que se logre esto, el director comenzará a sugerir sus primeras ideas de la obras de tal manera que funcionen más como estímulos y no como instrucciones cerradas que el actor tiene que obedecer.

## 1.2 Conciencia del cuerpo y del entorno

Peter Brook pone especial énfasis en la importancia de que el actor desarrolle la conciencia de su propio cuerpo. Muy contraria a la idea, que a veces se tiene, de que el actor debe entrar en una especie de inconsciencia de sí, olvidarse a sí mismo y a su entorno, nos habla del actor como un ser que ha desarrollado la conciencia de su cuerpo y del espacio donde se mueve, de forma mucha más aguda. (Por conciencia, un término que puede ser muy amplio, hay que entender, en este caso, en lograr focalizar la atención.) El autor dice: “Sensible significa que

---

<sup>10</sup> Yoshi Oida, *The invisible actor*, ed. Routledge, EUA, 1997, p.30.

el actor está en contacto con cada parte de su cuerpo en todo momento; así, cuando un actor inicia un movimiento sabe exactamente donde se encuentra cada miembro”, y después agrega: “El ojo del público es el primer elemento de orientación. Una auténtica expectación exige que no haya nada gratuito, que no se abandone nada a la desidia y que todo surja de una percepción constante”.<sup>11</sup> De esta manera, Brook advierte que para evitar la dispersión de movimiento e intensificar el hecho escénico, el actor debe desarrollar una percepción constante de su cuerpo. Para esto, son indispensables ejercicios que lo ayuden a sensibilizarse (en el sentido que el autor da a la palabra). De hecho, parte de los ejercicios a realizar durante el proceso, sino es que casi todos, tendrían que estar enfocados hacia este objetivo. Dichos ejercicios, aunque implican un *ejercitar el cuerpo*, tendrán que trascender lo meramente gimnástico, pues el objetivo no es que el actor posea un cuerpo atlético. De nada sirven, para el acto escénico, ejercicios mecánicos, meramente gimnásticos. “No se trata de movimientos de acróbata ni de gimnasta sino de movimientos en las que la emoción y la precisión del pensamiento están entrelazados... cuando nuestros actores realizan ejercicios acrobáticos, lo hacen para desarrollar su sensibilidad y nos sus habilidades físicas”.<sup>12</sup> En este sentido, también Grotowski advierte:

Es igualmente incorrecto llevar a cabo estas series de ejercicios de una manera inanimada. El ejercicio ayuda a la investigación. No es meramente una repetición automática o una forma de masaje muscular... Sólo los ejercicios que “investigan” hacen participar el organismo total del actor para movilizar sus recursos escondidos. Los ejercicios que sólo intentan “repetir” las cosas son mediocres.<sup>13</sup>

A su vez, Grotowski propone que, para evitar la mecanicidad, se debe utilizar la *asociación* en cada movimiento. Es decir, es importante establecer analogías, por ejemplo, con animales o plantas, imaginar que tal o cual ejercicio evoca, por decir algo, un felino al acecho o un árbol en expansión:

---

<sup>11</sup> Peter Brook, *La puerta abierta*, Ediciones El Milagro, México, 1993, p. 38.

<sup>12</sup> Peter Brook, *Op. cit.*, p. 42.

<sup>13</sup> Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI, México, 1974, p. 98.

Hasta durante los ejercicios de calentamiento el actor debe justificar cada detalle de su entrenamiento con una imagen precisa, ya sea real o imaginaria. El ejercicio se ejecuta correctamente sólo si el cuerpo no opone ninguna resistencia durante la realización de la imagen en cuestión.<sup>14</sup>

En nuestro caso, durante el proceso de trabajo, nos fueron de utilidad analogías que no forzosamente debían estar relacionadas con entes naturales; llegamos a establecer analogías con objetos artificiales. Había escenas en que los actores debían trabajar con movimientos aparentemente mecánicos, y para esto se les daba la indicación de que sus movimientos debían evocar *máquinas enloquecidas*. Por ejemplo, se les pedía que imaginaran que eran una cafetera que se ha vuelto loca. El hecho de haber establecido esta relación con un aparato mecánico, aunque suene paradójico, ayudó a que los actores encontraran los impulsos que requería la escena, y por lo tanto que ésta tuviera la organicidad necesaria.

Pero regresemos a *La puerta abierta*. En este libro el autor constantemente menciona al actor japonés Yoshi Oida, el cual, según Brook, cada momento “sabe donde se encuentra exactamente cada parte de su cuerpo”, de tal manera que no deja nada al azar, no hay ningún movimiento en falso o gratuito porque hay un total contacto con su organismo. Esto me llevó a consultar *El actor invisible*, un estudio de actuación escrito por este actor japonés. Y, efectivamente, uno encuentra que hay un especial énfasis en cómo trabajar cada parte del cuerpo, y cómo adquirir conciencia de los significados que emite cada miembro. Oida explica que cada parte del cuerpo es significativa, y, aprendiendo a manejarlo, uno puede llegar a provocarse distintos estados emocionales:

Conocer la geografía de tu cuerpo no es simplemente una cuestión de hacer ejercicios o adquirir nuevos patrones de movimientos. Implica una conciencia activa. Observar cómo permanecemos habitualmente. Incluso las más mínimas tensiones afectan no sólo tu ligereza en el movimiento y la forma en que percibes el mundo de afuera, sino que también afecta tu estado emocional. Cada detalle del cuerpo corresponde a una distinta realidad interior.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Jerzy Grotowski, *Op.cit.*, p. 96.

<sup>15</sup> Yoshi Oida, *The invisible actor*, ed. Routledge, EUA, 1997, p. 14

Lo anterior suena simple y fácil; sin embargo, Brook nos advierte que implica un verdadero esfuerzo. Dice que en la vida cotidiana sólo somos conscientes por momentos de nuestras manos o nuestro rostro, pero las demás partes de nuestro cuerpo como la espalda, nuestro abdomen o incluso nuestras partes internas como la columna vertebral o nuestros pulmones, las tenemos olvidadas por completo. Estas ideas, a su vez, están claramente influenciadas por el teatro y la filosofía oriental. Así, el gran reto radica en *despertar* estas partes que tenemos olvidadas para no actuar *de la cabeza para arriba*. Principalmente en el actor occidental, esto es particularmente difícil pues no tenemos una convivencia constante con nuestro organismo. Algo similar se plantea en el libro *Fragmentos de una enseñanza desconocida* (un extracto que hace el filósofo ruso Ouspensky sobre las enseñanzas de otro filósofo, Gurdjieff) al explicar éste último a sus discípulos la importancia de la observación de uno mismo. Dice:

Ustedes no se sienten a sí mismos; no son conscientes de sí mismos. En ustedes “se observa”, o bien “se habla”, “se piensa”, “se ríe”... Para llegar a observarse realmente, ante todo hay que recordarse a sí mismo. Díganse: soy yo el que camina, soy yo el que hace esto.<sup>16</sup>

De esta manera, la primera conclusión de este sub-capítulo, es que el actor requiere de una conciencia de la que es su *herramienta de trabajo* para aprender a no dispersar movimientos, a concentrar la energía, pero también porque, a través de trabajar su cuerpo a conciencia, el actor también va a establecer un contacto más profundo consigo mismo, es decir, con su mundo interior, sus estados emocionales. El adquirir conciencia corporal no sólo sirve para aprender a no dispersar movimientos, sino para conectarnos con nuestro material interno. Esto es difícil de comprender, pero quizá nos facilite el leer a Oida, el cual establece una relación muy precisa entre las partes de nuestro cuerpo y nuestros estados anímicos. Dice que las tensiones en nuestro organismo y las posiciones en las que nos desplazamos, provocan estados emocionales aunque no nos demos cuenta de ello. Por ejemplo, una persona que camina jorobada y arrastrando las piernas,

---

<sup>16</sup> P. D. Ouspensky, *Fragmentos de una enseñanza desconocida*, Hachete, Buenos Aires, p. 150.



carga con un estado de ánimo distinto a quien se desplaza con ligereza. Si el actor aprende a jugar con su cuerpo, a explorar distintas posturas y distintas tensiones, puede generar estados emocionales. Respecto a la columna vertebral, el actor japonés dice:

Cualquier movimiento de la espina dorsal, implica la totalidad del sistema nervioso del organismo. La mayoría de los nervios del cuerpo pasan del cerebro hacia las extremidades vía la espina. Si la espina está activa, y cada vértebra puede moverse libremente, entonces los nervios pueden funcionar de mejor manera. Y de esta manera, te vuelves más sensible.<sup>17</sup>

En el libro también se explora sobre la utilidad de los “nueve agujeros” que tenemos en el organismo: los ojos, las orejas, las fosas nasales, la boca y el ano. Al hablar de los ojos, por ejemplo, expone que los distintos niveles de enfoque son significativos y que hay que aprender a trabajarlos: “La conciencia de los ojos es necesaria para una buena actuación. Por ejemplo, debes ser capaz de elegir la “línea de los ojos”, es decir, de los distintos focos: desenfocado, agudamente enfocado, enfoque cercano, lejano”.<sup>18</sup> También habla sobre el *hara* (expresión oriental que se refiere al abdomen), las manos, etc. Y así, va explicando sus significados y propone ejercicios para trabajar dichas partes. También menciona cuestiones no tangibles de nuestro organismo como la respiración. Dice que al aprender a utilizar distintos tipos de respiraciones, el actor también podrá generar distintos estados anímicos. De esta manera, Oida insiste en que cada parte del cuerpo significa y el actor tiene que ser conciente de los significados que emite. “Nota como incluso los pequeños cambios en tu cuerpo pueden afectar tu estado interior”.<sup>19</sup> Por su parte, Brook muestra un ejercicio en el que pide a ciertas personas que hagan un movimiento con su brazo y que luego tomen conciencia de ese movimiento “Noten que todo tiene un significado... Continuamente estamos expresando mil cosas con cada parte de nuestro cuerpo. La mayoría de las veces ocurre sin que lo sepamos y, en el caso de los actores, contribuye a crear

---

<sup>17</sup> Yoshi Oida, *The invisible actor*, ed. Routledge, EUA, 1997, p.9.

<sup>18</sup> Yoshi Oida, *Op. cit.*, p.5.

<sup>19</sup> Yoshi Oida, *Op. cit.*, p. 35.

una actitud difusa”.<sup>20</sup> Por tanto, la conciencia corporal significa, antes que nada, ser consciente de las tensiones para que éstas no sean un impedimento. El actor debe manejar su cuerpo y controlar sus tensiones de tal manera que pueda generar estados de ánimo en sí y por lo tanto significados. Ideas parecidas se pueden encontrar en otros teóricos anteriores a Brook como Meyerhold y Brecht. Gurdjieff, el filósofo ruso que ha influido en el trabajo de Brook, comenta:

El método fundamental para el estudio de sí es la observación de sí. Sin una observación de sí correctamente conducida, un hombre no comprende jamás las conexiones y las correspondencias de las diversas funciones de su máquina, no comprenderá jamás cómo ni por qué en él “Todo sucede”... un hombre debe acumular suficiente material bajo la forma de constataciones, es decir como resultado de una forma directa e inmediata de lo que pasa en él.<sup>21</sup>

Así, cuando el actor logre tomar conciencia de su cuerpo habrá dado un paso. Sin embargo, ambos autores, tanto Brook como Oida, dicen que sólo la conciencia del cuerpo no basta; sino que también se debe desarrollar la conciencia del entorno, es decir, de sus compañeros en escena y del público. Según Brook, el actor debe guardar un equilibrio entre la atención de sí mismo y la atención de su entorno; debe tener la atención adentro y afuera de sí mismo. Dice: “Han de establecerse tres conexiones simultáneamente y en perfecta armonía: los vínculos entre el actor y su vida interior, entre el actor y sus compañeros y entre el actor y el público”.<sup>22</sup> Oida dice algo muy parecido en *El actor invisible*: “Empieza a caminar y ten la sensación de tu propio cuerpo, como si estuviera conectado con el cielo y la tierra... mientras caminas intenta sentir a las otras personas en el espacio. Estarás haciendo dos cosas simultáneas: tener la conciencia de tu cuerpo en el espacio y tener contacto con otro actor”.<sup>23</sup> Ambos artistas dan una significativa importancia al desarrollo de la atención hacia sí mismo y hacia el

---

<sup>20</sup> Peter Brook, *La puerta abierta*, Ediciones El milagro, México, 1993, p.94.

<sup>21</sup> P. D. Ouspenski, *Fragmento de una enseñanza desconocida*, Hachete, Buenos Aires, p.150.

<sup>22</sup> Peter Brook, *La puerta abierta*, Ediciones El Milagro, México, 1993, p. 55.

<sup>23</sup> Yoshi Oida, *The invisible actor*, edit. Routledge, EUA, 1997, p.75.

entorno simultáneamente, es decir, el actor debe desarrollar al máximo su atención, lo que lo engrandecerá en el escenario, potencializará su presencia.

Lo anterior puede recordar lo dicho por distintas disciplinas orientalistas. El pensamiento del filósofo Gurdjieff también gira en torno a un estado que él llama *Recordarse a sí mismo* que significa lo anteriormente expuesto, es decir, que una persona adquiera la habilidad de estar en dos niveles de percepción, por decirlo de alguna manera, al mismo tiempo: en su mundo interno, en su cuerpo, y a la vez en el exterior. En *Fragmentos de una enseñanza desconocida*, se explica, muy a su manera, este *fenómeno*. Gurdjieff, al dirigirse a sus alumnos, les dice:

Yo hablo del recuerdo de sí en lo que se refiere a la división de la atención: siendo ésta su rasgo característico. Cuando observo algo, mi atención está dirigida hacia lo que observo. Pero, cuando al mismo tiempo, trato de recordarme a mí mismo, mi atención está dirigida a la vez hacia el objeto observado y hacia mí mismo. El problema consiste en dirigir la atención sobre uno mismo sin permitir que se debilite o se eclipse la atención dirigida sobre el fenómeno observado... El recuerdo de sí no tiene nada en común con la introspección, o el análisis.<sup>24</sup>

También hay ejercicios de meditación, sobre todo *zen*, que se desarrollan en un sentido muy similar y que pueden ser de utilidad. De hecho, tanto Brook como Oida, con frecuencia mencionan esta disciplina. Un ejercicio *zen* que describe James Austin, propone: “Los japoneses parecen ser gente muy sensible a las estaciones. Ellos llevan esta sensibilidad hacia los acontecimientos internos. Cuando ellos preguntan por el estado de ánimo de alguien, dicen: ¿Cómo está tu clima interior?” Y líneas más adelante, en este mismo libro, se describe el siguiente ejercicio, que realizan en las sesiones de práctica *Zen*: “Siéntate erecto: la columna erguida, la barbilla inclinada hacia abajo. Piensa en una larga varilla. Esta varilla atraviesa tu espina y llega, hacia abajo, hasta el centro de la tierra y, hacia arriba, hasta el cielo. Ahora localiza un punto lejano a tu frente y deja que tu mirada se torne poderoso hasta penetrar en este punto”.<sup>25</sup> Como este ejercicio se

---

<sup>24</sup> P.D. Ouspensky, *Fragmentos de una enseñanza desconocida*, Hachete, Buenos Aires, 1997, p.167.

<sup>25</sup> James Austin, *Zen and the brain*, ed Massachussets Institute of Technology, Boston, 1998, p. 64.

pueden encontrar varios, y, como se puede apreciar, son similares a las propuestas de Grotowski con relación a establecer analogías y asociaciones.

Pero cabe preguntarse si este *método* de observación de sí no podría bloquear los sentimientos del actor. Algunas corrientes artísticas argumentan que la creación debe surgir de un trance, donde el individuo apacigüe justamente las capas de la conciencia, de la observación, pues es en este estrato donde radica el juicio y el análisis. Puede contra-argumentarse que este permanente observarse y observar el entorno no permite que el cuerpo reaccione libremente como otros teóricos del teatro advierten, o como podría deducirse de algunas técnicas psicoanalíticas que quieren inducir al paciente a un estado de inconciencia para que su organismo pierda rigidez y logre aflorar su mundo interno. Pareciera que lo que dice Brook contradice esto, pero leyendo con cuidado se puede inferir que no es tanto el tener conciencia de sí lo que bloquea el flujo natural del organismo, sino el juicio hacia uno mismo, *la racionalización excesiva*. Tanto Oida como Brook hablan de un observarse, de una conciencia de sí mismo pero sin juzgarse ni analizarse: “¿Qué significa natural? Natural significa que en el momento en el que ocurre algo no hay análisis ni comentario, sencillamente parece auténtico”.<sup>26</sup> Por tanto, se debería agregar que este *observarse* debe ser, hasta cierto punto, pasivo. Es decir, sin que la razón o el análisis intervengan, pues éstos tienden a entorpecer el flujo de emociones. A veces, el observarse y el juzgarse pueden confundirse con facilidad. En este sentido, Gurdjieff explica:

Hay dos métodos de observación de sí: el primero es el análisis, o las tentativas de análisis... y el segundo es el método de las constataciones, que consiste solamente en registrar, en grabar en la mente, en el momento mismo, todo lo que se observa. Sobre todo al comienzo, la observación de sí no de llegar a ser análisis, ni tentativa de análisis, bajo ningún pretexto. El análisis no es posible sino mucho más tarde, cuando ya se conocen todas las funciones de la propia máquina y las leyes que la gobiernan.<sup>27</sup>

Para concluir, podemos decir que es importante que el actor aprenda a observarse, a nunca abandonar su cuerpo, y a mantener su atención

---

<sup>26</sup> Peter Brook, *La puerta abierta*, Ediciones El Milagro, México, 1993, p.98.

<sup>27</sup> P. D. Ouspenski, *Fragmento de una enseñanza desconocida*, Hachete, Buenos Aires, p. 149.

simultáneamente en él mismo y en su entorno. Si el director propone ejercicios o dinámicas cuyo objetivo sea éste, como el hecho de proponer al actor crear analogías con su cuerpo, etc., puede nutrir y darle dinamismo a los ensayos.

### 1.3 El aquí y ahora

El *aquí y ahora* puede ser un concepto bastante vago y ambiguo. Por momentos es tan amplio que llega a significar poco, y es difícil definirlo con precisión, pues parte de una experiencia por completo subjetiva. “El vivir en el aquí y ahora es una frase hermosamente difusa, que oculta el hecho de que ambos, aquí y ahora, siempre están emergiendo de lo que fue y convirtiéndose en lo que será”.<sup>28</sup> Ahora surge la pregunta: ¿Cómo definirlo para que no se pierda en una vaguedad? Ya que esta tesis parte de un libro de Brook, quizá sirva empezar con la descripción que este autor hace sobre este *estado*:

Fue el manejo de un coche muy corriente lo que un día me dio la experiencia del “aquí y ahora”. Alce la mano para abrir la puerta del primer coche que poseía, y de repente en el interior del movimiento de mi mano se afirmó sola una convicción: “Este momento contiene la totalidad de todas las cosas. No hay nada que buscar, nada que encontrar... esa preciosa sensación volvió a aparecer fugazmente en diferentes ocasiones: en un café... durante unos cuantos minutos excepcionales formé parte de la madeja total de la vida, con sonidos, movimientos, sucesos que, en una vibrante unidad, atravesaban un cuerpo que momentáneamente se había vuelto transparente.”<sup>29</sup>

Como se puede apreciar, en esta cita utiliza un lenguaje que raya en la experiencia mística. Frases como: “Este momento contiene la totalidad de todas la cosas” o “formé parte de la madeja total de la vida” bien podría ser de un líder espiritualista, particularmente de las corrientes orientales. El mismo autor, dice:

Todas las religiones afirman que lo invisible es siempre visible. Aquí radica la dificultad. La enseñanza religiosa, incluido el zen, afirma que este visible-invisible no puede

---

<sup>28</sup> Brook, Peter, *Los hilos del tiempo*, Siruela, Madrid, 1998, p.177.

