

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Colegio de Literatura Dramática y Teatro

*Proceso actoral en el montaje de “Las criadas” de
Jean Genet en el personaje de Clara*

T E S I N A

PARA OBTENER EL TÍTULO DE
**LICENCIADO EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO**

P R E S E N T A
OMAR GARCÍA SANDOVAL

Asesor de Tesina: **Md. Rafael Pimentel Pérez**

CIUDAD UNIVERSITARIA

2009



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.

Índice

Introducción.	1
I. El Absurdo.	5
1.- Antecedentes.	7
2.- Características.	14
3.- Principales autores.	20
A) Arthur Adamov.	20
B) Egéne Ionesco.	23
C) Samuel Beckett.	27
Bibliografía.	31
II. Análisis de <i>Las criadas</i> .	32
1.- Poética dramática de Jean Genet.	33
2.- Uso de la Teoría de los Géneros de Luisa Josefina Hernández para el análisis dramático de <i>Las criadas</i> .	49
Bibliografía.	70
III. Técnicas de actuación.	72
1.- Stanislavski.	74
2.- Grotowski.	83
3.- Valencia.	92
- Técnica de respiración de Valencia.	103
- Datos biográficos de Valencia.	114
- Entrevista con Valencia.	116
Bibliografía.	123
IV. En los hechos	124
Conclusión.	137
Las criadas, síntesis.	144
Bibliografía general.	166

Introducción.

El Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM es una institución formadora de profesionales capacitados en el análisis y elaboración de las letras dramáticas y su manifestación escénica; aunque se podría apreciar que el interés de algunos individuos que ingresan a este apartado universitario está en busca de una preparación diferente.

La UNAM a través del Colegio de Literatura Dramática y Teatro ha conjuntado una planta docente para satisfacer las necesidades académicas del alumnado y ha perfilado en su mapa curricular tres áreas bien definidas: dramaturgia, dirección y actuación; siendo esta última la que cuenta con mayor demanda.*

Sin embargo la formación de profesionistas en el área de actuación sigue siendo deficiente. ¿A qué se debe este hecho? ¿Si el área de actuación tiene mayor demanda por qué no es la de mayores resultados satisfactorios? Algunas otras escuelas han dedicado sus esfuerzos a subsanar esta carencia en sus egresados.

Podemos atribuir estas deficiencias a un número limitado de causas, como la carencia de maestros especializados, los espacios académicos inadecuados, etc.

Mi deseo de realizar este proyecto de investigación para mi titulación ni siquiera queda restringido a mi instituto de preparación escolar. Lo llevo a cabo para demostrarme y comprobar que la actuación, y el fenómeno teatral, no es una profesión que solamente se aprende, sino una vocación que se trabaja y se pule con esmero, cuidado, paciencia, fe, cariño y pasión.

"El actor nace, no se hace", dijo Seki Sano; y yo participo de su actitud y su visión. Pretendo demostrarme que las herramientas que el Colegio de Literatura Dramática y Teatro ofrece son las necesarias, y además eficientes, porque no depende de un agente externo formar

* Me refiero por supuesto al Plan de estudios dentro del cual yo curse, que estuvo vigente de 1982 a 2011.

actores, sino del individuo mismo y su naturaleza. Si bien todos estamos en potencia de ser, no se vuelve loco el que quiere, sino el que puede; es decir, sólo aquel con vocación podrá.

Hacia finales del siglo XIX el teatro pierde sus vestiduras espectaculares para comenzar la búsqueda de su propia esencia expresiva y estética. Gracias a este hecho descubrimos que el elemento primero, único, esencial e indispensable del acto teatral comunicado al espectador es el actor, sin el cual el Teatro desaparece sin importar cuánta parafernalia literaria, escenográfica o luminotécnica haya. A lo largo del siglo XX han surgido un gran número de exploradores de la escena, empeñados en orientar, modificar, replantear o crear nuevos métodos en el campo de la actuación, la dirección de la puesta en escena o la dramaturgia; algunos de ellos han sido, primeramente, Stanislavski -gracias a quien comienza la revalorización del actor, su entrenamiento y su presencia en la escena-, Meyerhold, Barba, Brook, Beckett, Ionesco, Grotowski, etc. Los actores encontramos en sus obras una gran fuente de investigación metodológica para nuestro proceso creativo; fuente que coadyuva junto con nuestra propia experiencia de vida y demás conocimientos adquiridos a formar nuestras propias herramientas, técnicas y métodos de construcción escénica. Con todo esto es irrefutable decir que el actor es necesario, puesto que su quehacer representa el más valioso material para la investigación teatral.