<sup>29</sup> Peter Brook, *Op. cit.*, p. 165.

observarse automáticamente, sino que sólo se puede ver dada ciertas condiciones, que cabe relacionar con ciertos estados de ánimo o cierta comprensión. Un teatro sagrado no sólo muestra lo invisible sino que también ofrece las condiciones que hacen posible su percepción.<sup>30</sup>

Este lenguaje, tan cercano al que utilizan grupos espiritualistas, hace difícil abordar este tema, pues el objetivo de esta tesis no es, para nada, místico. Hablar del *aquí y ahora* como un estado donde el individuo logra aguzar su atención hasta tal punto que su percepción se transforma y lograr entrar en contacto con *la totalidad* o *un mundo invisible*, nos abre varias interrogantes: ¿Es verdad que podemos percibir en su totalidad el momento presente y verlo tal como es en realidad?, o ¿siempre nuestra percepción estará filtrada por los lentes que nuestra mente nos impone y nunca lograremos percibir el momento presente tal cuál es?, y por lo tanto, ¿tales estados son más bien quiméricos?, ¿se puede hablar de niveles de percepción más objetivos que otros? En fin, infinidad de interrogantes pueden surgir. Sin embargo, su desarrollo no viene a caso en este informe, pues son más de carácter ontológico. Aquí nos interesa la utilidad práctica que puede desprenderse de estas afirmaciones, aunque en un nivel más sistemático puedan ponerse en duda. Pero si decirle al actor que *perciba la totalidad del espacio*, o que *sienta que es parte de un todo*, sirve como un estímulo, como una provocación que es de beneficio a la puesta en escena, entonces tiene sentido utilizar este lenguaje, rayano a lo místico, aunque, repito, el objetivo del informe no sea tal.

A lo largo de sus tres libros principales (*El espacio vacío*, *La puerta abierta*, *Los hilos del tiempo*) Brook constantemente nos advierte que hay zonas invisibles, fuentes de *energía* latentes, y que el actor debe encontrar la forma de acceder a ellas: “Sabemos que el mundo de la apariencia es una corteza: bajo la corteza se encuentra la materia en ebullición que vemos si nos acercamos a un volcán. ¿Cómo dominar esta energía?”<sup>31</sup> En *La puerta abierta* ahonda más sobre este asunto. Ahí propone que una intensa percepción del momento presente, de las relaciones y los significados que laten en nuestro entorno inmediato, es, por

---

<sup>30</sup> Peter Brook, *El espacio vacío*, Península, Barcelona, 1986, p. 71.

<sup>31</sup> Peter Brook, *Op. cit.*, p. 65.

decirlo de alguna manera, la llave para acceder a estas fuentes de energía, o al mundo *invisible*, como él mismo lo nombra.

Aunque lo invisible no se siente compelido a manifestarse puede hacerlo en cualquier lugar, en cualquier momento... lo único que podría ayudarnos es la conciencia del presente. Si el momento presente se recibe de un modo particularmente intenso la esquivada chispa de la vida aparecerá en el sonido, el gesto, la mirada y el intercambio correctos.<sup>32</sup>

Luego agrega:

Teatro sagrado implica que hay algo más en juego, debajo, alrededor, encima, otra zona aún más invisible, aún más alejada de lo que somos capaces de leer o grabar, y que contiene unas fuentes de energía de gran potencia. En estos campos de energía tan poco conocidos existen impulsos que nos guían hacia la “calidad”. Todos los impulsos humanos hacia lo que de un modo torpe e impreciso llamamos “calidad” proceden de una fuente cuya verdadera naturaleza ignoramos, pero que somos perfectamente capaces de reconocer cuando aparece en nosotros mismo o bien en otra persona. No se transmite mediante el ruido sino por el silencio.<sup>33</sup>

Según el autor, el teatro sagrado surge de la convicción de que hay una zona invisible que contiene “fuentes de energía de gran potencia” ¿Cómo leer esto? ¿A qué se refiere cuando habla de una zona invisible o de impulsos hacia la *calidad*? ¿Acaso llegar a un máximo de conciencia del presente es la vía para acceder a esta zona de la que habla? Una cosa es clara y el autor mismo lo deja ver: no es una receta ni hay una clave lógica para llegar a esa *Zona invisible*. Sin embargo, quizá exponer, de forma somera, lo dicho por autores de la corriente *zen*, y por el esotérico Gurdjieff, nos pueda ayudar a entender a qué se refiere el autor cuando habla de impulsos hacia la *calidad* y de acceder a zonas que generalmente ignoramos. Empezaré por una cita del libro *En busca de los milagros*, de Ouspenski: “El hombre ordinario vive en los estados más bajos de conciencia... no es sino el

---

<sup>32</sup> Brook, Peter, *La puerta abierta*, Ediciones El Milagro, México, 1993, p. 85.

<sup>33</sup> Peter Brook, *Op. cit.*, p. 85.

comenzar a recordarse a sí mismo cuando un hombre puede realmente despertar. Entonces la vida circundante adquiere para él un aspecto diferente y un sentido diferente”.<sup>34</sup> Ahora veamos la descripción que hace un profesor de Neurología, James Austin, cuando describe, en su libro *Zen and the brain*, una sesión de meditación zenista: “El *zen* parte de la premisa de que cada ser, con sus cuerpos y sus cerebros, así como todo en el universo, son un uno indiviso... sin embargo, las palabras y otras distracciones interfieren para lograr percibir con agudeza nuestro momento presente”.<sup>35</sup> Por otra parte, una maestra de meditación budista, Joko Beck, dice: “Cada momento de nuestra vida es relación. En este momento estoy estableciendo relación con la alfombra, la sala, mi propio cuerpo, el sonido de mi voz. Lo que la práctica hace es crear conciencia de que no hay nada sino estar en relación con todo lo que sucede en cada momento”.<sup>36</sup> Después, en este mismo libro, pone algunos ejercicios que son muy parecidos a los que propone Brook en *La puerta abierta*:

Pongan atención en su cara por un momento. Siéntanla. ¿Está tensa en alguna parte? ¿Alrededor de la boca, de la frente?... Perciban su cuello, luego sus hombros. Sientan su respiración, no traten de contralarla... Ahora traten de sentirlo todo: Si un auto pasa afuera, óiganlo. Esto es todo lo que tienes que hacer. Tengan esa experiencia.<sup>37</sup>

Como puede verse, estos autores asocian el *vivir en el presente* con el hecho de lograr percibir la serie de relaciones que hay en nuestro entorno. Cuando se desarrolla la conciencia de los estímulos circundantes y de nosotros mismos (lo expuesto en el sub-capítulo anterior) se llega, supuestamente, a un nivel de percepción más aguda, en el que uno siente que está más *despierto*; e incluso la forma en cómo percibimos el espacio cambia. Quizá esto tenga una relación con las zonas invisibles de la que habla Brook. Él también afirma que continuamente establecemos relaciones sin que lo sepamos, y que el tomar conciencia de estas relaciones nos puede adentrar en la experiencia del *presente*. De esta manera,

---

<sup>34</sup> P. D. Ouspensky, *Fragments de una enseñanza desconocida*, Hachette, Buenos Aires, 1997, p. 196.

<sup>35</sup> James Austin, *Zen and the brain*, Massacuset Institute of Technology, Boston, p.295.

<sup>36</sup> Joko Beck, Charlotte, *El zen de cada día*, ed. DEMAC, México, p.87.

<sup>37</sup> Joko Beck, *Op. cit.*, p. 40.



después de haber citado lo que dice Brook al respecto, y a otros estudiosos del *zen*, podríamos aventurarnos a afirmar que la experiencia del *aquí y ahora* se relaciona con el hecho de lograr percibir las relaciones en nuestro entorno de una manera mucho más aguda que en la vida diaria, y por ende, de experimentarnos más intensamente como parte integral de este mundo.

Ahora cabe preguntarse cómo uno, en el papel de director, puede disponer un ensayo para que el actor logre entrar a este supuesto estado de hipersensibilidad. Tanto Brook como los *zenistas*, mencionan que el primer paso es el *silencio*. Dicen que es sólo a través de éste que uno puede lograr acceder a este “mundo en ebullición tras la corteza de la vida diaria”.

En la búsqueda de lo indefinible, la primera condición es el silencio, el silencio como el opuesto parejo de la actividad, el silencio que ni se opone a la acción ni la rechaza... existen dos silencios: uno que no es más que ausencia de ruido, inerte, y en el otro extremo, una nada que está infinitamente viva, y todas las células del cuerpo pueden ser penetradas por la actividad de este segundo silencio.... Hemos olvidado por completo el silencio, incluso nos molesta; aplaudimos mecánicamente porque no sabemos qué otra cosa hacer.<sup>38</sup>

A continuación, comparo lo anterior con tres citas extraídas del libro *Zen and the brain*, donde James Austin también habla sobre la importancia del silencio:

- 1) Tenemos mucho que aprender sobre la naturaleza básica del silencio, y sobre el poder de los distintos niveles del silencio. Tenemos que ser cuidadosos en cómo interpretamos una palabra tan elástica como el silencio. El silencio debe ayudar al individuo a penetrar con mayor profundidad en la realidad. Si tal penetración llega, puede tomar la forma de inefable mensaje, de una impresión del silencio primordial.<sup>39</sup>
- 2) La meditación receptiva está basada en una atención sin foco. El individuo no sobre reacciona, ni crea asociaciones, ni interpreta. Esta especie de meditación receptiva, se le suele llamar “la mente vacía” y “simplemente sentarse”.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Peter Brook, *Los hilos del tiempo*, Siruela, Madrid, 1998, p.165.

<sup>39</sup> James Austin, *Zen and the brain*. Massachusetts Institute of Technology, Boston, 1998, p. 634.

<sup>40</sup> James Austin, *Op. cit.*, p. 72.

3) ¿Cómo puedes desear acercarte a la verdad a través de palabras?... el completo entendimiento puede venir sólo a través de una inexpresable misterio. Acércate a él, es llamado la puerta de la quietud más allá de la actividad. Si quieres entender tienes que saber que la comprensión viene cuando la mente se ha liberado de los conceptos.<sup>41</sup>

Partiendo de estas afirmaciones, el director debe procurar, antes de empezar los ensayos, un momento de *silencio*, un punto donde los participantes se puedan desprender de su tosca percepción ordinaria, o, como dice Brook, “del pobre revoltijo de una cabeza atestada de pensamientos”.<sup>42</sup> Así, conducir al equipo hacia un momento en el que simplemente se esté ahí, sin hacer nada más, llega a ser básico. Es como, valga la comparación, bañarse antes de comenzar el día, como crear el espacio vacío del que puede partirse a cualquier lugar. En realidad, independientemente de que estos pueda llevarnos hacia zonas invisibles, lograr este silencio da al trabajo un ambiente, al menos, de respeto, donde podemos concentrarnos sólo en lo que va a suceder durante el ensayo. Es sabido que esto se da también en algunos deportistas, quienes necesitan de un momento de silencio previo para lograr concentrar sus energías, lograr entrar en un estado donde estén más dispuestos y más *despiertos*.

Aunque se tenga una larga experiencia como actor, cada vez que uno empieza de nuevo, reaparece ese miedo al vacío dentro de uno mismo y al vacío en el espacio. En seguida trata de llenarlo para disipar el miedo, para tener algo que decir o hacer... la capacidad de reconocer que uno puede estar totalmente “ahí”, sin “hacer” nada en apariencia, es de una importancia suprema.<sup>43</sup>

Grotowski, a su vez, también pide a sus actores un momento de total silencio previo al ensayo: “El actor debe tener tiempo para despojarse de todos los problemas y distracciones de la vida diaria. En nuestro teatro imponemos un período de silencio que dura 30 minutos”.<sup>44</sup> Claro está que, en nuestro caso,

---

<sup>41</sup> James Austin, *Op. cit.* p. 367.

<sup>42</sup> Peter Brook, *La puerta abierta*, Ediciones El Milagro, México, 1993 p.45.

<sup>43</sup> Peter Brook, *Op. cit.*, p. 45.

<sup>44</sup> Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI, México, 1974, p.183.

media hora es un exceso. Pero lograr este silencio total, aunque sólo sea por unos instantes, antes de empezar el ensayo, da a éste una frescura y una mayor calidad. “Cuando la mente se aquieta podemos respirar más profundamente. Ardemos entonces con una llama más limpia y la acción surge de esa llama”.<sup>45</sup>

Hemos visto que algunos conceptos que se utilizan en el *zen* y otros grupos esotéricos (como la noción del silencio y un mundo invisible latente), pueden ser de utilidad en los ensayos. Decirles a los actores, por ejemplo, que lleguen a un estado donde se conviertan en uno solo con el espacio, o que sientan que son parte de un todo, puede funcionar para potencializar su presencia en escena. Esto, claro está, siempre y cuando el director haya dispuesto el ensayo de cierta manera, de lo contrario se convierte en mera palabrería sin significado. Si tales instrucciones no se acompañan de un verdadero rigor en el trabajo, se tornan palabras ridículas.

Como ya lo expresé, no podría aventurarme a afirmar que existen zonas más *elevadas*, un mundo invisible por explorar. Por otra parte, nuestro trabajo está muy alejado del teatro sagrado. Sin embargo, afirmarlo en los ensayos, incitar a los actores a que perciban su *presente* de manera total, sirve como acicate para que den más de sí mismos, y para crear un ambiente de cierto misticismo que, a veces, resulta necesario. Un cierto tono esotérico, durante algunos ensayos, puede ser de utilidad. Sin embargo, el director debe tener cuidado, porque es también un arma de dos filos, ya que pueden confundirse fácilmente los objetivos. El objetivo de la creación artística es distinto al de grupos esotéricos. Quizá puedan compartir ciertas premisas, en algunos casos, pero los fines son por completo distintos, incluso contradictorios. Una cosa es la meditación y otra cosa es el teatro. Si bien ambos exigen que el individuo se deshaga momentáneamente de las capas superficiales de su persona para adentrarse a niveles más profundos, la finalidad de la meditación es conducirnos a un estado de tranquilidad, de paz, mientras que el del actor, el artista, no busca la tranquilidad, sino busca la tensión, la situación límite. La creación, como bien afirma el mismo Brook, así como muchos teóricos de distintas ramas artísticas, sólo se da cuando hay inestabilidad de un organismo, cuando éste se encuentra en una situación de tensión interna.

---

<sup>45</sup> Joko Beck, Charlotte, *El Zen de cada día*, DEMAC, México, p. 40.

Grotowski nos advierte, en *Hacia un teatro pobre*, que los métodos de meditación budista muchas veces se dirigen a detener los impulsos vitales, mientras que el teatro es justo con lo que debe trabajar.

Así, en el teatro no nos interesa ver almas en paz. Al contrario, nos interesa ver almas en conflicto. Quedarse con las premisas de la meditación sería un error. No podemos tomar el teatro en un sentido de ayuda personal, porque no es un grupo de autoayuda: es arte, y el arte es arriesgado, debe huir de la *paz interna*, y muchas veces adentrarse en los *demonios* personales. Ciertos ejercicios de meditación pueden ser un primer paso, en el sentido de que dan una base para entrar a un nivel de percepción más profunda, pero después el creador debe dirigirse hacia niveles de tensión, donde el individuo no busque la tranquilidad; ¿qué más alejado de la calma espiritual que Hamlet acusando a su madre?, ¿o que un Rey Lear enloquecido en medio de un bosque bajo una tormenta?

Así, el objetivo del artista, al menos en el período de creación, no es la paz espiritual. A este respecto, sirve mucho la lectura de Gurdjieff. Él también habla de niveles de percepción más profunda que la cotidiana, sitios que el artista debe explorar, pero propone llegar a estos niveles a través de *violentar* el organismo y la psique. Al crear situaciones de cierto *peligro*, la psique se verá obligada a reaccionar a una situación nueva, provocadora, y es de ahí que surge el material creativo. El actor debe buscar, en cierto sentido, el riesgo, no la comodidad. Esto lo recalca Brook constantemente cuando habla de que el actor debe huir de cualquier aspecto que le da seguridad, nunca debe buscar algo de antemano construido; al contrario, debe estar abierto al momento, reaccionando a los estímulos inmediatos. En *Zen and the brain*, también nos advierten que el cambio de percepción se da cuando nuestra psique se ve expuesta a estímulos no cotidianos, provocadores:

Si no se dan una serie de eventos singulares en el individuo, ningún cerebro puede conectarse con un estado de total alerta, sobre todo si la estructura de la personalidad ha sido previamente forzada. ¿Por qué esta resistencia? La razón principal es que el cerebro se aferra a los estados de conciencia convencionales. Rutinas básicas han sido fuertemente aprendidas y bien balanceadas por varios años. Pero supongamos que uno provoca este estado de relativa estabilidad, provoca un equilibrio psicológico.

Las cosas se inestabilizan cuando uno logra desestabilizarse a través de ciertos estímulos que incrementará el estado de alerta.<sup>46</sup>

Según este libro, cuando una persona se encuentra en situaciones distintas a las *normales*, se ve obligado a reaccionar de otra manera y más conexiones neuronales se crean, y de ahí esa sensación “Algunas personas se impresionan fuertemente cuando descubren el potencial de su visión, incluso creen que es un poder que viene de más altos niveles. Entran en una especie de aguda percepción que sólo el “ojo de buda” puede ser capaz”.<sup>47</sup> Cuando Brook habla del happening dice: “La teoría de los happenings es que puede llegar a sacudir al espectador de tal manera que vea con nuevos ojos, que despierte a la vida que lo rodea”.<sup>48</sup>

Así, concluimos que el actor debe tener como objetivo despertar un nivel de percepción extra-cotidiana, más profunda, un nivel de percepción que, de hecho, todo el arte exige, pues es la única forma de captar significados más profundos. O en palabras de Brook: “Construir un puente entre lo que somos habitualmente bajo condiciones normales y un mundo invisible que sólo se nos revela cuando la habitual incapacidad perceptiva es sustituida por una conciencia infinitamente más aguda.”<sup>49</sup> Para esto, los métodos de meditación pueden ayudar en un cierto nivel, pero el actor debe tener la noción de que el arte es conflicto, y que éste sólo puede expresarse cuando el artista logra establecer cierta tensión. Si después de un período en el que se busca *aquietar la mente*, llegar a un estado receptivo, de hiper-sensibilidad, no siguen ejercicios donde se accione, donde se perturbe, entonces el ensayo será un fracaso.

En el capítulo siguiente, expondré qué tanto de lo dicho en esta primera parte nos sirvió para la escenificación de *Extraña fábula empresarial*.

---

<sup>46</sup> James Austin, *Zen and the brain*. Massachusetts Institute of Technology, Boston, 1998, p. 308.

<sup>47</sup> James Austin, *Op. cit.*, p. 488.

<sup>48</sup> Peter Brook, *El espacio vacío*, Península, Barcelona, 1986, p.70.

<sup>49</sup> Peter Brook, *La puerta abierta*, Ediciones El Milagro, México, 1993, p.46.

## Capítulo 2

### Proceso de montaje de *Extraña fábula empresarial*

En este capítulo voy a exponer cómo se aplicaron los temas tratados previamente durante el proceso de ensayos de la obra ya mencionada. Comienzo con la sinopsis de la puesta en escena, de tal manera que pueda comprenderse más plenamente este capítulo, pues parte de los ejercicios y las dinámicas que realizamos las adaptamos a las relaciones dramáticas latentes en esta obra.

#### 2.1 Sinopsis de la puesta en escena

*Extraña fábula empresarial* es una obra que aborda la situación patética que vive gran parte de los solicitantes de empleo en México.

Huerta (interpretado por Mauricio Pérez), va a pedir trabajo a una *Compañía*, que es una especie de empresa *Fantasma*, muy común en estos tiempos. Esta *compañía* le promete un gran futuro, una vida de éxito un tanto en abstracto, pues nunca se sabe qué oficio desempeñará para lograrlo. Claro está que ese *gran futuro* anunciado, esa imagen de *winner*, es tan sólo una quimera, un artilugio para engatusarlo. Lo único cierto es que Huerta, el solicitante, tendrá que darle todo a la Compañía: desde sus pertenencias materiales, hasta, en un sentido más metafórico, su identidad. Dicho más llanamente, a la Compañía sólo le interesa saquearlo. En una dinámica un tanto al estilo Fausto-Mefistófeles, Huerta sucumbirá a los engaños de Mr. Wilson, (interpretado por Javier Sánchez), quien es el encargado de despojarlo y sobajarlo. Lo irónico es que, éste último, quien juega el papel de verdugo, es a su vez manipulado y mangoneado por alguien más, una especie de fuerza misteriosa que está latente y que representa la maquinaria misma del sistema económico. Estas *fuerzas* son las que manejan los hilos de esta historia, un tanto al estilo Kafka, quien fue a su vez fuente de inspiración.

En la obra también participaron Edgar Espinosa e Ismael Sánchez, quienes interpretaban diversos personajes, todos ellos con la particularidad de estar al servicio de Mr. Wilson. Estos diversos personajes eran en realidad uno solo, formaban parte de la misma maquinaria, pero se valían de distintas máscaras para conseguir que Huerta fuera cayendo en la trampa. De esta manera, Ismael Sánchez representaba a la madre del solicitante y también a un guardia, mientras Edgar Espinosa representaba al contador de la compañía y a un empleado de intendencia.

En resumen, la línea dramática de la obra gira en torno a todo los artilugios que debe ir creando Mr. Wilson junto con su achichincles para despojar a Huerta. Con la permanente promesa de que el siguiente paso sería el último gran peldaño para alcanzar el éxito y la dicha, Huerta lo va sacrificando todo. La relación entre los protagonistas termina por ser de verdugo y víctima. Aunque, en este caso, el verdugo lleva la máscara de un guía, de un salvador.

Lo anterior pretende ser una alegoría de la relación México-Estados Unidos.

## **2.2 Dinámicas aplicadas en la puesta en escena**

Antes de describir cómo tratamos los puntos de *La puerta abierta*, explico cómo se llevó la puesta en escena en términos generales, cuáles fueron nuestros medios y cómo fue nuestro proceso de trabajo.

Empiezo por aclarar que esta obra se fue escribiendo durante el proceso mismo. No partimos de un texto, como generalmente sucede. Más bien, yo, como dramaturgo, partí de una idea general, que era la situación del empleado actual, llamé a los actores y comenzamos a trabajar sin que existiera aún el texto. Gran parte de las improvisaciones y ejercicios que se llevaron a cabo, nutrieron la creación del mismo texto dramático. Por lo general, funcionaba de la siguiente manera: yo presentaba una propuesta de texto, los actores jugaban e improvisaban partiendo de ella, y yo trabajaba sobre el texto nutriéndolo y haciendo una síntesis de lo que había sucedido durante alguna improvisación. Cabe mencionar la enorme apertura y confianza por parte de los actores, sin la

cual hubiera sido prácticamente imposible esta forma de proceder. De manera constante se estuvo dispuesto al cambio y a desechar escenas o diálogos que juzgaba no convenientes, sin que se sintiera como una pérdida de tiempo.

Por otra parte, es necesario aclarar que nuestras condiciones distaron mucho de ser una compañía con el espacio y el tiempo necesario para explorar a profundidad los aspectos anteriormente tratados. Sin embargo, sí logramos traducir algunos aspectos a nuestro lenguaje y a nuestras capacidades, y sí logramos darle un valor práctico, que se apreció en puntos concretos de la escenificación, como la comunicación grupal que logramos, la presencia de los actores durante las funciones y la interacción con el público. Durante el proceso de ensayos, me basé, en gran parte, en *La puerta abierta*. Y de no haber sido por los ejercicios y las proposiciones que extraje de este libro, por una parte, y, por otra, de la guía que recibí en el taller de dirección impartido por Iona Weissber, no se hubiera llegado al resultado que se obtuvo.

### **2.2.1 Dinámicas para la integración grupal**

Como ya se expuso en el capítulo anterior, una de las formas más fructíferas de iniciar un proceso creativo es a través de juegos que generen una buena integración del grupo, y por lo tanto una comunicación fluida. Una comunicación lo más libre de obstáculos es básica para llevar a buen fin una escenificación, donde ni el director ni los actores tengan que estar adivinando las intenciones del otro, sino que éstas se expresen de forma transparente. Así, fue con juegos con los que se inició el período de ensayos, antes incluso de introducir cualquier idea o concepto. De hecho, durante los ensayos nunca hubo lectura de mesa. Lo primero que se hizo fue jugar y, a mi juicio, los resultados fueron positivos.

Describiré algunos ejercicios que realizamos y que nos fueron de ayuda. Primero, mencionaré algunos cuyo único objetivo fue relajar y establecer una buena comunicación; luego, hablaré sobre los que estuvieron enfocados hacia la temática de la obra. Algunas de las dinámicas fueron extraídas directamente de *La puerta abierta*; otras, las creamos nosotros.



### *Primera serie de ejercicios*

Las dinámicas a continuación descritas, ayudaron a que el equipo se destensara y tuviera una comunicación fluida. Estos juegos los practicamos a lo largo de todo el proceso de ensayos y también durante las temporadas. Fueron de inestimable ayuda para crear un ambiente relajado y de camaradería. Describiré dos:

1) Se toman tres objetos que puedan lanzarse (pueden ser incluso prendas de vestir). Luego, los participantes forman un círculo; y la dinámica consiste en crear tres secuencias con los objetos, que se ejecutarán simultáneamente. Es decir, nos lanzábamos los tres objetos al mismo tiempo procurando que se nos cayeran el menor número de veces. Y una vez que ya se tenía dominado este propósito, el juego se iba complicando. Por ejemplo, se les pedía que continuaran con la serie, pero comenzaran a trotar, conservando el círculo. El beneficio de este juego fue que, en primer lugar, nos divirtió y por lo tanto nos relajó, y, en segundo, nos indujo a estar en un estado de alerta, pues de lo contrario, a la menor distracción, el juego fracasaba. Esta dinámica logró que las tensiones musculares, que son barreras para la comunicación verdadera, comenzaran a ceder. Como director procuré, antes que cualquier otra cosa, crear un equipo, en el sentido de un grupo que logra establecer un flujo de comunicación lo más directo donde, como bien lo expresan teóricos como Brook o Grotowski, pudiéramos comunicarnos con el menor número de palabras, o incluso a través de gestos. Es decir: comenzar a establecer códigos entre nosotros. Este ejercicio sirvió para lograrlo.

2) El siguiente ejercicio lo extraje de *La puerta abierta* y también nos fue de utilidad. Consiste en que el grupo debía contar hasta 15, sin que hubiera una secuencia trazada de antemano y sin que nos tropezáramos entre nosotros. Cualquiera podría decir uno, y cualquiera podría decir el número subsiguiente, pero si dos coincidíamos, se retornaba al *uno*. Este ejercicio creó vínculos estrechos entre el grupo, pues ayudó a aguzar la intuición: debíamos percibirnos al punto de intuir quién diría el siguiente número.

En cierto sentido, esa es la comunicación que debe tener el actor en escena: una comunicación no racional, más bien intuitiva.

Los ejercicios anteriores, como ya se explicó, no tuvieron ninguna relación con el discurso de la obra; su objetivo fue simplemente crear una buena comunicación y relajar. Luego siguieron juegos que ya canalicé hacia situaciones concretas, de tal manera que ayudaran a los actores a buscar ciertos aspectos del carácter del personaje, o a que pudieran generar el ambiente adecuando de la obra. Por ejemplo, hicimos varias improvisaciones que exploraban la relación de *verdugo y víctima* en el sistema empresarial, u otras que exploraran cómo debía ser la temperatura, la luz, etc., de esta empresa fantasma.

Procuré que la comprensión del discurso se fuera dando a través de estas dinámicas, y no a través de explicaciones. El texto dramático se fue creando en gran medida a partir de estos juegos. Como ya se mencionó, la obra se fue escribiendo en los ensayos, y estas improvisaciones fueron de inspiración para mí como dramaturgo. Si bien fui yo quien decidí los parámetros estéticos de la obra, procuraba que no se convirtieran en una idea cerrada sobre lo que queríamos decir, sino que fueran estímulos para jugar y explorar. Irónicamente, casi nunca nos desviamos. Si bien hubo ensayos donde estas improvisaciones nos llevaban por caminos que finalmente se descartaron, la mayoría de éstas nos nutrieron y nos sirvieron para llegar hasta lo que fue *Extraña fábula empresarial*. Describiré algunas de estas dinámicas:

### *Segunda serie de ejercicios*

1) Una de las más significativas consistió en que un actor (Javier Sánchez) tenía que hacerse entender sin palabras y sin gestos explícitos. Es decir, tenía que lograr que los otros participantes ejecutaran alguna orden que él les daba, sirviéndose, por ejemplo, de la forma de mirar a los otros. Este ejercicio lo extraje del *Espacio vacío* y lo adapté a la situación planteada en la obra. Nos fue muy útil durante los ensayos, pues los actores se veían obligados a establecer relaciones dramáticas verdaderas. Debían

comprender, con apenas un guiño o un leve movimiento de mano, lo que Javier Sánchez (Mr. Wilson) les decía. Estas improvisaciones fueron, sin duda, un arsenal de significados.

2) Otros ejercicios consistieron en crear situaciones donde los actores se encontraran en una relación de *verdugo-víctima*. Por ejemplo, se le pedía a Javier Sánchez (Mr. Wilson) que lograra intimidar a Mauricio Pérez (Huerta), a través de una solicitud de empleo. Es decir, al hacerle una serie de preguntas para medir sus capacidades, lo debía conducir a un callejón sin salida, donde cualquier respuesta lo metería en aprietos. El silencio, claro está, tampoco era la solución para Huerta. De esta manera, sin dejar de mantener un tono amable en ningún momento, Mr. Wilson torturaba a Huerta, cuyo afán de entrar en la compañía debía ser tal, que algún error o respuesta equivocada adquiriría tintes trágicos.

3) Otro juego, en este mismo sentido, fue el típico del *salero*: Huerta debía obtener un objeto que le era vital para que lo admitieran en la Compañía, pero los demás actores se ponían de acuerdo para que este objeto nunca llegara a sus manos. El mismo Mr. Wilson, quien lo exhortaba a que encontrara el objeto, era quien se lo escondía.

Los juegos anteriormente descritos, entre otros, ayudaron a que los actores descubrieran (o quizá sea más preciso decir a que crearan), ciertos aspectos de la puesta en escena. Prácticamente yo nunca hablé sobre el contenido del texto dramático; casi nunca di explicaciones que definieran a los personajes. Todo se fue dando a través de los ejercicios descritos. De hecho, las pocas veces en que pretendí *explicarles* la obra, más bien se convertía en un obstáculo, pues coartaba la búsqueda, la exploración que estos juegos, justamente, estimulaba. Claro está que las palabras nos fueron necesarias, pero procuraba que habláramos de la obra una vez terminados los juegos. Y más que explicar yo, preguntaba a los actores para que estos mismos fueran deduciendo el carácter de los personajes. Obviamente, el material intuitivo de los actores es muy valioso y por lo general más orgánico que las ideas del director sobre los personajes. Estimular esta intuición es una mejor vía que opacarla de antemano con explicaciones muy

exactas. Como se explicó en el primer capítulo, esto no significa que debía llegar sin una propuesta previa; sí debía llegar con ciertos parámetros a seguir, plantear de antemano objetivos, pero procuraba que estos funcionaran como un acicate, una espuela para la imaginación de los actores. De esta manera, la etapa más creativa del trabajo, fue un constante dar y recibir, donde yo estimulaba la creatividad de los actores y ellos a su vez la mía.

Creo que, en gran parte, la organicidad de la obra se debió a esta manera de proceder. Y he notado que, en otros trabajos menos logrados, algo falla en este sentido. Cuando no ha habido una comunicación recíproca, o hay juicios previos sobre el trabajo o sobre los miembros del equipo, esto va en detrimento del trabajo creativo.

### **2.2.2 Para el desarrollo de la conciencia corporal**

Con respecto a este punto, los ejercicios que aplicamos produjeron resultados de interés. Quizá son más difíciles de expresar, pues los resultados no son tan directos como en los juegos de integración, donde los efectos se ven de inmediato. Estos ejercicios ayudaban a desarrollar algo no tan notorio a primera vista, que es la atención. Ayudaban a aguzar la atención de tal manera que estuviera enfocada en su entorno inmediato. En cierto sentido, esto es la base de la presencia escénica.

Un ejercicio que se practicó durante todo el proceso y que funcionó como una especie de calentamiento previo a los ensayos, consistía en que los actores debían ir colocando, gradualmente, su atención en las distintas partes de su cuerpo y de su entorno. De esta manera, formábamos un círculo, y cada quien iba mencionando un punto en el que se debía fijar la atención. Se alternaban los aspectos internos (como la respiración, el pulso, percibir las distintas partes del cuerpo), con aspectos externos (como percibir cada sonido presente en el espacio, o todo lo que abarcaba nuestro campo visual, etc.). Así, uno de los integrantes podía dar la instrucción de sentir la temperatura del piso en las plantas de los pies, el siguiente podría decir que percibiéramos los dedos de las manos, alguien más que notáramos un sonido tal, etc. Claro está, entre más

precisas fueran las instrucciones, eran de mayor valor. Conforme avanzaba el *calentamiento*, nuestra percepción se iba agudizando, nos volvíamos más receptivos, estábamos más presentes que al empezar.

Al realizar este calentamiento, también nos valíamos de imágenes metafóricas. Por ejemplo, le decía a los actores que sintieran que su columna vertebral es un hilo de luz; o también que su sangre eran torrentes de fuego, etc. Algunas de estas imágenes las extraje del libro de Oida, otras yo las fui inventando. Cuidé que estas analogías contuvieran elementos de contraposición, donde el cuerpo de los actores se mantuviera en tensión (entiéndase esta como la tensión necesaria que el actor debe tener en escena, y no como las tensiones perjudiciales). Mencionaré dos ejemplos de instrucciones para este calentamiento:

- 1) Se pedía al actor que sintiera que era un árbol. Tenía que imaginar que de su cabeza brotaban ramas que buscaban el sol; mientras que de sus pies se extendían raíces que buscaban el agua de la tierra. Luego se daba la instrucción de que sintieran cómo las dos *fuerzas* (la proveniente del *cielo* y de la *tierra*) actuaban en su cuerpo, de tal manera que creaban una tensión en él, que intensifica su presencia escénica.
- 2) Otro ejercicio era pedirles que imaginaran que sus compañeros eran imanes poderosos. Se les pedía que se desplazaran en el espacio, sintiendo a los otros *imanes*, que eran los compañeros. Debían poner cierta resistencia para que la atracción de esos imanes no provocara que se colisionaran. De esta manera, dos fuerzas actuaban en los actores: una que provenía de los demás integrantes; y la otra que era la resistencia que debían crear ellos mismos. Estos ejercicios ayudaron a crear una tensión dramática que después había que canalizar.
- 3) De este estilo (aunque en éste no hay imagen metafórica), fue uno que extraje del libro *Fragments de una enseñanza desconocida*, y que allí nombran como *stop*. Se trata de que en cualquier momento (por ejemplo cuando se realizaba algún ejercicio o incluso cuando los actores se cambiaban la ropa antes de iniciar el ensayo), se les pedía que hicieran un alto abrupto, que se quedaran congelados. Una vez congelado debían ir tomando conciencia de

su cuerpo, sobre todo de las partes que no estaban percibiendo, conservando la posición en la que estaban. Si un actor recibía la orden cuando estaba hincado, debía conservar esa posición y notar las tensiones que tenía en esa postura, hasta que se diera la instrucción contraria.

Estos ejercicios sirvieron para *despertar* la sensibilidad del equipo. Entre algunas cosas que noté (pues yo también era partícipe) fue que, al realizarlos, la respiración se profundizaba y el cuerpo adquiría una posición de alerta. Si se estaba con el cuerpo lánguido, a medida que avanzaba el ejercicio nos íbamos enderezando y cobrando mayor tono muscular. Por otra parte, se percibe de forma mucho más aguda a nuestros compañeros, y, efectivamente, como lo expresan las notas del primer capítulo, la percepción cambia. Es muy difícil describir en qué consiste, pero el espacio se siente de otra manera: se está más presente en el lugar. Por otra parte, se procuraba juzgar lo menos. Si bien no es posible (por lo menos para nosotros) detener el flujo de pensamientos, sí intentábamos que éste estorbara lo menos, de tal manera que el actor no perdiera su atención puesta en la realidad inmediata.

Como puede apreciarse, los ejercicios se realizaban básicamente sin mucho movimiento corporal, era más bien la mente la que trabajaba en crear asociaciones, imágenes, en ir colocando la atención (el colocar la atención es un trabajo mental, no corporal). Si bien estos ejercicios tienen un efecto en el cuerpo, y de hecho ese el objetivo, no parten de él. Lo anterior puede presentar un riesgo. Porque si bien ayudaban a *entrenar* nuestra percepción, si no iban seguidos de un trabajo físico, donde el cuerpo se pusiera en acción, servían de poco. Fácilmente estos ejercicios, si se extienden de más, tienden rápidamente a la dispersión, a la comodidad. Mi responsabilidad como director era evitar la distensión, no permitir que el grupo se acomodara. Así, estaba obligado a no dejar que el actor tuviera un solo hueco donde no pasara *nada*, donde no tuvieran que estar alerta instante con instante. Varias veces nos sucedió que, por relajar la actividad, o porque extendíamos demasiado tiempo alguno de estos ejercicios, la *energía* del equipo se disipaba y era muy difícil volver a recuperarla. En cierto sentido, cuando eso sucedía, el ensayo había fracasado y se tenía que parchar con

discusiones sobre la obra, que más que ayudar, se volvían en un obstáculo. Como bien lo dice Brook:

La vida en el teatro es más entretenida e intensa porque está más concentrada. La acción de reducir el espacio y comprimir el tiempo, crea un concentrado... la compresión existe en eliminar cuanto no sea estrictamente necesario... el problema en sí reside en saber si, momento a momento, en el acto de escribir o de actuar, existe una chispa, una llama que de intensidad a ese momento... esto demuestra hasta que punta la forma teatral es terriblemente frágil y exigente, pues una pequeña chispa debe estar presente en todo momento.<sup>50</sup>

De esta manera, una vez que habíamos focalizado nuestra atención, seguían ejercicios donde el actor debía reaccionar a estímulos concretos, que pusieran su cuerpo en movimiento, procurando que la tensión nunca cayera.

Una de las forma de lograrlo, fue a través de un ejercicio en que uno de los participantes debía irrumpir el silencio que se había creado, a través de un impulso, un brinco o un grito. Los demás participantes debían reaccionar a esta irrupción, y así debía comenzar una secuencia de reacciones, que yo como director debía conducir a situaciones cada vez más dramáticas. Debía canalizar esta *energía* que habíamos creado a situaciones de conflicto, y no permitir que el ambiente se relajara en ningún momento. Esto no era fácil, me exigía estar presente, reaccionando a mi vez a lo que realizaban los actores, y creando, muchas veces en el mismo momento, los ejercicios necesarios para focalizar esta *energía*. Fue un reto para mí y para el equipo lograr que nunca cayera la tensión. No siempre lo logramos, pero cuando el ensayo fluía de esta manera, era muy satisfactorio.

Para que se lograra lo anterior, yo trazaba, de manera abierta, una ruta a seguir. Digo que de manera abierta porque procuraba que estos ejercicios pudieran adaptarse a la situación concreta del ensayo. Mi trabajo, fuera de los ensayos, era diseñar alguna improvisación, como las ya mencionadas (el salero, las improvisaciones que exploraran la relación verdugo-víctima, etc.) y aplicarla, pero

---

<sup>50</sup> Peter Brook, *La puerta abierta*, Ediciones El Milagro, México, 1993, p. 32.

siempre adaptándola a lo que iba surgiendo en los ensayos. Así, por ejemplo, hubo ensayos en que, después del calentamiento, yo sugería a los actores que comenzaran a trabajar las relaciones de la obra: les daba un objeto a Javier Sánchez, dándole instrucción de que nunca tenía que llegar a manos de Mauricio Pérez; y a la vez le daba la instrucción a Mauricio de que obtuviera ese objeto que le era vital para acceder a la compañía. Esta sugerencia podía derivar en algo inesperado, y yo tenía que reaccionar al momento para ir canalizando la improvisación, procurando que, una vez creada cierta tensión, ésta se llevara a sus máximas consecuencias. Debía tener cuidado, pues estas improvisaciones fácilmente podían caerse, y yo tenía que actuar con presteza para detenerla en el momento justo. De lo contrario, se vuelve perjudicial, los actores comienzan a sostener la improvisación a base de *clichés*. El director debe desarrollar el ojo para ver cuándo una improvisación se sostiene y es fértil, y cuando comienza a volverse en pérdida de tiempo. Es fácil (y seguido nos sucedió) que uno se engolosine con las improvisaciones y pierda objetividad y rigor sobre el trabajo. Si no hay un constante sentido de alerta por parte del director (como si cada ensayo fuera un partido de foot ball, por ejemplo) en que reaccione a las circunstancias inmediatas, de tal manera que el *partido* no se pierda, es preferible no improvisar.