He seleccionado para concretar este proyecto utilizar el texto de *Las criadas*, de Jean Genet; texto que por su fondo y forma me resulta avasallador y terrible, en una palabra, apasionante. Interpretando y ejecutando el personaje de *Clara* pondré en juego todos mis conocimientos adquiridos y me pondré en crisis para experimentar y explorar todas mis capacidades con el objetivo de construir una manifestación escénica y artística para poder expresarme y proyectar mi ser en el universo que nos contiene; buscando o encontrando o

conmoviendo o cautivando a todos aquellos que hacen posible que mi vocación exista y viva: el público.

Las criadas, creo, es la manifestación contundente de una época – paradójicamente de nuestra época- en la que el hombre ha perdido la fe hasta en sí mismo. "No es de extrañar que nos encontremos con una explosión de descontento profundo tras una gran guerra"[†]; esto es lo que produjo uno de los holocaustos sociales de mayor resonancia en la historia universal. Del que después surge el teatro del absurdo, dentro del cual hallamos el texto mencionado. En el primer capítulo trataré de escudriñar la época de gestación de esta obra y revisar las manifestaciones dramáticas alternas que me generan mayor interés, donde entra como bandera primera la obra de Beckett que "...es la tragedia de lo inevitable y no del error funesto. Lo inevitable es un mecanismo que implica el libre albedrío; mientras el destino es inmanente" (Peter Brook)[‡]; así como las demás manifestaciones del autor, que "...provocan la rebeldía, una toma de conciencia, afán irresistible de sinceridad, la ruptura con viejos sentimientos y afectos, desarraigos, un vacío angustioso, incluso la muerte física." (Juan Goytisolo).[§]

¿Pero qué es en sí lo que dice Genet con *Las criadas*? Es algo por descubrir a lo largo del segundo capítulo de mi proyecto de investigación. Si bien existen distintos tipos de análisis literarios, como el psicológico, el marxista, el sociológico, etc., considero que las herramientas de análisis más adecuadas y certeras para analizar un texto dramático, que por sí mismo no tiene

[†] George E. Wellwarth. *Teatro de protesta y paradoja*. Trad. Sebastián Alemany. Ed. Alianza. Madrid. 1974. Pp. 10.

[‡] *La hoja del espectador*. Publicación INBA-UNAM-UAM. Redacción Ximena Escalante y Rubén Ortiz. N° 19, Febrero 2003.

[§] Ídem.

otro fin que ser escenificado, son las herramientas que el mismo Colegio nos ofrece: el análisis genérico de Luisa Josefina Hernández, como primordial.

Gracias a esto será posible contestar la pregunta ya hecha. Pero partiendo del resultado -lo que Genet dice- a través de lo que el análisis dramático del texto pueda arrojar, me es necesario avanzar hacia lo que yo quiero decir ocupando lo que el autor dice y lo que provoca en mí su decir, para ser expresado finalmente en el último capítulo.

Para fusionar todas las recepciones sensibles e intelectuales y proyectarlas como una manifestación, por fin, de mi propio ser en un hecho artístico actoral, tengo al alcance diversas herramientas aprendidas en el Colegio, que a su vez son la herencia de tres grandes analistas y creadores de métodos del trabajo del actor: Stanislavski, Grotowski y Valencia. En el tercer apartado mostraré lo que de dichos investigadores ocupó y me sirve durante mi proceso creativo, para llegar a tal o cual hecho y ese hecho qué significa en sí, para que derive en la creación total de una expresión: la del texto, la de Genet: *Clara*, la de la escena, la mía: la comunicación de mi ser ocupando los resultados de mi proceso creativo y el texto de Genet. Es decir, la conjunción del fenómeno escénico: teatro, donde la interrelación con mis compañeros actores, con el espacio y los objetos y la conducción ineludible de todo el proceso por parte del director dará pie a la interrelación príncipe e imprescindible: la de nosotros-creadores teatrales con el espectador, que son los resultados y las conclusiones del proceso creativo teatral.

Con todo lo anterior me parece que puede quedar sustentado que yo-actor me formo a partir de mi ser y mis necesidades, que se nutren y desarrollan a partir de los conocimientos adquiridos gracias a la vida y a la enseñanza-aprendizaje que mi escuela ofrece, dando, repito, con esmero, cuidado, paciencia, fe, cariño, pasión y además ahora disciplina, un hecho artístico teatral en todo sentido.

I. El Absurdo.

El inicio de un proceso o método actoral definido, enseñado como una herramienta (de entre tantas que puede haber), en nuestro Colegio, es el estudio y análisis del contexto o antecedentes de la obra por escenificar. En este contexto pueden incluirse datos del autor, momento histórico y artístico dentro del cual la obra se genera y el ambiente intelectual y humanista de los contemporáneos. En los siguientes pasos englobaré la forma (es decir el medio de comunicación que el autor utiliza) y el fondo (es decir lo que el autor dice a través de esa forma) de la obra artística. Para desgajar el objeto de estudio en distintos apartados y reconocerlos por sí mismos, produciendo una estructura que desemboca en una óptima comprensión de la obra. Este método analítico resulta más eficaz al aplicarlo a las artes que trascienden el tiempo, como la arquitectura o la pintura. Por lo tanto creo adecuado utilizarlo en este primer capítulo y en el siguiente para reconocer únicamente el contexto de *Las criadas* como obra literaria; y por supuesto como una herramienta para mi creación escénica. Es obvio que este primer paso se extiende hasta otros tipos de conocimiento; ya que, como opción tomada, devela de dónde surge y con qué se nutre el objeto de estudio. Como ejemplo, un bailarín que baila la Pasión de Jesucristo, sabe lo que baila si ha consultado mínimo las fuentes bíblicas; de igual modo un científico no podría dar una nueva teoría o ley si no conociese las antes existentes; y por supuesto, un actor encontraría dificultades para exponer a Shakespeare si no procura acercarse a la obra o al entorno del dramaturgo.

Debido al proceso mismo de la evolución del Teatro, aún en nuestros días, desafortunadamente, continúa una pugna sobre la conceptualización y concientización y el método personal de los que hacemos el Teatro. Este punto, el deber ser, es muy claro para el actor pero no para el resto de los profesionistas que lo acompañan en el fenómeno teatral (al

menos es así en mi experiencia):

Es necesario terminar esta lucha que no hace más que estancarnos -y estancar al Teatro- en elucubraciones técnicas, estéticas y hasta humanísticas que nos llevan sólo a las mismas cuestiones: ¿El actor debe sentir o no? Pregunta que desde hace casi un siglo alguien por allí respondió así: "Un gran actor debería estar completamente dotado de sensibilidad..."¹ ¿El actor debe saber o no? A lo que agregó: "Hay que estudiarlo (al objeto) desde diversos puntos de vista: la época, el tiempo, el país, condiciones de vida, antecedentes, literatura,... Sin todo esto, no habrá arte en su labor."² Preguntas tan aberrantes como esta otra, ¿el actor debe pensar o no? Y se extendió respondiendo: "...actuar verdaderamente significa ser lógico, coherente, pensar, esforzarse..."³ Preguntas, como esta última, que siguen surgiendo con el dudoso afán de revolucionar el Teatro, ¿el actor debe ser culto o no? Que parece no saben, esos pretenciosos teóricos teatrales, que ya han sido contestadas: "Una vez que ustedes hayan aprendido a observar la vida a su alrededor y aprovechar la observación para su trabajo, se volverán al estudio de lo más necesario e importante... del más vivo material...en el que reside su principal aptitud de creadores."⁴ Con lo anterior dicho y, sobre todo, con todo lo siguiente a decir me es posible callar a esas voces moribundas que continúan promulgando el arte del actor como el arte de los imbéciles.