### **2.3 Descripción de un ensayo**

A continuación, describo como eran, por lo general, nuestros ensayos.

- 1) Se limpiaba el sitio. Se quitaban las basuras, se cuidaba de que la puerta estuviera bien cerrada, de tal manera que los ruidos exteriores perturbaran lo menos posible. Esto, además de la necesidad evidente de tener el espacio de trabajo limpio, iba creando un cierto ambiente que nos adentraba al ensayo.
- 2) Se ponían dinámicas, como las mencionadas al inicio de este capítulo, que relajaran al equipo, crearan una buena comunicación y desaletargaran el cuerpo.



3) Se calentaba con los ejercicios de ir colocando la atención, utilizando imágenes metafóricas que ayudaran a crear cierta tensión en el equipo. El objetivo era llegar a un punto de total silencio (que duraba unos segundos) donde sólo estuviéramos allí, presentes.

4) Se improvisaba. En algunos ensayos se exploraba el ambiente de la obra, en algún otro las relaciones dramáticas, el manejo del espacio o algún aspecto concreto de la corporalidad de los personajes.

5) Se trabajaba una escena. En esta parte se procuraba concretar lo visto en la primera parte del ensayo. Por ejemplo, a veces les pedía a los actores, durante las improvisaciones, que registraran cierto hallazgo, que posteriormente se utilizaba en la partitura de la puesta en escena (entiéndase ésta como la secuencia de acciones de los personajes). En esta parte, si bien yo llevaba la batuta y daba instrucciones concretas del trazo escénico, o de acciones a realizar, procuraba estimular a los actores de tal manera que propusieran constantemente.

## Capítulo 3

### Resultados de la puesta en escena

En este capítulo, haré una descripción de los aspectos de *La puerta abierta* que me influenciaron, así como de los resultados obtenidos y cómo se fue desarrollando la puesta en escena en sus distintas temporadas.

El trabajo pasó por varias etapas. La primera de ellas fue el proceso de ensayos; pero también, durante el trabajo en el taller de dirección II, en el cual las sugerencias y las advertencias fueron ayudando a que el trabajo creciera, y, posteriormente, en las presentaciones que tuvo en los diversos teatros, el trabajo fue evolucionando. Nuestra experiencia no fue la de un proceso de creación previo a un resultado fijo. Al contrario, ya en temporada, siguió el trabajo creativo, la búsqueda constante de nuevos significado.

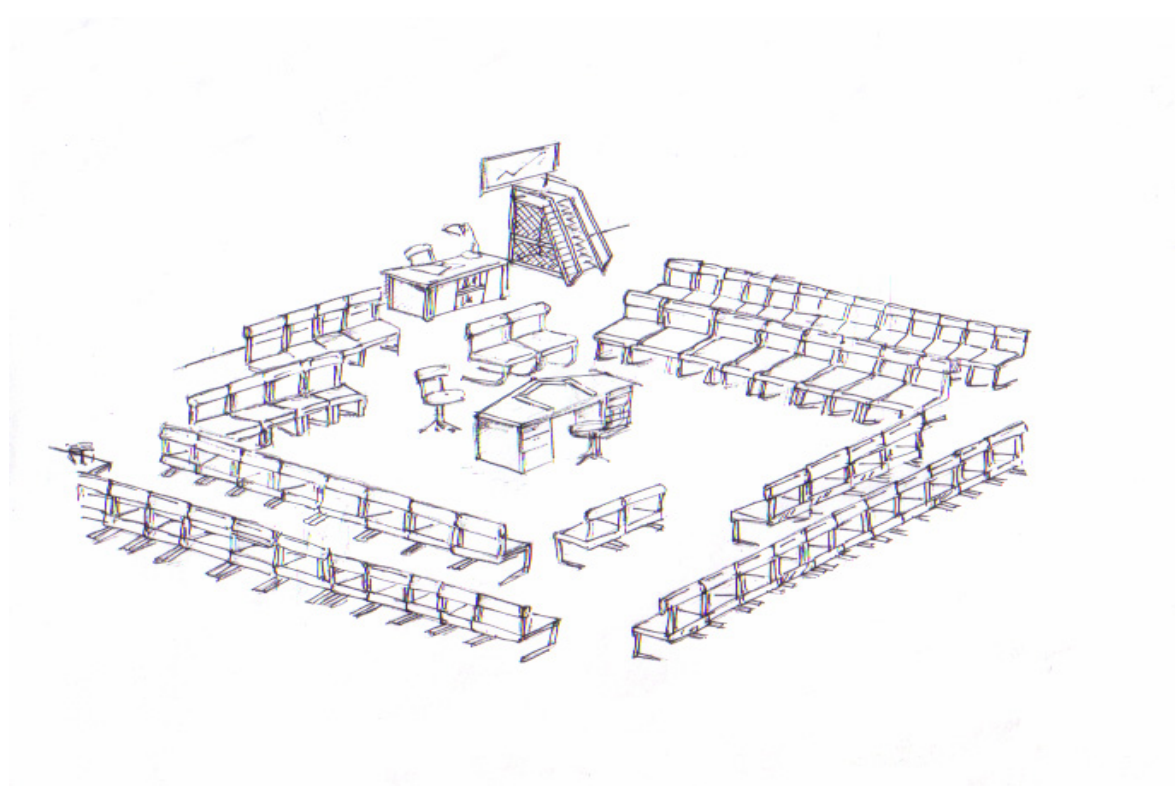
La primera temporada de *Extraña fábula empresarial* fue en el colegio de Teatro de la UNAM. Esta temporada nos fue de gran ayuda para que la puesta en escena fuera madurando y pudiéramos pasar por un periodo donde exploráramos las distintas relaciones que podían establecerse con los espectadores. Posteriormente, la obra se presentó en teatros como el Foro *Antonio López Mancera* (ENAT), el Teatro Santa Catarina (UNAM), El foro *La Gruta* (Centro Cultural Helénico), y, por último, El foro *Shakespeare*.

En cada una de estas temporadas hubo nuevos retos y dificultades que resolver, así como nuevos descubrimientos.

#### 3.1 La Flexibilidad de la puesta en escena

Tomaré como punto de partida nuestra manera de abordar la obra en los distintos espacios en los que tuvimos temporada, pues, en este aspecto, lo dicho en *La puerta abierta* nos fue de bastante utilidad.

*Extraña fabula empresarial* es una escenificación cuyo formato espacial no es convencional; es decir, no hay una división actores-público a la manera del teatro a la *italiana*. Una de sus peculiaridades era que al público lo subíamos al escenario, de tal manera que compartían con los actores un mismo espacio. Así mismo, el movimiento escénico era versátil y se desarrollaba en distintos puntos del foro. Había escenas que sucedían atrás de cierto bloque de espectadores, mientras otras se llevaban a cabo entre las hileras de butacas. Para entender con mayor claridad cómo era el movimiento de esta obra, a continuación presento el boceto del dispositivo espacial, realizado por Mario Marín, quien tuvo a su cargo la escenografía:



Esta distribución escenográfica implicó una adaptación constante de la puesta en escena en los distintos sitios donde se presentó. El teatro o foro al que llegábamos determinaba en gran parte el movimiento de la obra. Hubo ocasiones en las cuales, incluso, el trazo escénico tuvo que ajustarse a las dimensiones del lugar. Sin embargo, lo anterior, más que ser un inconveniente, resultó de

beneficio. Esta situación nos obligó a mantener vivo el espíritu creativo. Las temporadas fueron cortas y teníamos que resolver, vez con vez, la forma en cómo nos adecuaríamos al nuevo teatro. Irónicamente, esto inyectó de vitalidad la puesta en escena, pues en cada teatro hubo una experiencia diferente.

Por otra parte, procurábamos utilizar y explotar al máximo los propios recovecos y singularidades de cada espacio, dándoles un significado dentro de la función. Por ejemplo, cuando llegamos al teatro Santa Catarina. Este teatro tiene dos niveles; el primer nivel, o piso, no era lo suficientemente amplio para contener el dispositivo escénico, y tuvimos que utilizar el segundo nivel, aunque la obra estaba pensada para que se desarrollara en uno solo. De esta manera, los actores debían bajar y subir escaleras constantemente, lo que no estaba previsto en el trazo original. Sin embargo, se sugirió que aquello podría resaltar la sensación de omnipresencia de la compañía ante Huerta, pues siempre estaría siendo observado desde *las alturas*. Esta circunstancia llenó de frescura esa temporada, pues nos indujo a hallar nuevos significados, y, por decirlo de alguna manera, a proveer de oxígeno a la obra. Algo parecido nos sucedió en el foro Shakespeare, cuyo dispositivo es *a la italiana*. En este caso, teníamos dos opciones: adaptar la escenificación para que se desarrollara de una manera más tradicional (con los actores en el escenario y el público en la zona de butacas), o explorar nuevas posibilidades, por más *descabelladas* que sonaran en un inicio. Nos inclinamos por la segunda opción, pues consideramos que la primera mataría el sentido de la puesta en escena. Tuvimos que hacer una serie de cambios y movimientos para que la obra funcionara. Uno de estos cambios consistió en que la primera parte de la obra se desarrollaba en el proscenio, lo que provocó que el espacio escénico, y por lo tanto el movimiento de los actores, quedara considerablemente reducido a la anchura de éste. Por otra parte, adaptamos una gradería en lo que era el escenario. De esta manera, la primera escena sucedía en un estrecho pasillo bordeado por dos graderías (la original del foro y la que adaptamos). Lo anterior pudo haber sido complicado; sin embargo, en esa ocasión, partimos de la premisa de que aquello podía dar una sensación de mayor vértigo, en la que el público observara la primera parte de la obra suceder *debajo de ellos*, como si se tratara de una especie de submundo. Así, a cada circunstancia que

hubiera podido ser un inconveniente, procurábamos *darle la vuelta* y convertirla en una virtud, en una nueva posibilidad que podría enriquecer la escenificación. Lo anterior, por su puesto, requirió de una actitud de mucha apertura por parte de todo el equipo de trabajo. En primer lugar por parte mía y de los actores, pero también del escenógrafo (Mario Marín) y del iluminador (Gustavo Ulloa).

Esta apertura al cambio es una noción que, como se pudo ver en el primer capítulo, Brook discute con frecuencia. A lo largo de sus tres libros, dice que cuando una puesta en escena tiene claras las relaciones dramáticas subyacentes, puede adaptarse a cualquier espacio. Habla sobre la importancia de una actitud flexible, que haga a un lado cualquier noción rígida del cómo debe ser la puesta en escena.

Existe la puesta en escena –el montaje externo–, que pertenece únicamente a las condiciones físicas en las que tiene lugar la representación; dichas condiciones comprenden la sala, la altura y anchura del escenario, el número de espectadores, etc. Luego está el montaje oculto, que es una red invisible de relaciones entre los personajes y temas que va creciendo durante los ensayos. Éste tiene su existencia propia independiente de la forma externa y puede dar a luz nuevas y muy difíciles escenificaciones cuando cambian las condiciones externas.<sup>51</sup>

Estas ideas me ayudaron a abordar los aparentes problemas que derivaban de la singularidad del dispositivo escenográfico con que contábamos. Y si no hubiéramos realizado una serie de improvisaciones y ejercicios durante el proceso de ensayos, esta flexibilidad no se habría dado, y sí se hubiera convertido en un problema grave el cambio constante de teatros. Pues no se trataba simplemente de parchar, sino de incluir y crear nuevos significado con cada circunstancia dada.

Con lo anterior, pretendo señalar uno de los beneficios más evidentes de la lectura de *La puerta abierta* ya durante las temporadas. La insistencia de Brook en tener una constante disposición al cambio y en evitar acomodarse en formas rígidas, cuya derivación natural es la extinción gradual de vitalidad y espontaneidad, fueron un punto de referencia para mí como director. De no

---

<sup>51</sup> Peter Brook, *Los hilos del tiempo*, Siruela, Madrid, 1998, p. 199.

haber procedido con esta maleabilidad, lo más probable es que la puesta en escena se fuera tornando fría y tediosa. Como ya se dijo, el hecho de estar en constante movimiento y búsqueda, implica vitalidad.

El proceso de dar forma es un compromiso que uno debe aceptar sin dejar de pensar al mismo tiempo: “Es sólo temporal, tendrá que renovarse.” Estamos abordando una cuestión de dinámica que nunca tendrá fin.<sup>52</sup>

### 3.2 El desarrollo de la intuición en el equipo de trabajo

En el tercer capítulo de *La puerta abierta*, Brook narra cómo fue uno de sus procesos creativos: *La tempestad*. En este capítulo va mostrando con hechos prácticos las ideas teóricas que planteó en los anteriores. Nos explica, por ejemplo, que comenzó ese proceso con una sucesión de ejercicios que orillaban a la comprensión del texto dramático mediante la intuición del actor. En nuestro caso, procuramos proceder de esa manera. Como ya se mencionó, casi no hubo pláticas sobre la obra, sino que partimos de ejercicios para que los actores asimilaran sus papeles a través de la experiencia directa. Por ejemplo, si se tenía que trabajar una escena donde saliera a la luz el carácter sádico del personaje, más que explicar cómo debía ser esa escena, se realizaban ejercicios que infundieran este sentimiento.

Las ventajas de esta manera de proceder fueron claras ya durante las temporadas: Contribuyó a que la interrelación entre los actores fuera verdadera y espontánea, y que utilizaran su intuición a la hora de abordar a sus personajes. También sirvió para que no dependieran de las instrucciones del director. Se logró cierta independencia de su parte, de tal manera que entre ellos exploraban continuamente nuevas facetas de sus papeles. Cuando algunas de sus propuestas no eran convenientes, entonces yo intervenía, pero por lo general las propuestas eran fructuosas. En casi todas las temporadas ellos estuvieron proponiendo e indagando, independientemente de alguien que tuviera que darles instrucciones todo el tiempo.

---

<sup>52</sup> Peter Brook, *La puerta abierta*, Ediciones El Milagro, México, 1993, p. 79.

Además fueron de ayuda para que la interrelación con el público fuera fluida. En la escenificación había escenas donde Javier Sánchez (Mr. Wilson) se dirigía al público, incluyéndolo en lo que acontecía. Por ejemplo, había una escena donde repartía solicitudes de empleo a los espectadores, sugiriendo así que ellos formaban parte del mismo mecanismo social presentado en la obra. Como ésta, había varias acciones que involucraban al espectador, y los ejercicios realizados sirvieron para que estos contactos fueran fluidos y verdaderos.

También contribuyó a que los problemas que acaecían durante las funciones se resolvieron ágilmente. Una vez, en el teatro Santa Catarina, se fue la luz por un lapso de media hora y estuvimos a punto de suspender la función. Pero, de pronto, los actores comenzaron a reaccionar a este imprevisto, de tal forma que esa función se pudo sostener y se mantuvo el interés del público. De hecho, no hubo ninguna queja. Esta manera de resolver la situación se debió en gran parte a que favorecimos los ejercicios y las improvisaciones en las que los actores debían mantener un estado de alerta.

Posteriormente, al hablar sobre su puesta en escena *La Tempestad*, Brook explica cómo fue la relación director-escenógrafo. Al respecto dice:

Las decisiones que toman el director y el escenógrafo antes de que empiecen los ensayos son invariablemente menos acertadas que las que se toman después, cuando el proceso está en marcha. Para entonces el director y el escenógrafo ya no están solos con su estética personal, sino que reciben una visión infinitamente más profunda, tanto de la obra como de sus posibilidades teatrales, que surge de la exploración rica y entrelazada de todo un grupo de individuos imaginativos y creativos.<sup>53</sup>

Estas descripciones fueron también un buen punto de referencia. Su manera de dar prioridad a las decisiones que surgen de la experiencia en los ensayos, más que a las decisiones preestablecidas, fueron un apoyo y un estímulo, y, lo principal, fueron útiles. Procuramos que fuera después de cierta vivencia que derivaran decisiones tales como algún movimiento escénico o la disposición del espacio. Casi nunca se dieron instrucciones definitivas antes de un ensayo, más

---

<sup>53</sup> Peter Brook, *Op. cit.*, p. 129.

bien se lanzaban sugerencias y las decisiones se tomaban después. De hecho, la escenografía no se diseñó antes del proceso creativo, sino que se creó durante este periodo, después de haber realizado un ejercicio donde los actores tenían que jugar con las distintas posibilidades que podían surgir en un salón con unas sillas. Se probaron varias opciones: se desplazaban las sillas de un sitio a otro, se crearon distintas propuestas espaciales, hasta que finalmente llegamos al dispositivo escenográfico definitivo. Seguramente si el diseño de escenografía se hubiera decidido de antemano, hubiera quedado algo menos dinámico.

De alguna manera, la lectura de *La puerta abierta* me estimuló a proceder de esta manera, y el haberlo hecho así dio como resultado gran parte del material creativo.

Esto no quiere decir que seguí con total fidelidad su método, pues tal actitud hubiera sido absurda. Pero sí fue una guía. Yo también creo que provocar a los actores para que experimenten el contenido de una obra mediante su cuerpo, es mejor que cualquier discurso, implica mayor vitalidad; lo mismo por parte del director, pues cuando éste tiene la opción de jugar y verificar las distintas posibilidades de una escena en el ensayo mismo, es más probable que el resultado sea imaginativa y vital.

En este sentido, tengo que agregar que el equipo de trabajo tuvo una actitud noble y entusiasta. Muchas veces, cuando el director procede de esta manera, hay resistencia, pues los actores y el resto del equipo buscan una plataforma estable donde ya esté todo dado de antemano, y dejan en manos del director las decisiones. Esta actitud es comprensible, pues trabajar sobre lo incierto suele provocar renuencia, pero el hecho de tomar una actitud flexible y dispuesta a la exploración y al cambio de decisiones, trae beneficios innegables a la escenificación, siempre y cuando se sepa llevar de manera correcta y responsable. Esta libertad debe ir acompañada de rigor por parte del director, para que el trabajo no se convierta en un caos.

En nuestro caso, esta actitud se dio a pesar de las restricciones económicas. Por ejemplo, Mario Marín, el escenógrafo, estuvo proponiendo nuevas soluciones durante las diversas temporadas sin poner objeciones porque significaba trabajar de más. Así mismo, Gustavo Ulloa, adaptaba y recreaba la



iluminación según las necesidades del momento. De igual manera, los actores tuvieron una actitud flexible incluso con el texto mismo, pues había veces que se probaba unos diálogos, pero estos no funcionaban del todo, y se tenían que reescribir sin que fuera motivo de conflicto.

Claro está que, para alcanzar esta disposición al riesgo y a crear situaciones de inseguridad y tensión verdadera, se necesita, irónicamente, un ambiente de confianza y seguridad. Es como una paradoja: para poder arriesgar, para poder crear situaciones de inseguridad y tensión, lo primero que se necesita es seguridad, confianza, y relajamiento. Es básico que el director logre crear situaciones de complicidad y camaradería con los actores. El teatro es una labor en equipo y la forma en que el director interactúa con los actores afecta notoriamente los resultados. Las buenas ideas y la inspiración personal no bastan. Uno puede tener ideas extraordinarias y estar inspirado, pero si el equipo no funciona, lo más probable es que sea una escenificación fría, rígida. De la misma manera, puede haber un actor de enorme talento, pero si éste no está integrado, no responde a un todo, no será eficaz para la obra en sí.

### **3.3 La comunicación actores-público**

Otro aspecto donde fue notorio cómo influyó la teoría de este autor en el proceso de ensayos, fue con relación a la conciencia corporal y a su noción del *aquí y ahora*. Sin embargo, en este sentido, es más difícil expresar los resultados, pues pasamos ya a un terreno subjetivo, donde los beneficios no son cuantificables. Brook dice que la esencia del teatro consiste en lograr introducir al espectador en el *presente* de cada función, llevarlo a que comparta un mismo momento con los actores. Pero aquí quien tiene la última palabra es el espectador, es él quien puede decir si este momento *mágico*, por llamarlo de alguna manera, se dio. Por otra parte, estos momentos no son algo que pueda fijarse en una puesta en escena, sino que dependen de los lazos concretos que se establecen en cada función.