Por lo tanto las incógnitas a resolver en este primer apartado son: ¿Qué rodea a *Las criadas*? ¿De dónde surge *Las criadas*? ¿De qué se nutre *Las criadas*?

¹ STANISLAVSKI, Constantin. *Un actor se prepara*. Trad. Dagoberto Cervantes. Ed. Diana. México. 1953. Pp. 12.

² Íbidem. Pp. 18.

³ Ídem. Pp. 12.

⁴ Ídem. Pp. 78.

I. 1. Antecedentes.

Desde siempre la humanidad ha dicho su sentir de diversas maneras, sentir preciso de determinados tiempo y espacio. Es comprensible que el siglo XX se haya caracterizado por el sentir de la nada, de la angustia, de la soledad, del vacío. Del absurdo.

En el siglo XX se vivió quizá la más profunda crisis existencial en la historia de la humanidad. Manifestada en todo el globo terráqueo no sólo en una guerra de pensamiento, sino también en brotes de violencia avasalladores, siendo el más violento y carnicero la Segunda Guerra Mundial.

Podríamos retroceder bastante en la historia y encontrar en cada etapa de la humanidad algún o algunos datos que sean propiciadores o prototipos de nuestro sentir en el siglo XX. Podríamos rastrearlo hasta tiempos de la prehistoria, ¿por qué no? Cuando el hombre de las cavernas quedó atónito ante la fuerza del rayo; o cuando descubrió que el fuego tiene una gama maravillosa de posibilidades; o cuando vio que su mano era capaz de construir y que también le permitía expresarse haciendo dibujos sobre las piedras. Cuando descubrió, sencillamente, que él existía, que ya no pertenecía más a ese mundo salvaje donde la Naturaleza dominaba. Que era un ser ajeno. Ser extraño. ¿No habrá sentido lo mismo que el hombre del siglo XX? De allí podemos saltar hasta los griegos, quienes movidos por este mismo sentimiento intentan explicarse la existencia: Parménides es el primero en hablar del Ser, el Ser inmóvil, infinito, inmutable. Heráclito dice que el río es y no es al mismo tiempo. Sócrates y su mayéutica: somos lo que somos. El mismo Sófocles se preguntó lo mismo que Beckett: "¿Qué soy ahora?" (*Edipo Rey*). Y de aquí hasta el Renacimiento, en el que Shakespeare se pregunta "¿Ser o no ser?" (*Hamlet, act. 7/7*); pregunta que él mismo contesta con una búsqueda por hallar en el hombre aquello primario que le hace ser hombre, que

continuamente terminó con los extremos trágicos (tanto en comedia como en tragedia) en esa lucha por desnudar al ser. Luego Descartes respondió "Pienso, luego existo." Y entonces la humanidad comienza a luchar por su libertad en constantes revoluciones sociales, políticas y económicas, que el Romanticismo señala con su frenesí patético para encontrar respuestas a su existencia; que el Realismo y el Naturalismo ocupan para evidenciar cuál era la posición del hombre. Para finalmente llegar al expresionismo, en el que hallamos el primer antecedente de la angustia existencial del siglo XX con Alfred Jarry. (Para consulta en ESSLIN, Martin. *The theatre of absurd.*)