Esta experiencia es muy difícil de expresar a través de un discurso o de imágenes. En dado caso, son las metáforas y las analogías las que funcionan. En

*La puerta abierta*, cuando se refiere al momento *presente*, Brook se sirve con frecuencia de analogías:

El momento presente es asombroso. Su transparencia es tan engañosa como el fragmento arrancado a un holograma. Cuando se desintegra este átomo de tiempo, todo el universo se halla contenido en su infinita pequeñez... si pudiéramos penetrar en el corazón mismo del momento presente, descubriríamos que no hay movimiento, que cada momento es un conjunto de todos los momentos posibles y que lo que llamamos tiempo ha desaparecido. Pero cuando salimos hacia las capas exteriores en las que existimos normalmente, vemos que cada momento de tiempo está relacionado con el anterior y con el siguiente en una cadena infinita”.<sup>54</sup>

Posteriormente, establece una comparación con un pez dorado. Dice que atrapar este instante de estrechez entre el público y los actores, es comparable a un pescador que lanza redes, y el momento presente es como atrapar a un pez:

¿De dónde proviene el pez dorado? No lo sabemos. Suponemos que debe venir de algún lugar de ese mítico inconsciente colectivo, ese vasto océano cuyos límites no se han descubierto... hacer la red es como construir un puente entre lo que somos habitualmente bajo condiciones normales, y un mundo invisible que sólo se revela cuando la habitual incapacidad perceptiva es sustituida por una conciencia infinitamente más aguda<sup>55</sup>

Es difícil afirmar en este informe si en *Extraña fábula empresarial* se llegó a este momento de *transparencia*. Sin embargo, creo que por momentos sí hubo una especie de comunión con el espectador. Claro está que en cada función esta experiencia se vivía con mayor o menor intensidad. Hubo funciones en las que sentimos que verdaderamente se compartió una misma experiencia, mientras que en otras el público permanecía lejano, como si estuviera contemplando un objeto ajeno a ellos. En estos casos, los actores debían esforzarse para atraerlos; a veces lo lograban y otras veces no. Esta es una cuestión muy relativa. El hecho de

---

<sup>54</sup> Peter Brook, *Op. cit.*, p. 108.

<sup>55</sup> Peter Brook, *Op. cit.*, p.110.

lograr este contacto depende en gran medida de los factores de cada función. Sin embargo, por lo general, sí hay una relación directa entre la actitud previa a entrar en escena y el hecho de alcanzar esta experiencia. La presencia escénica, consistente en la capacidad del actor para lograr que el espectador suelte sus defensas y logre compartir un cierto momento, es como un músculo que se debe ejercitar cada función. Nosotros procuramos hacerlo, realizando los ejercicios que se describen el capítulo anterior, cuyo único objetivo era avivar la presencia del actor a través de su contacto con el cuerpo y con el resto del espacio. El hecho de aguzar los sentidos antes de cada función fue para nosotros un calentamiento forzoso antes de entrar a escena. Después de estos ejercicios, (capítulo 2.2), el cuerpo de los actores cambia, se torna más despierto, su presencia es más intensa que antes de realizarlos, y es más probable que logren atrapar la atención del espectador que de no hacerlos. Algo básico en el teatro es que en la escena debe suceder algo interesante, extra-cotidiano, debe haber una cierta *energía* que no la hay afuera, de lo contrario, sería absurdo asistir a una función teatral. Parte del oficio del actor y del director consiste en lograr esta densidad en el escenario, donde, como bien aclara Brook, se da una especie de comprensión en el espacio y el tiempo: todo lo que sucederá ahí debe estar *muy vivo*, y esta vida es algo que se debe entrenar.

Aunque también hay que decir que no sólo es cuestión de calentamiento. Es, principalmente, una actitud de fe en el trabajo, e incluso una cierta ingenuidad. Con esto me refiero a una ingenuidad no en el sentido de torpeza, sino en el sentido de creer que cada vez que se sale a escena se va a emprender una nueva *aventura*. Creo que esta actitud es básica, pues con esta creencia será más fácil que el actor logre *meter en su mundo* a quien lo observa, contrario a que si se limita a cumplir y simplemente dar una función decente. En estos casos, aunque haya oficio y la función pueda salir relativamente bien, faltará algo: vitalidad. Esto es, quizá, de los aspectos más difíciles de mantener. Hay veces que se puede hacer un calentamiento riguroso y cumplir con todo lo necesario, pero esta actitud no la hay, y entonces la función es floja y no logra seducir al espectador con la fuerza necesaria para que el espectáculo resulte deslumbrante. Mantener vivo este ánimo es tarea del director, pues en el transcurrir de la

temporada es natural que esta vitalidad tienda a apagarse, y la obra se quede en algo simplemente *presentable*.

Creo, de esta manera, que un cierto misticismo es necesario. En lo particular soy renuente a cualquier corriente religiosa, pero en el teatro puede ser de utilidad. Abordar un texto dramático por la vía meramente analítica y racional, es probable que lo vuelva frío. En cambio, si se dan ciertos elementos *mágicos*, por ejemplo, decirles a los actores que en *esa función deben irradiar luz*, puede ayudar. Sobre todo antes de entrar a escena, una sensación de que hay algo que trasciende, o por lo menos algo que no se encuentra fuera del escenario, debe existir para que la función adquiriera una fuerza propia. Quizá en el cine no sea tan necesario, porque hay todo un aparato atrás que lo hace ya de por sí interesante; lo mismo en el teatro más comercial donde hay todo un mecanismo que es vistoso independientemente de los actores. Pero en el tipo de teatro al que pertenece *Extraña fábula empresarial*, un teatro donde esta maquinaria no existe, lo único que se tiene es la fuerza de los actores, la capacidad de ellos para crear *momentos mágicos* que logren sacudir y conmover al espectador.

Por nuestra parte, las funciones que más disfrutamos fueron aquellas donde estos momentos se dieron. Cuando había una carcajada o un instante en el que se conmovía al espectador, cobraba sentido todo el trabajo previo. Pero lograr esto requería algo más que oficio (el cual es indispensable pues si en él no hay lo otro), requería verdadera creación, es decir, que cada quien dejara algo de su ser en la puesta en escena. Pero llegar a esta libertad, a estos momentos enormemente placenteros en los que se logra transmitir algo al público, implican gran rigor, disciplina y mucho trabajo.

## Conclusiones

Elegí conducir este informe hacia el trabajo del director con los actores porque creo que es un punto esencial para la creación de una puesta en escena. Un director tiene que enfrentarse al cuestionamiento de cómo va a ser su interrelación con los actores, qué comunicación va a establecer con ellos y cómo lo va a lograr. Debe ser conciente que sólo se va a poder expresar a través de los actores, y que su relación con ellos determinará en gran medida el resultado. Lo que el espectador va a ver al teatro no es la creación de una sola persona, sino de un grupo, y las dinámicas que se establecieron en los ensayos saldrán ineludiblemente a la vista. Creo que el oficio del director consiste, en gran medida, en aportar los elementos necesarios para que el cada miembro del equipo pueda enriquecer el trabajo con su creatividad, de tal manera que la obra se vuelva una experiencia íntima para cada miembro.

*Extraña fábula empresarial* fue una escenificación que me dio la posibilidad de ir encontrando mi propio método como director. No se puede decir que en el teatro haya una forma única de proceder, ni una manera que sea la adecuada. Cada director debe emprender una búsqueda personal donde vaya encontrando sus propias herramientas, así como ir detectando y descartando lo que entorpece su proceso creativo. Este aprendizaje se da únicamente en la práctica. No hay libro, por mejor que sea, que tenga alguna utilidad si no se corrobora y se contrasta con hechos prácticos, en un constante camino de prueba y error. Las teorías en el teatro sólo tienen sentido en tanto que ayudan a dilucidar y a resolver problemas que surgen ensayo con ensayo, así como a abrir cuestionamientos que se pondrán a prueba durante el trabajo.

Tampoco se puede hablar de algún libro que contenga las verdades sobre el arte teatral. En el arte el aprendizaje es relativo, pues lo que puede funcionar en cierto contexto puede ser poco efectivo en otro, y uno debe descubrir qué le sirve según sus circunstancias y su propio estilo. En mi caso, *La puerta abierta* me

ayudó a dilucidar muchas intuiciones que ya tenía. A mi juicio, es un tratado que toca temas medulares, y si se le sabe leer correctamente, puede ser de enorme utilidad. Cuando uno lo lee con atención, se da cuenta que cada frase es producto de una reflexión profunda y de un larga trayectoria práctica. Así mismo, este libro me llevó al encuentro de otros teóricos como Gurdjieff, cuya filosofía también fue un estímulo y me hizo comprender más ampliamente al propio Brook.

Por otra parte, el ámbito universitario también fue esencial para crear esta puesta en escena. El trabajo en el taller de dirección, las observaciones de los profesores y de los compañeros, así como las temporadas en el colegio de teatro, fueron una plataforma ideal para explorar las distintas posibilidades, para equivocarnos sin el temor de que un error resulte desastroso. Tener esta plataforma es de un valor inestimable para uno como director, así como tener un equipo que haya depositado su confianza y que haya estado dispuesto a crear. La cooperación que hubo durante los ensayos fue un campo fértil para la creación de esta obra. Sin esta integración, sin las personas que trabajaron en esta puesta en escena, y sin los profesores que la apoyaron e impulsaron, estoy seguro de que no se hubiera llegado al resultado al que se llegó. Quizá se hubiera llegado a otra cosa, pero las personas que están en una escenificación afectarán el resultado de ésta. Y es positivo que así suceda, pues eso quiere decir que han aportado y que no se limitaron a seguir las ideas y las obsesiones de otra persona. El teatro es un oficio que, de entrada, no ofrece ninguna utilidad directa, y si no se mantiene un espíritu vivo, curioso y de cooperación, es muy difícil que el trabajo llegue a buen destino.

## Anexos

- ✚ Crítica de Olga Harmony, *La Jornada*.
- ✚ Reseña de Fernando Moguer, *Tiempo Libre*.
- ✚ Programa de mano Temporada foro *La Gruta*.
- ✚ Programas de mano Temporadas en el teatro *Santa Catarina* y foro *Antonio López Mancera*, ENAT.

## Exilios y otras fábulas

■ OLGA HARMONY

altos y bajos. Su última cuenta de ello. *Exilios* por tres obras cortas de las espondieron a la convocato- editorial argentina que las olumen con el mismo título, desigual fortuna por Felipe argentina Susana Poujol se as que narra en un tono el cautiverio de tres mujeres, (Raquel Seoane), una mujer o) y una niña (Sandra Galea- gan mediante la imagina- zmorra y la tortura. Del espa- Heras Toledo se escenificó e más debiera tocar el cora- o porque nos habla del exi- n nuestras tierras, pero que nente retórica y cuyos dos l pasado en el barco y el del que se da cuenta de lo que t los intelectuales transterra- tan muy explícitos, en parte on poca acción dramática y ta, en parte por la dirección

y en gran medida por las deficiencias actorales del reparto. *Nunca para siem- pre* original del propio director, es la más teatral de las tres, tiene un conflic- to –regresar al terruño o quedarse en la nueva patria–, con un final malicioso, y es también la mejor dirigida y actuada, por la propia Seoane, José Manuel Leguizamo, actor invitado y Williams Sayago. Más fincadas en la nostalgia que en la actualidad política, las tres obras muestran las heridas no cerradas para quienes sufren el exilio ante las

En el otro extremo del espectro de teatro social y político, un grupo de jóvenes egresados de la UNAM, ganadores del Festival Nacional de Teatro Universitario con esta escenificación, presentan *Extraña fábula empresarial* escrita y dirigida por Carlos Talancón. El texto dramático presenta los avatares de un solicitante de empleo en una gran compañía, dentro de la modalidad que se da actualmente en muchas partes, del tratamiento absurdo

para hechos sociales y políticos. La acción va derivando del despojo que el funciona- rio de la compañía, Mr. Wilson opera en las personas y propiedades del solicitante, Huerta, hasta un delirante alegato de las virtudes de las transnacionales y el sometimiento y el despojo final, del subdesa- rrollado solicitante, en lo que termina por ser una metáfora, tanto de las condi- ciones laborales en nuestro país, como de la apropiación extranjera, sobre todo estadounidense, de nuestros bienes y nuestra voluntad. Quizás algo reiterati- va, la obra, empero, muestra la fuerza y el empuje de un nuevo dramaturgo al que hay que estar atentos.

En un espacio –debido a Mario Marín y con iluminación de Gustavo Ulloa– en que los espectadores forman una especie de caracol, con un escritorio y dos sillas al centro, la acción se va desarrollando bajo la dirección del autor, con los actores –con vestuario de Alicia Lara– que se mueven ya en el centro, ya entre el públi- co. Javier Sánchez, como Mr. Wilson, con sus largas peroratas, Mauricio Pérez, como el obsequioso Huerta, Edgar Espinosa e Ismael Sánchez en sus dobles papeles de auxiliares y contador y Sra. Huerta respectivamente hacen un exce- lente trabajo. Es de esperarse que esta golondrina anuncie muchos veranos.

“...En el otro extremos del espectro de teatro social y político, un grupo de jóvenes egresados de la UNAM, ganadores del Festival Nacional de Teatro Universitario con esta escenificación, presentan *Extraña fábula empresarial* escrita y dirigida por Carlos Talancón. El texto dramático presenta los avatares de un solicitante de empleo en una gran compañía, dentro de la modalidad que se da actualmente en muchas partes, del tratamiento absurdo para hechos sociales y políticos. La acción va derivando del despojo que el funcionario de la compañía, Mr. Wilson opera en las personas y propiedades del solicitante, Huerta, hasta un delirante alegato de las virtudes de las transnacionales y el sometimiento y el despojo final, del subdesarrollado solicitante, en lo que termina por ser una metáfora, tanto de las condiciones laborales en nuestro país, como de la apropiación extranjera, sobre todo estadounidense, de nuestros bienes y de nuestra voluntad. Quizá algo reiterativa, la obra, empero, muestra la fuerza y el empuje de un nuevo dramaturgo al que hay que estar atentos.

En un espacio –debido a Mario Marín y con iluminación de Gustavo Ulloa– en que los espectadores forman una especie de caracol, con un escritorio y dos sillas al centro, la acción se va desarrollando bajo la dirección del autor, con los actores –con vestuario de Alicia Lara– que se mueven ya, ya entre el público. Javier Sánchez, como Mr. Wilson, con sus largas peroratas, Mauricio Pérez, como el obsequioso Huerta, Edgar Espinosa e Ismael Sánchez en sus dobles papeles de auxiliares y contador y Sra. Huerta respectivamente hacen un excelente trabajo. Es de esperarse que esta golondrina anuncie muchos veranos.





teatro

## retazos



### Delitos Insignificantes

César es un joven que vive plácidamente gracias a la buena voluntad de algunas mujeres: su madre, su amante y su madrina. Pero ellas, incluso la madre, sólo lo usan para llenar sus necesidades personales de soledad, sexuales y hasta de proyecto de vida.

Al mismo tiempo que César intuye lo vano y estéril de su vida, conoce a un escritor gay, maduro, que se regodea en su fracaso y, con su trato, hace que el joven vividor recobre la seguridad en sí mismo pero que desconfíe de su propia sexualidad.

Francisco Franco es un director que ha demostrado conocer el mundo femenino y no sólo eso, sino que además plasma a la mujer de una manera muy especial: entre lo inocente y lo irónico. Con *Delitos insignificantes* (ver Melodrama), Franco confirma este talento con los tres personajes femeninos: la madre (Pilar Ixquic Mata), la amante (Leticia Huijara) y la madrina (Paloma Woolrich). Las tres están, sencillamente, deliciosas.

El elenco masculino está conformado por Juan Carlos Barreto (el escritor), quien de manera profesional se limita a permanecer en la opacidad que le marca su personaje, y por Bernardo Benítez (César) un joven que demuestra ser buen actor aunque le falta camino por recorrer. **Opción disfrutable.**

### Extraña fábula empresarial

El Festival Universitario de Teatro es un importante vínculo para proyectar a jóvenes hacedores de teatro que en el futuro seguramente serán -cuando menos algunos de ellos- los que portarán el estandarte del teatro mexicano.

*Extraña fábula empresarial* (ver Ámbito Académico) es la obra ganadora de este festival en su edición del 2004.

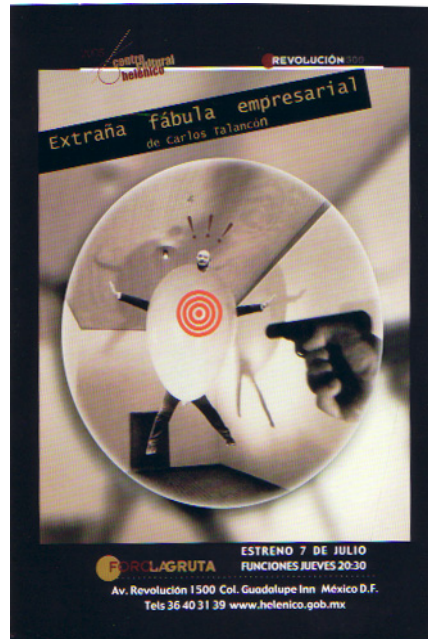
Un individuo intenta entrar a trabajar en una gran empresa pero para poder hacerlo tiene que sacrificar una serie de cosas, entre ellas su identidad. Para este montaje el Foro Shakespeare se transforma, con los espectadores por todo el teatro, y la acción se desarrolla en una pasarela que está situada en el centro de la sala. Esto representa un reto para todos los creadores pero especialmente para el iluminador. Lo importante es que salen victoriosos.

*Extraña fábula empresarial*, escrita y dirigida por Carlos Talancón, obliga a una reflexión acerca de los sacrificios de que somos objeto para lograr sobresalir en un mundo globalizado, aunque al final descubramos que somos unos gatos de otros gatos. **Divertida reflexión.**



FOTOGRAFÍAS DE FERNANDO MOGUEL

Programa de mano de la Temporada en el foro La Gruta,  
Centro Cultural Helénico



**Extraña fábula empresarial**  
de Carlos Talancón

**Reparto**

Huerta	Mauricio Pérez
Mr. Wilson	Javier Sánchez
Contador	Edgar Espinosa
Sra. Huerta	Ismael Sánchez

**Equipo Creativo**

Dramaturgia y dirección	Carlos Talancón
Escenografía	Mario María
Vestuario	Alicia Lara
Iluminación	Gustavo Ulloa
Asistente de dirección	Noemí González
Difusión	Sandra Narváez
Producción	Daniela Esquivel

Agradecimientos a:  
Irene Weisberg, Lucía Belliwig Gueyroul, Leda Román, José Alberto Gallardo,  
Benjamín Álvarez, Susana Castillo, Ricardo García-Artigas, al Centro Cultural Helénico  
y muchos más.

**E**ste montaje nació de un grupo de jóvenes creativos con la necesidad de encontrar una forma de expresión que pudiera equilibrar un teatro significativo, hablando de los problemas que vivimos día a día en nuestro México contemporáneo, pero huyendo de la solemnidad, procurando un teatro divertido. El encuentro entre la reflexión y el divertimento es nuestro objetivo. Esta inquietud nos llevó a crear la obra paso a paso tomando las experiencias propias e indagando sobre las situaciones más insólitas del estado laboral actual, y, tal cual, nos fuimos topando con las situaciones más absurdas: nos encontramos en empresas fantasmas en las que se nos pedía pagar para poder entrar, otras en las que te hacían sentir todo un héroe después de pasar por una serie de rituales extraños; en fin, nos encontramos con situaciones que teníamos que llevar a escena a toda costa por lo insólito que resultaban. Así, este grupo de universitarios fue creando este montaje tomando a nuestra realidad más cercana como molde. Un año nos llevó completar el montaje, un camino en parte de entusiasmo, en parte de tristeza por la situación laboral actual de nuestro país, y finalmente nos llevó a lo que terminó siendo una obra que fue ganadora del "Festival Nacional de Teatro Universitario" y que el periódico Milenio calificó como "breve e intensa"

Programa de mano  
Teatro Santa Catarina



Programa de mano  
foro Antonio Lopez Mancera



## Bibliografía

- Austin, James H. *Zen and the brain*. Massachusetts Institute of Technology, Boston, 1998.
- Brook, Peter, *El espacio vacío*, Península, Barcelona, 1986.
- Brook, Peter, *Los hilos del tiempo*, Siruela, Madrid, 1998.
- Brook, Peter, *La puerta abierta*, Ediciones El Milagro, México, 1993.
- Capra, Frijtof, *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- Grotowski, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI, México, 1974.
- Joko Beck, Charlotte, *El Zen de cada día*, DEMAC: Documentación y Estudios de Mujeres, México.
- P.D. Ouspensky, *Fragmentos de una enseñanza desconocida*, ed. Hachete, Argentina
- Sabater, Nora, *Pregúntale a Gurdjieff*, Librería Hachette, Madrid, 1997.
- Yoshi Oida, *The invisible actor*, Routledge, EUA, 1997.