Antes de continuar me parece pertinente hacer un brevísimo recuento de la historia de la Escena teatral (dado que es la escena el principal objeto de esta investigación). Es posible observar que la Escena teatral ha sufrido una evolución paralela a la de la historia del pensamiento: Cuando el hombre prehistórico descubrió que era un ser ajeno a la Naturaleza, al mundo que habitaba, surgieron las fuerzas divinas para darle sentido a su existencia, y con esas fuerzas surgieron los ritos. Esos ritos eran el enlace (y lo siguen siendo) con la divinidad, que al fin y al cabo es la Naturaleza, es el hombre expresando su ser primigenio. En la antigua Grecia se tuvo perfecta noción de las faloforias, o del mismo teatro trágico y cómico, que contenían esta misma función ritual. También, desde fines del Medioevo, a lo largo del Renacimiento y entrado el Clasicismo, hubo una búsqueda en pos de la naturaleza humana: La Commedia dell'Arte, que no sólo presenta los tipos más sinceros de la conducta, también confronta el gesto natural, improvisado, arquetípico, con el espectador, proponiéndole un regreso a su ser esencial. Jean-Baptiste Gaspard Debureau articula por fin, durante el Romanticismo, el lenguaje de la mima, el lenguaje del gesto; que es en sí mismo el lenguaje del ser primario, el ser que cada uno es. Comienza el camino de la acción. Para que, otra vez finalmente, emerja durante el Expresionismo, y otra vez en esta necesidad de enfrentarnos a quienes somos y darle sentido a la existencia, una búsqueda por la

naturaleza esencial del hombre con Antonin Artaud.

Como se puede notar, los momentos de crisis ocurren, obviamente, cuando los esquemas, las normas o estatutos ya establecidos resultan ajenos, inadecuados, estorbosos para las siempre cambiantes necesidades humanas. Al encontrarse el hombre prehistórico ajeno al mundo que habitaba -la Naturaleza, comienza a construir un organismo complejo y articulado paralelo a esa abandonada Naturaleza, organismo al que llamamos Cultura. Pero es hasta el siglo XX cuando nuestra creada naturaleza paralela, cuando nuestros universos creados son destruidos por nosotros mismos. Se aprecia la capacidad creadora y destructora del hombre. Después de dos guerras mundiales en las que la vida y la muerte no tienen ninguna importancia, el hombre queda abandonado por sí mismo, desprotegido. El hombre es un hombre sin fe.

Este sentimiento de soledad, de vacío, de angustia, es manifestado -como un boceto de lo que vendría después- desde 1896 por Jarry, enmascarado por un resentimiento social y un deseo de anarquía. Jarry presentó su *Ubu Rey*, y con éste su rebeldía contra los convencionalismos sociales y morales utilizando obscenidades verbales y gestuales. Hasta finales del siglo XIX la sociedad jamás había presenciado semejante acto de vulgaridad e indecencia durante la presentación de una obra, que comenzaba con la más repugnante palabra nunca antes dicha sobre la escena: *mierda*; seguida por escenas asquerosas (como la del banquete dentro del palacio de Ubu, escena en que la realeza se atasca de comida y vomita sobre sus propios platos). También echa abajo los convencionalismos arrastrados por el Teatro del siglo XIX. Retoma los textos clásicos haciendo un remedo ridículo de ellos y un revoltijo delirante. El título de *Ubu Rey* es la burla al *Edipo* de Sófocles y el tema de la obra es la mofa y la ridiculización de la nobleza del *Macbeth* shakespeariano. Corta abruptamente el lirismo del Simbolismo y la falsa sinceridad del Naturalismo dentro del Teatro, proponiendo un Teatro libre. Un Teatro que expresara las verdaderas inquietudes del

hombre: la lucha por la libertad en un universo netamente agresivo. Es por esto que Jarry pertenece al Expresionismo. El Padre Ubu es la compilación de muchísimas facetas de la humanidad, contiene vicios y virtudes que se comunican dando al personaje una personalidad grotesca. "La figura grotescamente abultada, pero humana, del Padre Ubu posee todos los atributos de la maldad cósmica que late en el drama de vanguardia."⁵ Propone desbaratar las técnicas teatrales que hasta entonces pretendían una copia fiel de la realidad. Propuesta llevada hasta el extremo de proclamar la supresión del Realismo y abogar la estilización de cada elemento escénico y la sugestión del público como medios idóneos de comunicación.