# EXTRAÑA FÁBULA EMPRESARIAL

de Carlos Talancón

Personajes:

Mr. Wilson

Huerta

Un guardia

## I

*Sala de espera de la compañía. En las paredes se pueden leer letreros con mensajes como “Todo depende de ti” “Aquí encontraras la clave del éxito” etc. Hay asientos, un escritorio vacío y una cámara en el techo a la que Huerta se referirá cuando hable de “ellos”. Entra Huerta, busca quien lo pueda atender pero no hay nadie, se sienta y en eso oye unos murmullos de gente discutiendo.*

**Huerta-** ¿Señor Mr. Wilson? *(los murmullos se callan, se silencian las unas a las otras, sólo se oyen algunos ruidos materiales)* ¡Señor Mr. Wilson! Vengo a ver si acaso he sido aceptado *(ligeros murmullos, silencio)* Me han enviado nuevamente con usted *(breve silencio)* quiero ver si gané la vacante, recuerda... usted fue quien me dijo que padecía de ansiedad, que tenía miedos que vencer *(Aumenta el sonido de los murmullos. Huerta duda en hablar pero finalmente se atreve)* Quiero decirle que he trabajado mi ansiedad últimamente. Después de lo que me advirtió me di cuenta de lo que realmente significaba la ansiedad y estoy en proceso de curación señor Mr. Wilson; *(algunas risas ahogadas)* le agradezco, le agradezco sinceramente su orientación, creo que me ha sido de gran utilidad. *(breve silencio)* No ahora, claro, pero a futuro, para el mañana; seré un hombre más seguro, de hecho lo intento ser, claro está que...

**Mr. Wilson-** *(Sólo se oye su voz)* ¿Huerta? ¿Es de nuevo usted Huerta?

**Huerta-** Si, si, soy yo, el que padece de ansiedad. Pero señor Mr. Wilson, quiero que sepa que es algo que he estado trabajando...

**Mr. Wilson-** ¡Ah Huerta! Es un hombre afortunado, tiene la suerte a su favor. *(Silencio)*

**Huerta-** *(Emocionado)* De veras lo cree señor Mr...

**Mr. Wilson-** No es que yo lo crea Huerta, son ellos, *(se oyen murmullos que sugieren aprobación)* usted sabe, las estadísticas se inclinan a su favor. Ellos están quedando muy satisfechos con los resultados, dicen que es uno de los candidatos con más probabilidades.

**Huerta-** Ah señor Mr. Wilson, me hace sentir un hombre afortunado.

**Mr. Wilson-** Lo es Huerta, lo es. *(En las voces se oye desagrado, como si algo muy grave hubieran detectado)* Claro que... hay algunas cosillas que... no les agradaron del todo, *(breve pausa)* espero que me entienda ¿verdad Huerta?

**Huerta-** Oh, creo entenderlo, *(pausa, creyendo que se refiere a la ansiedad)* pero señor Mr. Wilson, tengo que avisarle que he estado trabajando mi ansiedad. *(Se oyen algunas risas ahogadas)*

**Mr. Wilson-** Oh lo felicito Huerta, pero... hay algo más, algo que no los hizo sentir del todo satisfechos, una pequeña mancha negra *(pausa)* pero no se preocupe Huerta, aún así sigue siendo de los favoritos. Ellos pronosticaron en usted una persona fácilmente moldeable, bueno, usted entiende, una persona accesible a pesar de...*(vuelve a sonar el detector de mentiras)* Huerta, no lo hubiera hecho, las consecuencias de ello pueden ocasionar... ah Huerta, lo lamento tanto, si no hubiera sido por...*(se calla)*

**Huerta-** Lo escucho señor Mr. Wilson

**Mr. Wilson-** Huerta, sería muy triste que sólo por eso... *(Se calla)*

**Huerta-** Oh señor Mr. Wilson, lamento mucho lo sucedido, sí, creo que fui un idiota, lo fui, pero... podría decirme qué fue lo que hice.

**Mr. Wilson-** ¡Huerta! ¡Huerta! no finja Huerta.

**Huerta-** Ah si, es un defecto mío, lo sé, desde muy pequeño adquirí las mañas de fingir, usted sabe, en los años mozos una va aprendiendo a fingir... *(Se oyen los murmullos, expresan indignación)* claro, no es para justificarme, no, es mi culpa, lo sé, créame que lo

sé pero... ¿podría decirme qué es lo que estoy fingiendo Señor Mr. Wilson? *(las voces hablan como si estuvieran ofendidas)*

**Mr. Wilson-** Usted lo sabe mejor que yo Huerta *(breve silencio)* El detector de mentiras *(Silencio)*

**Huerta-** ¿Si, el detector de mentiras...

**Mr. Wilson-** Lo delató Huerta, es una tarea difícil engañar al detector de mentiras y ahora ellos lo saben todo, saben todo sobre usted.

**Huerta-** ¡Hay me avergüenzo tanto! Pero lo que pasa es que... *(Pensando vertiginosamente)* ¡Oh señor Mr. Wilson, créame que no fue mi intención mentir cuando dije que leer era mi hobbie favo.....

**Mr. Wilson-** *(Con una ligera risa)* No es eso Huerta, ellos comprenden que la gente como usted comete errores. Es lo otro y usted lo sabe muy bien.

**Huerta-** Pero señor Mr. Wilson, créame, no se, no se a que se refiere.

**Mr. Wilson-** Si lo sabe Huerta, tenga la valentía de afrontarlo.

**Huerta-** Debe ser La Divina Cómica, no recordaba bien el nombre del autor y entonces yo tuve que...

**Mr. Wilson-** ¡Huerta no se justifique! su actitud comienza a no agradarles nada a ellos y esto está afectando más su puntaje; y no es lo que usted y yo deseamos, claro está. El lema de la compañía es que las metidas de pata metidas de pata son aunque la mano salga a la ayuda ¿Qué no ha leído el reglamento de la compañía Huerta?

**Huerta-** eh... si, si lo he leído, *(Suena una chicharra que lo descubre mintiendo)* aunque, bueno... tengo que confesar que...

**Mr. Wilson-** ¿Acaso le dio flojera Huerta? ¡Oh que pena! Lo lamento por usted, creo que eso no les está agradando nada a ellos, son de esos detalles básicos Huerta.

**Huerta-** Oh, si, lo siento, pero señor Mr. Wilson, era un libro entero.

**Mr. Wilson-** Son los hechos, nada más los hechos.

**Huerta-** Oh si claro, en eso usted tiene toda la razón.

**Mr. Wilson-** Son los hechos los que cuentan, ellos necesitan hombres de acción y no haber leído el manual tiene mucho de significativo Huerta, espero que lo entienda.

**Huerta-** Si, si, lo entiendo perfectamente, he sido un hombre tan testarudo, mi propia madre me lo dijo tantas veces... *(Se oye que las voces toman una resolución y sale Mr. Wilson)*

**Mr. Wilson-** *(Sale Mr. Wilson, está extravagantemente vestido y lleva una larga hoja con él)* Pero quite esa cara Huerta, pareciera que se encuentra en un estado de mortificación ¿No que ha estado trabajando su ansiedad? No se mortifique, todo salió bien, usted es el tipo que la compañía necesita. Ellos se inclinaron por usted *(Se acerca y lo abraza)* a pesar del disgusto que les ha ocasionado eso que usted y yo sabemos muy bien. *(Le da la hoja de resultados que es larguísima)*

**Huerta-** *(emocionado)* Eso quiere decir que... *(Mr. Wilson hace un gesto afirmativo con la cabeza y se sienta a revisar algunos documentos en el escritorio)* Oh, si usted supiera lo que siento, esto va más allá de todo lo que alguna vez pude imaginar. Le confieso Señor Mr. Wilson que al salir de la entrevista pensé que ya era un hombre perdido, yo me dije a mi mismo: ¡Oh Huerta, lo hiciste mal, de nuevo lo hiciste mal, pero ahora me doy...

**Mr. Wilson-** Su número es el 84736 inciso DTJH.

**Huerta-** ¿Qué?

**Mr. Wilson-** Huerta, ¡su número!, desde ahora usted es el empleado 48673 inciso TDHJ.

**Huerta-** Ah sí claro *(busca, se le ha olvidado su número)* Disculpe Sr. Mr. Wilson ¿4873 qué? *(suena la chicharra que lo delata mintiendo pues ha dicho el número al revés)*

**Mr. Wilson-** Huerta, ¿no se sabe su número? Tiene usted el gran privilegio de pertenecer a esta gran compañía, y no se sabe su número, ¿qué no sabe lo difícil que es entrar aquí? No cualquiera tiene ese privilegio ¿y tiene el descaro de...

**Huerta-** Pero si ni siquiera sabía...

**Mr. Wilson-** No me salga con eso Huerta, la obligación de cada socio es estar al tanto de todo ¡siempre por adelantado! esa es la gente que queremos.

**Huerta-** Pero si ni siquiera sabía si había sido aceptado.



**Mr. Wilson-** Pues era su obligación enterarse. Permita (*Lo busca en la lista, marca con plumón un número, le devuelve la hoja*) Este es usted Huerta. Le doy mis más gratas felicitaciones.

**Huerta-** Pero... ¿todos estos fueron aceptados?

**Mr. Wilson-** Señor Huerta esa pregunta habla muy mal de usted.

**Huerta-** No, no, disculpe, es sólo que yo creía que era una ínfima cantidad la que...

**Mr. Wilson-** ¡Es usted nuevo socio de la compañía! No se da cuenta de lo que eso significa.

**Huerta-** ¡Oh señor Mr. Wilson, disculpe, no era mi intención... (*Se adelanta, suena alarma de seguridad*)

**Mr. Wilson-** Hágase para atrás, le suplico que guarde distancia. No ha leído el manual de la compañía, no sabe qué número es usted y todavía se atreve a...

Sin embargo es un honor tenerlo con nosotros, y la compañía confía que cambie toda esa serie de múltiples defectos, empezando por... ya sabe porqué Huerta ¿verdad? No podemos dejar a un lado eso que usted y yo sabemos muy bien y que a ellos les disgustó tanto. Usted sabe, son cosas que hay que remediar. Bien sabe que nos espera una eternidad juntos y es necesario resolver esos detalles. Es la única condición que ellos pusieron para su estancia en la compañía.

**Huerta-** Claro, claro, (*duda en preguntarle pero finalmente se atreve*) sin embargo, me gustaría saber qué es eso que tenemos que remediar.

**Mr. Wilson-** ¿Está bromeando Huerta? Asuma sus responsabilidades. Usted sabe muy bien de qué es culpable.

**Huerta-** Pero señor Mr. Wilson, no sé, no sé a que se refie... (*Se vuelve a adelantar y suena alarma de seguridad*)

**Mr. Wilson-** No vuelva a hacer eso Huerta, se lo suplico. Usted y yo sabemos muy bien que necesita salvarse, ¡No vuelva a hacer eso! Recuerde que lo han aceptado sólo con la condición de...

**Huerta-** ¡Pero Señor Mr. Wilson sólo quisiera saber de qué soy culpable!

**Mr. Wilson-** ¿Se da cuenta de lo que está diciendo! Tenga la certeza de que esto no les va a agradar nada a ellos. Es usted un hombre ingrato.

**Huerta-** Lo siento.

**Mr. Wilson-** Si, siéntase así. Es usted culpable. A ellos no se les puede engañar y ellos lo saben. Siéntase culpable. Todos tenemos nuestras partes oscuras, no sólo es usted, pero la compañía necesita gente sana y si quiere permanecer en la compañía es necesario poder curarlo.

**Huerta-** ¿Curarme? ¿Pero curarme de qué?

**Mr. Wilson-** Déjese de hacer el tonto. Me refiero a curarlo de eso que usted y yo sabemos muy bien y que a ellos les disgustó tanto.

**Huerta-** Créame que he estado trabajando mi ansiedad.

**Mr. Piffis-** Es más que eso, hay algo más allá de eso y es lo que hay que curar si quiere trabajar aquí. Ha ganado su entrada a la compañía, ahora sólo es cosa de acabar con eso. ¿Está de acuerdo?

**Huerta-** ehhh... *(Quiere decir algo pero no sabe qué)*

**Mr. Wilson-** ¿Está de acuerdo o no está de acuerdo?

**Huerta-** Bueno, no es fácil...

**Mr. Wilson-** Huerta, la compañía le suplica que se deje de rodeos. Límitese a decir si o no. No se haga la vida complicada, simplemente diga: si estoy de acuerdo o no estoy de acuerdo. También está en todo su derecho de decir “no estoy de acuerdo”, aunque claro, después tendrá que asumir las consecuencias porque todo acto tiene consecuencias Huerta y que diga “no estoy de acuerdo” puede desencadenar... usted ya sabe todo lo que podría desencadenar el hecho de que usted responda eso en lugar de... lo otro. Pero bueno, regresemos a donde nos quedamos: Dígame, si está de acuerdo o no está de acuerdo. *(Huerta no entiende nada y vuelve a titubear)* ¿Si está de acuerdo o no está de acuerdo? Decida, es usted un hombre con voluntad recuerde, con poder de decisión, ahora demuéstrelo y no titubee. ¿Si está de acuerdo o no está de acuerdo? *(Breve silencio, suena la chicharra)*

**Huerta-** *(Presionado por la chicharra)* Si, estoy de acuerdo.

**Mr. Wilson-** ¿Por lo tanto usted decide ser curado y salvado por esta gran familia?

**Huerta-** *(Breve silencio, suena chicharra)* Si, yo decido ser curado. *(Sale un guardia con unos documentos, se los da a firmar a Huerta, éste quiere leerlos)*

**Mr. Wilson-** No desconfíe de su futuro hogar, eso revela mucho de su carácter *(El guardia lo presiona de tal forma que no tiene tiempo de leerlos. Huerta los firma y el guardia sale)* ¡Sabia decisión! Ha tomado la decisión correcta DTHJ, por lo que veo es usted un hombre con voluntad, apto para tomar decisiones y comenzar a caminar por los frondosos caminos del éxito ¡Quítese los zapatos! *(Se quita los zapatos)* Descálcese completamente, cuando decimos que se quite los zapatos nos referimos a que se descalce, sea lógico se lo suplico.

**Huerta-** No puedo

**Mr. Wilson-** ¿No puede qué?

**Huerta-** *(Con un súbito brote de agresividad)* ¡Descalzarme completamente! *(Suena alarma de seguridad,, sale el guardia y lo descalza, se va. Huerta tiene un pie defectuoso. Wilson se acerca a él con una hoja, observa sus pies conteniendo la risa que le provocan, anota algo en sus hojas)*

**Mr. Wilson-** *(El guardia sale con un traje y se lo da a Mr. Wilson, éste se lo muestra a Huerta mientras habla)* Aquí está su futuro HTDJ, el umbral de una nueva era de su vida, la era del hombre de éxito que siempre va más allá de si mismo, que busca la superación. *(Mr. Wilson da una señal al guardia y éste comienza a desvestir a Huerta)* Ahora todo esto depende de sus decisiones. Usted ha decidido ser curado y en la compañía nos gusta que nuestros miembros aprendan a tomar decisiones, las decisiones correctas claro está, y usted lo ha hecho HJTD, ahora sólo es cosa de que continúe; de todos modos ya no hay muchas posibilidades de regresar, usted sabe, son leyes de la naturaleza, hay puntos en lo que uno ya no puede retroceder. Ahora sólo es cosa de que siga tomando las decisiones... correctas. *(Mostrándole el traje)* Este traje significa todo. El éxito, el prestigio, la dignidad, que la gente lo mire con admiración y... con cierto temor, eso es básico, sentir esas miradas de temor hacia uno provoca un placer difícil de definir, ya lo experimentará. Sí, no es un sueño DJTH, es una realidad. Ahora solo es cosa de... realmente desearlo y... demostrarlo. Todo

implica un sacrificio, y para que usted pueda sentir este envidiado traje sobre usted tiene que sacrificar algo, tiene que dar algo,... recuerde, usted carga un con un acto de culpabilidad y este sacrificio podría liberarlo de esta carga que le impide sentir sobre usted este maravilloso traje, *(El guardia revisa los pantalones de Huerta a las espaldas de éste, encuentra dos mil pesos y le avisa con señas a Mr. Wilson)* ¿qué son dos mil pesos comparados a la eterna felicidad?

**Huerta-** Dos mil pesos, no entiendo a que se refiere.

**Mr. Wilson-** Si, dos mil pesos, es exactamente lo que trae en su bolsillo posterior izquierdo de su pantalón. Recuerde, sentir este traje sobre usted requiere de un pequeño sacrificio, dos mil pesos es un muy pequeño sacrificio con el que podrá acceder a la eterna felicidad.

**Huerta-** ¿Me está diciendo que tengo que dar mis dos mil pesos? pero es lo único que tengo, con ello pensaba comprar...

**Mr. Wilson-** Hable más bajo HJTD, no necesita levantar tanto la voz. No le estoy diciendo que nos lo tiene que dar, lo va a recuperar, permita que pasen unos meses y verá cuan insignificativos serán esos dos mil pesos, habrá mucho más. Es simplemente... oh, usted sabe, fotocopias, derechos de empleo, servicios de nómina, permiso ante la cámara correspondiente para persona física, permiso ante la cámara para persona moral, en su caso, registro sanitario, autorización del uso del suelo del cubículo, seguro de gastos médicos hiper menores, credencial enmicada para descuento en tiendas de autoservicio, café matutino, los vasos para el café matutino, el empaque para los vasos para el café matutino, el transporte para los empaques de los vasos del café matutino y, claro está, el papel, ¿si sabe de qué papel hablo? A las necesidades básicas me refiero, esto con una minitoalla, todo eso cuesta, y no es que la compañía no lo pueda pagar, es simplemente que los dos mil pesos significan el compromiso que los empleados tienen. Queremos ver su sentido de responsabilidad, es como llamarlo, un acto simbólico. Simplemente recuerde el gran privilegio que es entrar a esta compañía.

**Huerta-** ¿Y ese acto simbólico no podría ser un poco menos?

**Mr. Wilson-** Bueno, si usted se valora en tan poco, podría serlo, pero recuerde que para la compañía toco significa, y el que usted valore a su propia persona en menos de dos mil pesos habla mucho de cómo podría ser su desempeño en la compañía. La gente que

queremos es la que hace todo, hasta lo imposible por alcanzar sus sueños, y bueno, dos mil pesos es nada en comparación a lo que un hombre verdaderamente emprendedor puede hacer para alcanzar sus sueños. Nada es gratuito TJDH, además recuerde que las culpas se pagan, y dos mil pesos es lo mínimo que alguien podría dar para alcanzar su sueño. Pero usted decide HTJD.

**Huerta-** eh... si, yo estoy dispuesto a dar todo por la compañía, digo, todo lo que traigo, lo que pasa es que yo no traigo dos mil pesos (*suenan las chicharra*)

**Mr. Wilson-** (*El guardia le da el dinero. Mr. Wilson lo cuenta*) ¡Ah HTJD! Es cuestión de ética, todo es cuestión de ética profesional. Si uno quiere alcanzar lo que siempre ha soñado tiene que sacrificar algo, tiene que dar algo. Mentirle a quien lo va a sacar a uno de su vil, mediocre e insignificante vida, es mentirse a uno mismo. Es cuestión de ética, de ética profesional. (*Termina de contar el dinero*) Son dos mil trescientos cincuenta, pero la compañía se conforma con dos mil trescientos. (*Mr. Piffs le da los cincuenta pesos, Huerta no tiene donde guardarlos y el guardia los recoge y sale*) ¡Bienvenido, empieza a asegurar su futuro TJHD! Puede tener la seguridad de que pocas personas tan inteligentes y emprendedoras ha tenido el privilegio de tener la compañía.