Su rebeldía fue contra todo lo establecido y creado hasta entonces. Contra el cosmos entero. De aquí surgió su *Patafísica*, la ciencia imaginaria, la ciencia de la nada, que ocupa la lógica estricta para llegar a proposiciones insensatas. Con ella ridiculizaba la fe puesta en el progreso humano, la fe puesta en la ciencia y la tecnología. Jarry protestaba salvajemente, su rebelión fue "la búsqueda de la libertad total."⁶ Fue el brote de un nihilismo ciego. Hay entonces una burla hacia la humanidad, hacia su pensamiento coherente, hacia sus actitudes en un intento absurdo por darle sentido a la vida. Jarry comenzaría el sendero de una serie de proposiciones para hallar el sentido de la existencia, para encontrar la libertad del hombre y su esencia humana. Este inicio resulta aún instintivo en Jarry, es el instinto de lucha contra un cosmos agresivo, es el instinto por hallar un sentido en el vacío. Es un boceto de libertad que posteriormente será el sentimiento concreto y conciente del Teatro del Absurdo.

Boceto que se expande tomando un fondo inconsciente de libertad, trayendo consigo el grito desesperado: '¡Yo también estoy aquí!'⁷ Este boceto de libertad se

⁵ George E. Wellwarth. *Teatro de protesta y paradoja*. Trad. Sebastián Alemany. Alianza Editorial. Madrid. 1974. Pp. 18.

⁶ *Íbidem*. Pp. 25.

⁷ Como sucedió en Hispanoamérica; pues nuestro continente también participa de estas revoluciones humanistas; Carlos Solórzano, dramaturgo y teórico del teatro mexicano, explica en su libro *Teatro Latinoamericano en el siglo XX* la evolución del Teatro en América Latina durante los primeros tres

desarrolla escudriñando los instintos primarios del hombre, tratando, como mencioné, los temas que pertenecen a toda la humanidad. Las investigaciones hechas por Artaud sobre esta materia influirían profundamente en el rumbo que el Teatro seguiría.

Después de haber viajado al Oriente y presenciar el Teatro Balines, Antonin Artaud comenzó sus investigaciones para revalorar el fenómeno teatral como un acto ritual y rechazarlo como un divertimento burgués. "Opinaba que el teatro psicológico occidental era demasiado infantil y tosco."⁸ En 1938 publica su obra *El Teatro y su doble*, en donde manifiesta toda su propuesta. Para Artaud sólo los sentimientos primarios son dignos de consideración. Él proponía un regreso al rito, ya que con ello el Teatro recuperaría su fuerza mística y atraparía al espectador para llevarlo al vórtice emocional y primitivo. Regresar al rito significaba deshacerse de toda la construcción artificiosa que nos aleja de nuestra naturaleza más profunda: la civilización. Apelaba a la crueldad: mostrar la verdadera realidad del alma y las condiciones despiadadas en las que vive. Una verdadera confrontación para el espectador. "Quería que los espectadores se compenetraran tanto con el espectáculo, que más que a sus mentes pudiera llegar a conmoverlos en sus órganos internos, como una especie de baño de vapor de los sentidos, y que dejara al público en un estado de tal conmoción y con una sensación de hormigueo en todos sus poros emocionales."⁹ Para conseguir esto era necesario abandonar la poesía literaria (el discurso) y encontrar lo que él llama 'la poesía del espacio'. Es el primero en dar al fenómeno escénico su peso real, separarlo por completo del texto dramático y valorarlo en sí mismo. Por supuesto propuso una nueva técnica teatral. Primero era necesario desaparecer las anteriores formas del

cuartos del siglo XX, este Teatro abandona el costumbrismo general para tratar temas que pertenecen a toda la humanidad desde la mirada del hombre latinoamericano, él llama a esto el Teatro de los Universales -tema que podría generar una investigación completamente distinta a la aquí tratada).

⁸ Edward A. Wright. *Para comprender el Teatro actual*. Trad. Celia Haydeé Paschero. Fondo de Cultura Económica. México. 1982. Pp. 169.

⁹ *Íbidem*. Pp. 169.

escenario (la italiana, la de corral, la de arena), pues estas formas sólo producían una división entre la acción y el espectador. El espectador debía tomar parte en la acción. La forma para conseguirlo sería poner al público en el centro sobre sillas giratorias y a la acción en la periferia, así, al moverse ésta, el espectador sentiría la necesidad de seguirla y entonces se movería con ella. Después sería necesario eliminar del Teatro todos los aditamentos estorbosos e inútiles que a través de los siglos se le habían adherido. El Teatro permanecería sólo con los elementos que pudieran generar esa 'poesía del espacio', como la danza, las luces, la pantomima y sobre todo el gesto. El gesto comunicaría el sentimiento, lo que sería lo único verdaderamente teatral: un quejido ronco y profundo comunicaría el miedo o la angustia. Para él lo más importante era el tema del drama y la técnica para lograrlo, así como mostrar un estado anímico más que la comunicación de hechos. "Artaud veía el drama como un medio de expresar la rebelión contra la condición humana. Para él todo drama era una acción resultante de la percepción de la insignificancia del hombre en el universo; un universo del que lo único que podía comprender era su implacable hostilidad."¹⁰ Y es esto último lo que las posteriores manifestaciones del Teatro recuperarían: la insignificancia del hombre inmerso en un universo hostil. Esto era el Teatro de la Crueldad: la expresión del ser humano enfrentándose a las fuerzas implacables del cosmos de las que no entiende nada, manifestándolas en un escenario para que el público se enfrentara sensiblemente a este problema y consiguiera la libertad microcósmica que el drama le ofrecía. Esta libertad consistía en la toma de conciencia de su propio ser.

Boceto que choca fatalmente con esa Segunda Guerra Mundial: ¿Qué le queda al hombre? Se niega el mundo antiguo; se rompen esquemas; se asesina a Dios; se abandona el mundo Natural; se proclama una libertad que apela a la primigenia naturaleza humana. Sólo

¹⁰ Op. Cit. Pp. 75.

queda el hombre. Y este hombre se abandona a sí mismo: se mata, se ultraja, se suicida, se viola, se corrompe, se destruye. ¿Qué sentido tiene la existencia? *Ipsa facto* surge la Nada y con ella el Teatro del Absurdo.

I. 2. Características.

El Teatro del Absurdo¹¹ es una clara y contundente protesta contra un mundo en que la vida ya no tiene sentido, dentro de la cual el hombre es un extraño, un desplazado, un ser dentro de un alucinante vacío. George E. Wellwarth (estudioso y crítico del Teatro del Absurdo) explica que el absurdo, el ridículo sentido de la vida, es mostrado rotundamente con la técnica de la paradoja. El mundo tiene una razón lógica, una estructura de pensamiento coherente, en la que no hay cabida alguna para la incoherencia; cuando esta incoherencia se suscita con una especie de hilo conductor lógico (pero extraño, raro, inentendible) se hace más evidente esa incoherencia de la vida y la desesperación de vivir donde no hay sentido alguno. En una situación cualquiera, digamos un día nublado de verano, la gente lleva paraguas. ¿Pero qué sucede si el paraguas es utilizado cuando no está lloviendo y es cerrado cuando llueve? El hilo lógico resulta ser que está nublado y la gente lleva paraguas, que resulta absurdo cuando el paraguas es cerrado y está lloviendo. La incoherencia de las costumbres y el pensamiento se resaltan, las actitudes y los hechos carecen de sentido. Al utilizar el paraguas en un día nublado cuando no llueve y cerrarlo cuando llueve la realidad se trastorna y se vuelve extraña, el hombre se angustia en su soledad sin sentido. "Es decir, que la irracionalidad externa del teatro de vanguardia (Teatro del Absurdo) es consecuencia del uso de una técnica que podríamos describir como la exageración selectiva de la realidad