**Huerta-** Eso quiere decir que ese traje ya es mío.

**Mr. Wilson-** No tenga tanta prisa HJTD ¿qué usted piensa que el dinero lo es todo? Ni crea que nos va a poder comprar con esa ínfima cantidad que usted ha donado a la compañía. Claro que esa cooperación les va a agradar y será dos mil pesos menos culpable pero para que ese traje sea suya todavía es necesario algo más. Pero piense que en unos momentos más sus sueños serán realidad y el traje será completamente suyo. La gente lo verá con temor, se dirán entre ellos: “Te acuerdas el hombre gris e insignificante que era JHDT, ahora míralo, es difícil mantenerle la mirada”, todos querrán ser un TDHJ, el hombre que tomó las decisiones correctas en el lugar correcto y a la hora correcta. (*Sale*)

**Huerta-** Ha dicho que en unos momentos mas ese traje será mío... también dijo que pocas personas tan emprendedoras e inteligentes ha tenido la compañía. Nunca me imaginé que... ah... ahora me doy cuenta... sólo era cosa de esperar... madre, estoy a unos pasos de ser el hombre de éxito que siempre esperaste... simplemente era cosa de esperar un poco, de aguantar un poco más para que se presentaran las oportunidades. Y pensar que siempre fui

ese hombre insignificante que nunca iba a llegar a ningún lado, que se reían de mi por... asquerosos, podrán ver al hombre fuerte, poderoso que siempre he tenido adentro, desde ahora me verán con respeto y podré mostrarles quien soy en realidad. Ya no hay hombre tímido ni hombre gris, soy el futuro miembro de la compañía y me verán con temor, le serviré a ellos y no a ustedes. Es increíble, pero todo se presenta como si yo fuera el elegido, por eso el Señor Mr. Wilson a veces me habla brusco, porque me está probando, en el fondo me admira, lo sé, pero me está probando, espera que le demuestre que puedo vencer cualquier obstáculo, y se lo demostraré. Verá que soy el hombre de éxito que ellos esperan.

## II

Sale Mr. Wilson junto con el guardia. Mientras Mr. Wilson y Huerta hablan el guardia arregla la sala de espera de tal manera que aparente ser “La nueva oficina de Huerta”, coloca algunos artículos suyos en el escritorio junto con un letrero que dice “nuevo socio Mr. Huerta”.

**Mr. Wilson-** ¡THJD!

**Huerta-** (regresa a su actitud sumisa) ¿Si Señor Mr. Wilson?

**Mr. Wilson-** Veo que está usted alegre TDJH

**Huerta-** (*apenado*) ¡Eh.. no... no era mi intención...

**Mr. Wilson-** Está bien DJTH, comienza a entender el privilegio que es estar en la compañía.

**Huerta-** Ah, Señor Mr. Wilson, tengo que reconocer que...

**Mr. Wilson-** No necesita explicarme nada, ellos lo entienden todo muy bien, usted ya está en el camino del hombre emprendedor. Sin embargo recuerde que ese traje no es suyo todavía, aún quedan algunos pequeños detalles por resolver.

**Huerta-** (*Reprime la frustración que le provoca lo que dijo Mr. Wilson*) Si, lo sé, estoy conciente Señor Mr...

**Mr. Pifss-** Pero lo será JTDH, lo será. Ya no falta mucho para que ese traje sea suyo. Es un privilegio informarle que ellos quedaron muy satisfechos con la ínfima donación que usted aportó. Ellos están encantados con usted, me dijeron que a pesar de que faltan algunas formalidades por resolver ya lo consideran un socio más de nuestra destacada compañía.

**Huerta-** Oh Señor Mr. Wilson, es un honor, además dígales que los dos mil era todo lo que yo traía.

**Mr. Wilson-** Lo sé JTDH y ellos también lo saben y lo valoran (*El guardia termina de arreglar la “nueva oficina”, Mr. Wilson invita a sentar a Huerta en su escritorio, éste se sienta con un gran orgullo*) ¿Quiere café?

**Huerta-** No, gracias Mr...

**Mr. Wilson-** En la compañía acostumbramos a tomar café, sobre todo los miembros destacados necesitamos tener la neurona siempre alerta. (*El guardia le sirve café*)

**Huerta-** Gracias Mr. Wilson, créame que es un honor...

**Mr. Wilson-** Quiero que sepa que lo que usted donó alcanzó para pagar su permiso ante la cámara correspondiente para persona física, aunque tris...

**Huerta-** ¡Ah, Maravilloso! Veo que todo marcha maravillosamente, ¡ah Señor Mr. Wilson! es, ¿Cómo decirlo? Fantástico, como si lo imposible de pronto...

**Mr. Wilson-** Sin embargo, algo pasó y...

**Huerta-** Nada grave me supongo, tanto éxito y tan de repente ya se me hacía sospechoso Señor Mr. Wilson, creo que unos ligeros obstáculos es lo sano para que...

**Mr. Wilson-** (*Irritado por la interrupción de Huerta*) Como usted dice, son sólo ligeros obstáculos para su ya lograda carrera profesional, pero son obstáculos que no podemos pasar por alto y hay que resol...

**Huerta-** He aprendido Señor Mr. Wilson que uno tiene que hacerse responsable de sus acciones y estoy dispuesto a consumir cualquier responsabilidad que me acontezca para...

**Mr. Wilson-** Le suplico que no me interrumpa cuando hable THJ...

**Huerta-** Oh, disculpe Señor Mr. Wilson, es solo que es tanta mi alegría, nunca antes me había sentido tan seguro de mi mismo. Pensar que a partir de ahora ya no seré parte de esa raza tan despreciable de la que formaba parte, ahora podré mirarlos con des...

**Mr. Wilson-** *(En un ataque incontrolado de cólera)* ¡TJHX Cállese! *(Huerta se queda impávido)* HXTJ, entienda que entre socios acostumbramos a hablarnos directamente, aunque eso implique un pequeño grito. ¿Quiere más café?

**Huerta-** Se lo agradezco Señor Mr. Wilson pero aún no me lo he terminado...

**Mr. Wilson-** No se preocupe, los socios destacados no solemos tomarnos las sobras, eso es para los empleados base. *(El guardia le quita el café, sale y en un instante regresa con otro vaso de café)* Como le iba diciendo, lo que usted donó alcanzó para pagar el permiso ante la cámara correspondiente para persona física pero tristemente no fue suficiente para pagar la autorización del uso del suelo de cubículo.

**Huerta-** Lo lamento mucho Señor Mr. Wilson, sin embargo estoy dispuesto a cooperar en las medidas de mis posibilidades para remediarlo.

**Mr. Wilson-** ¿En las medidas de sus posibilidades TDHX?

**Huerta-** Eh... vaya, me refiero a que estoy dispuesto a hacerlo todo para remediarlo.

**Mr. Wilson-** Muy bien, cada vez nos convencemos más de que usted es el elemento clave de la compañía. Pero no se alarme, ellos ya han meditado mucho sobre el asunto y han llegado a la resolución de que con un ligero e inocuo descuento que se le irá haciendo en sus honorarios se resolverá la situación de tal manera que no le afecte ni a usted ni a nosotros.

**Huerta-** Gracias Señor Mr. Wilson, créame que estoy dispuesto a consumir la responsabilidad de mis acciones.

**Mr. Wilson-** Eso es, me parece muy bien que asuma sus responsabilidades, por lo que veo usted es el tipo de sujeto que está dispuesta a hacerlo todo para alcanzar sus sueños.

**Huerta-** Es el momento Señor Mr. Wilson, el único momento, no quiero ser un mediocre y frustrado toda mi vida, ahora seré el hombre emprendedor que siempre he traído dentro.



**Mr. Wilson-** *(Lo ve con desprecio)* Me admira su entusiasmo HTDX. Aunque si le dijera que tampoco ha alcanzado para el registro sanitario. ¡Y las minitoallas! ¡ah las minitoallas! la nueva política de la compañía es que los empleados tendrán que hacerse cargo de sus propias minitoallas, como usted comprenderá esta medida es en beneficio de toda la compañía, mucho dinero se desperdicia en ello pudiéndose utilizar en...*(Entra el guardia, le quita el café e inmediatamente le trae otro)*

**Huerta-** Lo comprendo Señor Mr. Wilson, y estoy dispuesto a cooperar para beneficio de la com...

**Mr. Wilson-** Se lo agradecemos TJX, pero déjeme terminar. Como le iba diciendo, la compañía, tomando en cuenta el compromiso que tiene con sus empleados, ha decidido que el gasto en minitoallas y vasitos para el café es inútil, sin embargo, pensando también en su comodidad, la compañía le otorgará un pequeño préstamo que nos podrá ir pagando periódicamente para que se puedan comprar sus minitoallas y sus vasitos para el café. Claro, todo esto con su beneplácito.

**Huerta-** Se lo agradezco Mr. Wilson, y créame que estoy dispuesto a consumir mis responsabilidades y a cooperar en lo que se necesite.

**Mr. Wilson-** Me parece maravilloso que asuma sus responsabilidades. Nunca lo había visto tan entusiasta TJX, piense que en cualquier instante ese traje será completamente suyo. ¿Más café?

**Huerta-** Eh... no, así está bien.

**Mr. Wilson-** No sea tímido JTX, recuerde que a los socios como usted y como yo nos gusta tener la neurona siempre alerta.

**Huerta-** Este... bueno, sí, pero no se moleste con otro vaso Mr. Wilson, puede ser este mismo. *(Sale el guardia, nuevamente le quita el café que ni siquiera ha probado Huerta y le trae otro)*

**Mr. Wilson-** Hombre, ¿cómo cree que vamos a tratar de esa manera a un socio? Los vasos reciclados son para los empleados base, recuerde eso. Me alegra que esté tan cooperativo, creo que nos espera una muy cordial relación, ellos van a estar muy satisfechos se lo aseguro, ese ánimo emprendedor es justamente lo que ellos... *(Silencio)*

**Huerta-** ¿Si Mr. Wilson?

**Mr. Wilson-** El azúcar. ¿Cómo no me lo había dicho? falta el azúcar,

**Huerta-** ¡No Mr. Wilson! Créame que así está bien, me gusta el café puro, sin...

**Mr. Wilson-** No me diga eso, nosotros queremos tener siempre la posibilidad de elegir, y si no quiere azúcar será por que lo decida no porque no la tenga a la disposición, además quiero informarle que se puntaje ha dado un vertiginoso salto cualitativo a la alza, ellos ya lo consideran prácticamente un socio y ya no nos podemos dar el lujo de no otorgarle los ingredientes necesarios para su confort (*El guarda sale con vasos para el azúcar, las cucharas y agua para que enjuague las cucharas*)

**Huerta-** Pero realmente créame que no hace fal... (*Le pone azúcar a su café*) Gracias, se lo agradezco Señor Mr. Wilson y le prometo que tengo la intención de ir ascendiendo hasta llegar a ser lo que usted es. Le confieso Señor Mr. Wilson que siempre le he tenido admiración a gente como usted, admiración y también envidia, pero envidia de la buena, no vaya a creerse Señor Mr. Wilson que envidia de la mala. Pero desde hoy me he puesto el propósito de escalar en la compañía. Me siento una persona nueva, todo eso que usted me ha dicho me ha hecho sentir...

**Mr. Wilson-** ¿Qué le he dicho?

**Huerta-** Que soy justamente la persona que la compañía necesita, además de que soy un hombre inteligente, emprendedor, capaz de alcanzar mis sueños y de vencer obstáculos. Nadie me lo había dicho Señor Mr. Wilson y ahora ya no siento miedo, me siento seguro y firme para alcanzar mi sueño. Por cierto, supongo que son vasos de unicel normales ¿verdad?

**Mr. Wilson-** ¿Cómo cree TJX? es un insulto esto que usted me dice, son vasos de unicel para ejecutivos, ultra plus, no cualquier vaso, ¡claro que no! Qué preguntas tan raras hace JTX.

**Huerta-** Simple curiosidad Señor Mr. Wilson, solo eso. (*Pausa. Toma café*) Anhele que la gente me vea con temor. Que la gente me necesite y que sea yo quien pueda decidir cuando es si y cuando es no.

**Mr. Wilson-** Seguramente se imagina como el futuro director de la compañía ¿No es así MJX? ¡La compañía de MXC! ¡El hombre que tuvo la voluntad de triunfar y lo logró!

**Huerta-** *(Un tanto apenado)* Ah Señor Mr. Wilson, parece que me lee el alma. Quiero triunfar, quiero...

**Mr. Wilson-** Pero no tenga tanta prisa MXC, el hombre emprendedor es exactamente lo que necesitamos pero tanto entusiasmo engecece y me temo informarle que eso no es del todo conveniente para los sujetos en vía de desarrollo como usted. Recuerde que todavía faltan algunos detalles por resolver y si anhela sentir sobre usted ese envidiado traje no podemos olvidarnos ellos. *(Le arrebata el vaso que aún tiene café y lo tira)*

**Huerta-** Ha llegado el momento de consumir mis responsabilidades Señor Mr. Wilson, dígame que tengo que hacer.

**Mr. Wilson-** Me alegra que se decida a asumir sus responsabilidades. *(Se pone en una actitud declamatoria)* MXC, permítame informarle que ya lo considero algo más que un simple colega, lo considero un amigo puesto que juntos hemos iniciado un largo camino, el camino del éxito. Sin embargo las rutas del éxito siempre requieren del ser emprendedor pasos que estén dispuestos a dar más, a vencer cualquier tormenta que se presente ante él.

**Huerta-** Gracias Señor Mr. Wilson, créame que también usted es alguien muy importante en mi vida, gracias a usted me he dado cuenta que yo nací para ser algo más que un mediocre.

**Mr. Wilson-** Le agradezco que tenga la amabilidad de comunicármelo MXC, pero no es gracias a mí, es usted mismo quien ha tomado la decisión de conquistar su futuro y ser algo más que un ridículo brownie. Ahora solo falta que nos demuestre que está dispuesto a seguir avanzando por las sendas del éxito hasta alcanzar la cumbre y ser el hombre libre que usted y yo deseamos.

**Huerta-** Dígame que tengo que hacer Mr. Wilson, estoy dispuesto a hacerlo todo.

**Mr. Wilson-** Me gusta oírlo hablar así, pero antes deme el privilegio de informarle que para nosotros el hombre emprendedor es aquel que utiliza la verdad como báculo que le permitirá sentir los vientos de la victoria, la compañía siempre ha optado por hablar con la verdad, para ellos en particular la verdad siempre ha sido de su agrado.

**Huerta-** (*Impaciente*) Dígame que tengo que hacer Señor Mr. Wilson.

**Mr. Wilson-** Claro que se lo diré y con la fuerza y perseverancia que el espíritu vencedor requiere podremos hacer frente a la verdad.

**Huerta-** Si, claro, dígame como empiezo, ¿a qué verdad se refiere?

**Mr. Wilson-** Me refiero a... (*Molesto*) usted sabe, la verdad es siempre la presa a cazar del hombre emprendedor, su miserable madre estará orgullosa de usted cuando se entere su mediocre hijo pudo recorrer las grutas de la verdad, ella tiene plena esperanza en que usted podrá vencer...

**Huerta-** (*Un tanto alarmado*) ¿Mi madre, ustedes han hablado con mi madre?

**Mr. Wilson-** Exactamente, me impresiona su aguda capacidad de deducción.

**Huerta-** ¿Y supongo que no les ha dicho nada malo ver...

**Mr. Wilson-** Permítame informarle que su miserable madre tiene plena esperanza en que usted podrá hacer frente a la verdad.

**Huerta-** Ah Señor Mr. Wilson, le juro que no voy a defraudar a mi madre, ahora verá que todavía tengo oportunidad de ser algo en la vida, dígame lo que tengo que hacer.

**Mr. Wilson-** (*Regresa a su actitud declamatoria e ignora a Lamb*) No se desespere MX, antes escuche como empiezan a sonar los acordes de su talento. ¡MX el vencedor! ¡MX el sujeto que se conquistó a si mismo! Oiga los acordes de la verdad.

**Huerta-** Si Señor Mr. Wilson, le prometo que voy a caminar por los caminos del éxito y mi madre estará orgullosa de mi, pero por favor dígame cómo empezar.

**Mr. Wilson-** (*Ignorando lo que dice*) La música del hombre de éxito es la melodía de la verdad, y no solo es su miserable madre la que se encuentra en un estado de orgullo, permítame agregar que ella nos ha informado que su insignificante padre también se encuentra en extremo orgulloso de que su fracasado hijo haya comenzado a cantar con la partitura del éxito. Su insignificante padre manifestó que es justamente en esta gran familia donde podrá asegurar su futuro.

**Huerta-** ¿Mi padre? Pero con el debido respeto Señor Mr. Wilson, dudo mucho que haya sido él.

**Mr. Wilson-** Pues créalo MX, todos los ojos miran con admiración al individuo de éxito.

**Huerta-** Pero mi padre no pudo haber dicho eso, él murió cuando apenas tenía...

**Mr. Wilson-** (*Enojado*) MX, le imploro que no intente contradecirme. No se evada, atrévase a hacer frente a la verdad. Otro de los lemas de la compañía es que en la vida no siempre hay que manejarse por las vías de la razón, el hombre emprendedor siempre tiene que poner en primer plano la intuición, y si le digo que su padre dijo eso es porque lo dijo, no intente razonarlo. Su insignificante padre siempre deseó un futuro para usted y usted siempre ha estado por los senderos de las equivocaciones, nunca ha querido tomar las riendas de su abyecto devenir y...

**Lamb-** Pero mi padre murió cuando tenía dos años Señor Mr. Wilson.

**Mr. Wilson-** (*Muy irritado por la contradicción en la que Huerta lo metió*) En cuestiones de afectividad la edad no importa, aprenda eso si desea tener un futuro exitoso en la compañía. Le repito que su padre ha dicho que aquí está su futuro y eso ha aligerado el profundo dolor que su miserable madre carga por haber engendrado un ser inútil. El que ese insignificante ser, que es usted, esté aprendiendo a cantar con los acordes del éxito es gracias al guía que le ilumina las grutas del éxito en las noches de oscuridad, y ese guía soy yo, así que no vuelva a contradecirme, ¿O quiere que su miserable madre siga hablando con la voz ahogada de dolor a causa de su inútil vástago?

**Huerta-** Pero no sabía que mi señora estuviera..., digo, usted disculpe Señor Mr. Wilson, pero ella estaba muy entusiasmada cuando salí, usted mismo me dijo que...

**Mr. Wilson-** MX, le repito que sea razonable y no intente contradecirnos, le informo que su conducta empieza a ser de extremo desagrado con la compañía y mientras no haga frente a la verdad nunca podrá...

**Huerta-** Pero Señor Mr. Wilson, no entiendo qué quiere, dígame de qué verdad habla.

**Mr. Wilson-** ¡De la verdad! Y le informo que mientras no tome la decisión de superarse nunca podrá ayudar a su miserable madre.

**Huerta-** Es cierto, pero Señor Mr. Wilson, por eso estoy aquí, quiero superarme, dígame qué tengo que hacer.

**Wilson-** Las cosas no pueden hacerse por arte de magia, la verdad siempre implica un proceso. El paraíso implica sacrificios...

**Huerta-** (*queriendo contener su agresión*) ¿Más sacrificios?

**Mr. Wilson-** ¡Hay MX! Obsérvese, sigue teniendo el mismo espíritu fracasado de su raza, (*hablando al público como si estuviera dando una cátedra refiriéndose a Lamb como “animal de laboratorio”*) bien dicen nuestros estudios antropeúnicos sobre su sentimientos colectivos hacia el fracaso, el hombre emprendedor siempre está dispuesto a sacrificar lo necesario para triunfar recuerde eso, (*a Lamb*) su madre tiene plena confianza en que asumiendo estos ligeros sacrificios podrá liquidar la deuda que usted contrajo con nosotros y así avanzar por...

**Huerta-** Señor Mr. Wilson, le juro que con mi entusiasmo y obediencia hacia ustedes pagaré todo lo que me han dado.

**Mr. Wilson-** Me complace que me diga eso, sin embargo siempre que hablo, estoy hablando de algo concreto, preciso. La deuda que usted tiene con nosotros es algo más que moral, ¿si me entiende? (*Huerta hace un gesto de negación*) Temo informarle que las minitoallas ya están puestas y que nuestro amable contador tiene registrado que usted ha hecho uso de tres vasitos ultra plus para el café además del respectivo vasito ultra plus para el azúcar, las cucharitas, el agua para enjuagar las cucharitas y el intensivo curso de superación personal que la compañía le ha ofrecido, además recuerde que los gastos para la autorización del uso del suelo del cubículo aun no están cubiertos, (*El guardia sale vestido como contador y le entrega a Huerta una hoja donde vienen registrados todos los gastos*) todo eso cuesta MX y temo informarle que se lo advertimos. Lamento informarle que no podremos continuar caminando por los caminos del éxito mientras no asuma estas deudas. Todo esto lo hemos comentado con su miserable madre y le repito que, a pesar del gran dolor que tienen a causa de su fracasada existencia, tiene plena confianza en que usted podrá asumir sus deudas con la compañía y entrar en los caminos del desarrollo personal.

**Huerta-** Pero con el debido respeto Señor Mr. Wilson, yo jamás me imaginé que el café que usted...

**Mr. Wilson-** ¿Ya vio? Perciba lo inmaduro que es usted. Al parecer me equivoco al decir que usted ya está en la ruta del hombre emprendedor, por lo que veo aun está muy lejos de

asumir sus responsabilidades y entrar a la senda del sujeto emprendedor que canta con los acordes de la verdad. El contador nos ha hecho el favor de hacer corte y la deuda que usted contrajo con nosotros es irreversible. *(El guardia saca unos documentos y una pluma que le da a Huerta para que firme, éste se resiste)* Le suplico que no intente evadirse, así nunca podrá madurar para que pueda formar parte de los hombres triunfadores que saben asumir sus responsabilidades. Le repito que para continuar con su proceso de desarrollo personal es necesario que asuma las deudas que en su fracasada trayectoria contrajo con la compañía, le suplico que recuerde que su insignificante y muerto padre aún tiene la esperanza de que pueda hacer algo con su insignificante vida, y nosotros somos esa esperanza.

**Huerta-** *(Sin poder contener su agresividad)* Ya no tengo dinero Señor Mr. Wilson. Lo que traía se lo han quedado ustedes.

**Mr. Wilson-** ¡No nos lo hemos quedado! MX, cuide más su lenguaje, esa mala utilización del lenguaje también es un síntoma de inmadurez ¿sabe?.

**Huerta-** *(Angustiado)* Nunca me imagine que me fueran a cobrar....

**Mr. Wilson-** Cállese MX no se altere, esa actitud le puede restar puntos, recuerde que nosotros somos gente buena, queremos que progrese y que entre en las vías de la superación. Mire, para que no se mortifique y regrese a sus respectivos ataques de ansiedad yo le voy a proponer un trato debido a la fuerte crisis por la que atraviesa, lo voy a ayudar, le voy a prestar el dinero que le hace falta para que pueda ir disminuyendo la fuerte deuda que contrajo con la compañía y por lo tanto pueda hacer suyo ese traje y seguir avanzando por los puentes del primer mundo que nosotros representamos, *(El guardia saca una chequera, se la entrega a Mr. Piffs, éste firma un cheque y se lo muestra a Huerta)* ya me lo ira pagando, no se angustie, pero a cambio necesito que, como ya le había hecho el favor de informarle unos diálogos antes, esté dispuesto a sacrificar algo, me refiero a que nos obsequie algo a cambio para bien tanto suyo como de la compañía, claro, usted es quien lo decide, recuerde que en la compañía usted es un hombre libre para tomar decisiones como hombre responsable.

**Huerta-** *(Más tranquilo)* ¿Me promete que el traje será mío si lo hago?

**Mr. Wilson-** Claro, nunca permita que las adversidades quiten sus sueños al sujeto emprendedor.

**Huerta-** Estoy dispuesto a hacerlo todo para superarme Señor Mr. Wilson. ¿Qué quiere que le de para consumir mis deudas?

**Wilson-** *(Le hace una seña al guardia, éste vuelve a sacar los documentos y se los da a firmar a Huerta, éste accede)* Muy bien, sus palabras comienzan a ser las de un triunfador. Permítame agregar que su miserable madre tiene plena esperanza en que usted actuará con la razón.

**Huerta-** ¿Qué quiere que le de?

**Mr. Wilson-** No se preocupe por eso, la compañía ha tenido el privilegio de prever la situación, porque recuerde que el hombre emprendedor siempre planifica, y nos hemos tomado la molestia de apropiarnos del patio trasero de su destartada casa para construir una torre de investigación armamentística que nos hacía falta, siempre pensando primero en la comunidad claro está.

**Huerta-** *(Con un repentino ataque de furia)* ¿Han entrado a mi casa, pero con el permiso de quién?

**Wilson-** Tranquilícese, no sea salvaje. Nosotros no necesitamos el permiso de nadie MX, tenemos plena conciencia del bien y el mal, recuerde que todo esto es para ayudarlo, solo piense en que su fuerte deuda ha disminuido notablemente.

**Huerta-** Pero Señor Mr. Wilson, eso no les da derecho de...

**Mr. Wilson-** Para salvaguardar la seguridad de esta comunidad libre no necesitamos el permiso de nadie. Ya le dije que usted para mi, antes que ser un inútil empleado, es un amigo, pero recuerde que, como usted mismo lo ha dicho, antes que la amistad se encuentra la comunidad, y esta libre y democrática familia no podía arriesgarse a...

**Huerta-** Pero porqué ahí, mi casa está muy lejos de...

**Wilson-** Déjeme hablar, le suplico que me deje hablar, tengo que terminar mi trabajo, ellos me esperan, le digo que me deje terminar, cálese o habrá serias consecuencias. No podíamos ser tan irresponsables de permitir que un inútil patio trasero plagado por brownies pudiera estar inutilizado. Nosotros, previendo tal situación, lo hemos ocupado en bien nuestro. Piense que así no heredará deudas a sus descendientes, es el principio de la responsabilidad.



**Huerta-** Pero... no entiendo cómo... no tiene sentido, yo vine aquí a conseguir trabajo y...

**Mr. Wilson-** Usted vino aquí a conseguir trabajo y saldrá todo un ejecutivo, ¿para qué quiere un patio mugroso si va a tener todo el futuro a sus pies? Piense en que usted será un hombre libre, nosotros lo queremos ayudar, piense en eso. Además le recuerdo que estamos en nuestro completo derecho.

**Huerta-** Ese patio lo utilizaba mi madre para alimentar sus mascotas.

**Mr. Wilson-** Acción inútil sin lugar a dudas, nosotros le daremos una utilización real y útil. Le recuerdo que su miserable madre está de acuerdo en que ejecutemos cualquier acción conveniente para su desarrollo.

**Huerta-** Pero ese patio es de ella, no es justo que....

**Mr. Wilson-** No se altere, tranquilícese, nosotros no podemos tratar con salvajes, usted no nos puede decir lo que es justo y lo que no, si sigue así tendré que echarlo y todo el trabajo que le ha costado llegar hasta acá se perderá y su madre estará muy decepcionada. (El guardia va a quitar el letrero de “Nuevo socio Mr. Huerta” pero Huerta se lo impide)

**Huerta-** Disculpe Señor Mr. Wilson, es que... no entiendo, no se que me sucede, es solo que... ¿dijo que mi señora estuvo de acuerdo?

**Mr. Wilson-** Sin lugar a dudas, ella está muy conciente de que al nosotros poseer ese mugroso terreno ustedes podrán comenzar a subir por la escalera del éxito. Ahora nosotros podremos emplearla a ella y a sus salvaje hermanitos como técnicos especializados en limpieza de suelos y ya serán algo más que cuidadores bestias. ¿Ya está más tranquilo? Le suplico que no se deje ganar por sus emociones.

**Huerta-** *(Al borde del llanto)* Si, lo sé, se que todo esto es para superarme, pero es otra vez una sensación de que hay algo que no me deja avanzar, siempre que quiero salir hay algo que me ata.

**Mr. Wilson-** Lo entiendo perfectamente, pero permítame hacerle ver las cosas claras, ese misterioso algo que le estorba no es en absoluta la compañía, recuerde que nuestro objetivo es ayudarlo, ese impedimento es su gente, nunca lo han dejado escalar por los muros del éxito. ¿Cómo hacer para que entienda? *(Hablando al público como si diera una cátedra)* Mire, los individuos de su raza le hacen tener una identidad con una baja autoestima y con

sentimientos inconscientes que lo inducen a los abismos del fracaso. Lo primero que tiene que hacer para salir adelante es terminar con su identidad si quiere entrar al eje de la libertad.

**Huerta-** ¿Identidad? No entiendo de que habla.

**Mr. Wilson-** Nos referimos a, ya sabe, su gente, sus símbolos, su tierra, incluso su familia, su madre y sus hermanitos encontraron la vía de superarse sirviéndonos en nuestra torre de investigación pero usted se proyecta más alto, recuérdelo, es hora de que los abandone. Su religión la puede conservar, es sana para su salud mental y resistencia laboral, (*El guardia le da un rosario y una estampa de la virgen*) pero lo demás representa un grave impedimento para su desarrollo personal. Tenga la convicción de que quien no se supera es porque no quiere superarse, ahí está la clave. Usted podrá ser una persona triunfadora si realmente lo desea, acabe con su identidad.

**Huerta-** ¿Mi gente? ¿Dice que mi gente es la que no me deja salir?

**Mr. Wilson-** Exactamente, veo que va superando su capacidad de comprensión.

**Huerta-** (*Recordando*) Una vez mi familia comenzó a superarse, estábamos por comprar un mejor terreno cuando un tío mío le dijo a mi señora que nos iba a administrar el dinero y un día nos traicionó y se largó del país con el dinero, perdimos el terreno.

**Mr. Wilson-** Ya vio, no crea que intento engañarlo, es su gente la que no le permite avanzar.

**Huerta-** No sé qué pensar Señor Mr. Wilson, ayúdeme, quiero progresar. Mi gente siempre han querido estar en el atraso pero yo no quiero ser mas uno de esos fracasados.

**Mr. Wilson-** Claro que lo ayudaré, empiece por acabar con esto (*Sale el guardia con una bolsa llena de artículos, de entre ellos saca un balero y se lo da a Mr. Wilson*)

**Huerta-** Mi balero de mi infancia, yo jugaba con él cuando tenía...

**Mr. Wilson-** Acabe con él, si quiere superarse tiene que comenzar por acabar con su pasado.

**Huerta-** Pero señor Mr. Wilson, que podría haber en el balero que...

**Mr. Wilson-** Representa su impedimento a progresar, nuestro nuevos estudios psicológicos nos han llevado a conclusiones de que estos artefactos lo atan a su tradición y lo incitan a cometer actos que lo inducen al fracaso.

**Huerta-** Pero yo jugaba con él cuando apenas tenía...

**Mr. Wilson-** No necesita informarnos de nada, ellos saben todo muy bien, uno tiene que olvidarse de ciertos detalles para poder llegar a pertenecer al eje de la libertad. ¡Estos artículos evitan el progreso! Si quiere progresar tiene que acabar con esto ¿Qué no pretende entrar al nuevo mundo?

**Huerta-** Si.

**Mr. Wilson-** Entonces termine con esto, acábelo.

**Huerta-** ¿Podré triunfar? ¿Podré triunfar si lo acabo?.

**Mr. Wilson-** Confíe en nosotros, somos la comunidad de la libertad, déjese guiar por nosotros, piense que lo mirarán con temor y admiración y usted podrá verlos con desprecio. Piense en lo molestos que son, sentados en cactus, mendigando y emborrachándose en la calle aventando cohetes, acabe con esto y recuerde que ese traje será suyo, la deuda que contrajo con nosotros la podrá pagar a largo plazo y será un hombre libre ¡a free man!

**Huerta-** Tómelo, es suyo, ¡quémenlo!.

**Mr. Wilson-** ¡Una decisión sin lugar a dudas correcta! permítame darle la excelente noticia de que su puntaje ha comenzado a recuperarse además de que su deuda hacia nosotros a disminuido en un .00027, una pérdida significativa para la compañía pero justificada por nuestro evidente afán de ayudar a nuestros vecinos para que logren entrar en la vía del desarrollo y la libertad, porque nosotros lo queremos ayudar, jamás perjudicarlo.

**Huerta-** Quiero salir, quiero ser parte de ustedes, quiero saber lo que es poder, maldición, fuera, ayúdeme a salir.

**Mr. Wilson-** (El guardia saca una caja blanca y se la da a Mr. Wilson) Deposítelo en la caja blanca.

**Huerta-** Tómelo, es suyo, no quiero saber nada de eso, tómelo, maldita tradición, por culpa de ella no puedo avanzar, ahora puedo verlo, tómelo, quémelo, no lo quiero, maldita tradición, quiero saber lo que es poder.

**Mr. Wilson-** Lo sabrá, ¡a free man!, deposítelo.

**Huerta-** Quémenlo,

**Mr. Wilson-** El poder de triunfar está en usted, sólo en usted.

**Huerta-** No quiero saber nada de mi gente, me provocan asco, siempre me han provocado asco, quiero escupirles en la cara.

**Mr. Wilson-** *(Huerta deposita el balero en la caja, y el guardia saca toda una serie de artículos característicos mexicanos)* Acabe con todo esto y será un hombre libre, absolutamente libre. Pertenece al eje de la democracia y la libertad. Sentirá el poder de Dios en usted, porque Dios nos protege como compañía, porque somos la voluntad de Dios y sólo de Dios, nuestra misión es servirle, termine con esto y lo sentirá, sentirá el poder de Dios en usted y verá que será libre de cantar.

**Huerta-** Maldito pueblo el mío, siempre viviendo en el atraso, ahora comienzo a sentir lo que es la libertad, me siento libre, libre *(Mientras tanto el guardia va revisando el valor de los objetos, los que no tienen valor los destruyen y los que tienen algún valor los guarda)* Me doy cuenta lo que es la libertad, puedo cantar lo que quiera, puedo hacer lo que quiera, nunca antes lo había sentido.

**Mr. Wilson-** Desde ahora su futuro será algo más que estar sentado en un cactus con la panza de fuera y bebiendo pulque.

**Huerta-** Gracias Señor Mr. Wilson, gracias

**Mr. Wilson-** *(El guardia termina de evaluar los artículos, sale con ellos e inmediatamente vuelve a entrar con el traje. Se lo da a Mr. Wilson)* Ahora dígame, hemos llegado casi a la última escena, antes de que nos responda una última pregunta es necesario que tome conciencia de que ellos *(Señala a la cámara)* han traído la esperanza a un ser insignificante y han administrado justicia demostrando que nosotros como compañía somos una de las más trabajadoras adquiriendo mayor fuerza día a día sin dejar de enorgullecernos de las grandes obras de compasión y reforma hacia seres tan desafortunados como usted *(El*

*guardia aplaude, Mr. Piffs comenzará a hablar muy vertiginosamente de tal manera que lo que diga termine siendo pura verborrea)* Ha llegado el momento de enfrentaremos como hermanos a una última decisión que lo llevará al mirador del ser emprendedor al que escalaremos con confianza y determinación porque hemos llegado lejos pasando por la tragedia de descubrir lo insignificante de su inútil vida por lo cual no podemos dejar nuestra labor inconclusa y debemos ponernos a las altura de los cometidos de la historia que en sus esfuerzos y su espíritu empresarial está mostrando seguridad y fuerza (*El guardia aplaude*) porque nuestra mayor responsabilidad es su seguridad y debido a nuestra voluntad y valentía el peligro de su salvaje tradición será vencido y se arraigará la democracia en este ridículo ser, que es usted, aunque los enemigos de la libertad, es decir su salvaje gente, hará todo lo posible por evitarlo queriendo debilitar nuestra voluntad pero nunca seremos intimidado por esos, me refiero a su gente, y usted vivirá en libertad que mes tras mes usted asumirá su propio futuro debido al liderazgo y la determinación de la compañía este sujeto está cambiando para mejor porque ama la libertad y paz considerando que Dios ha plantado en cada corazón humano el deseo de vivir en libertad (*El guardia aplaude*) porque nosotros como compañía tenemos una misión que cumplir sin tener ningún deseo de dominar ni ambiciones imperiales porque nuestro objetivo es saltar por los arbustos de la democracia y nadar en la laguna de la libertad bebiendo los licores de la dignidad de cada hombre y mujer que cantarán el respeto por las diferencias entre los individuos como usted porque cada persona tiene dignidad y valor ante los ojos de Dios y ningún salvaje, me refiero a su gente, podrá terminar con la trigales de la civilización confiando en el poder de Dios que guía los horizontes de nuestros océanos y que bendice y seguirá bendiciéndonos como compañía. Díganos (*Mr. Wilson adopta una actitud delirante que remite a un "showman"*) ¿Se considera usted un hombre con alma?

**Huerta-** ¿Qué?

**Mr. Wilson-** Ellos necesitan saber si la gente con la que trabajan tiene alma.

**Huerta-** Nunca me había detenido a pensar en ello (*suena la chicharra insistentemente*)

**Mr. Wilson-** Ya oyó, según parece no quiere sentir la fuerza de Dios en usted, simplemente responda y ese traje será suyo ¿Se considera usted un hombre con alma?

**Huerta-** Pues... cuando era niño solían decirme que... *(Suena la chicharra más insistentemente que antes)*

**Mr. Wilson-** Son ellos, ellos lo saben todo, no intente engañarlos, simplemente límitese a contestar ¿Se considera usted un hombre con alma?

**Huerta-** Sí *(se apaga la chicharra, silencio)*

**Mr. Wilson-** ¿Cómo tiene la certeza de ello?

**Huerta-** Una vez que maté a un cerdo lo sentí.

**Mr. Wilson** *(Silencio, después de un rato Mr. Wilson comienza a reírse sin poder contener la risa)* Se da cuenta de lo que está diciendo, tener alma no tiene nada que ver con ver morir a cerdos, incluso ellos consideran saludable la cacería de animales, es uno de sus deportes predilectos. Para nosotros tener alma significa tener fe en ellos y para tener fe en ellos se necesita estar operativamente sano de mente alma y cuerpo, si entiende, es un sistema exacto, no puede haber falla, porque si hay falla hay caos. El alma no tiene nada que ver con ver morir a cerdos ni acontecimientos de ese estilo. *(Breve silencio)* ¿Se considera usted una persona con alma? *(Silencio, después de un breve momento suena la alarma)*

**Huerta-** Sí.

**Mr. Wilson-** ¿Cómo tiene la certeza de ello? *(Silencio, Huerta no sabe que responder, suena la chicharra insistentemente)*

**Huerta-** Porque creo *(breve silencio)* creo en la compañía.

**Mr. Wilson-** ¡Ha llegado al último peldaño de la escalera del éxito! Ahora díganos, en la compañía nos gusta que nuestros miembros aprendan a tomar decisiones ¿usted decide dejar de ser uno un comenopales mediocre e incógnito sin importancia que esparce la corrupción entre los hombres y provocan caos, o decide ser un hombre libre como miembro más de esta great family? *(Huerta tarda un poco en responder, suena la chicharra insistentemente)*

**Huerta-** ¡Me quedo, he decidido quedarme!

**Mr. Wilson-** ¡Oh Grandioso! A wise decisión. *(Entra el guardia y le da firmar unos documentos sin permitirle leer lo que firma. Huerta firma, el guardia le da la hoja a Mr.*

*Wilson y éste la guarda en un archivero)* Ellos van a ser felices de tener un alma más en la compañía, de saber que alguien más va a ser parte del nuevo orden, la nueva historia (*El guardia lo viste con el traje que es una camisa de fuerza, éste tiene franjas rojas y blancas*)

**Huerta-** (*dejando ver una enorme ansiedad*) Se lo agradezco Señor Mr. Wilson, créame que nunca antes me había sentido tan orgulloso, usted me ha salvado Señor Mr. Wilson, me ha salvado, desde ahora podré ser... (*Le ponen un bozal que le impide hablar, el bozal evoca una cara tensamente sonriente y es azul con estrellas blancas. Sale el guardia. Se escuchan balbuceos de Huerta, vuelve a entrar el guardia con un bote de basura y coloca un escalón al lado del bote, va por Huerta, lo guía y lo ayuda a subir al bote de basura, finalmente Huerta cae*)

**Mr. Wilson-** (*En una actitud delirante, megalómana*) ¡You are welcome! Ha entrado en el paraíso de la compañía, desde ahora es un hombre libre, a free man, apto para tomar decisiones. Le informo que su madre está en extremo orgullosa de usted, nos ha manifestado lo dichosa que se siente al ver triunfar a su hijo. ¡your future is solve! ¡You are a winner! ¡A successful man! ¡In God we trust! Créame que con unos 10 insignificantes años de trabajo podrá liquidar sus deudas hacia la compañía. You must be pride. Ha entrado a la era del desarrollo. A Wonderful, great, lovely, a free man, free, a winner, winner, winner, a wonderful, winner, a great, wonderful, wonderful, free, free...

**TELÓN**