¹¹ Término ocupado por Martin Esslin para definir la corriente de la vanguardia teatral de la posguerra, que extrae de la definición que Camus da para el sentimiento del absurdo en *El Mito de Sísifo*, 1942. Dicho término lo ocupa precisamente para intitular su libro *El Teatro del Absurdo* en 1961. Sin embargo, en el prefacio a *Theatre, Eugène Ionesco*, editado por Gallimard en 1954, Jacques Lemarchand apunta: *Es un teatro que todavía no tiene etiqueta... pero tengo la sensación de que quedaría mal si no diese un nombre a ese teatro... es para mí un teatro de aventura..., de capa y espada, ilógico..., inverosímil..., irracional..., pero poético y burlesco, exaltante y apasionante... sé que viola constantemente la 'regla del juego'. Es, sin embargo, lo contrario de un teatro tramposo. El teatro de Eugène Ionesco es seguramente el más extraño y espontáneo que nos ha revelado nuestra posguerra.*"(Traducción de Luis Echávarri. Editorial Losada. Buenos aires. 1964). Sin embargo, André Degaine en *Histoire du théâtre dessin. Saint Genouph*: A.G. Nizet, 1992 apunta que "... *C'est Jacques Lemarchand, critique du "Figaro Littéraire", qui va, dans ses articles, "réunir" les trois auteurs en un sort d'Ecole... que l'on appellera très vite: Théâtre de l'Absurde. Le mot est à la mode depuis Sartre et Camus...*". Suponiendo así que Esslin ocupa un término que se usa como "mote de moda" dentro de la jerga literaria para definir y dar forma a una nueva corriente artística.

con el fin de señalar lo ridículo de algunos de sus aspectos."¹² Tomando nuevamente el ejemplo del día nublado, la forma que el Teatro del Absurdo presenta es una escena en la calle con gente que usa paraguas sin llover, comienza a llover y el paraguas es cerrado. Esta es la irracionalidad externa, la técnica. Nos burlamos de esas pobres gentes estúpidas que cierran sus paraguas cuando llueve. En el fondo, nos reímos de nosotros mismos al ver exageradas y ridiculizadas nuestras actitudes diarias. Nos reímos de lo absurdo de nuestro comportamiento cotidiano que supuestamente tiene sentido, pero en realidad carece de una toma de decisión libre y consciente. Por lo tanto no sabemos quiénes somos ni lo que hacemos. La vida no tiene sentido.

*"Un mundo que puede ser explicado por el razonamiento, que siempre resulta fallido, es un mundo familiar. Pero en un universo que repentinamente es privado de ilusiones y de luz, el hombre se siente ajeno. Esta ruptura entre el hombre y su vida... ciertamente constituye el sentimiento del absurdo."*¹³

Como he mencionado, hasta el siglo XX, el hombre había encontrado distintas formas de explicar su existencia en el mundo. Pero el mismo desarrollo de la humanidad llevó al hombre a aniquilarse a sí mismo en un ansia de poder y supremacía. Dejó de respetar su existencia y no sólo destruyó su historia, también destruyó el mundo que habitaba. Destruyó su identidad y su casa. Al suceder esto la soledad se apodera del hombre y ve que

¹² George E. Wellwarth. *Teatro de protesta y paradoja*. Trad. Sebastián Alemany. Alianza Editorial. Madrid. 1974. Pp. 75.

¹³ Albert Camus. *Le mythe de Sisyphe*. Gallimard. París. 1942. Pp. 18. Tomada de: ESSLIN Martin. *The Theatre of Absurd*. Doubleday and Company. New York. 1969. Pp.5. "A world that can be explained by reasoning, however faulty, is a familiar world. But in a universe that is suddenly deprived of illusions and of light, man feels a stranger. This divorce between man and his life... truly constitutes the feeling of absurd." (Trad. propia.)

nada de lo que él consideraba lógico lo es. Todo es absurdo. No le queda nada.

Otras características que pertenecen al Teatro del Absurdo son, con mucha frecuencia, las siguientes: La falta de historia o trama de qué hablar; como en la *Cantante Calva*, en donde no hay una narración específica, sólo una secuencia de palabrería incoherente sobre una serie de temas sin sentido (aparentemente) que desembocan en un frenesí ininteligible. Están desprovistas de caracteres reconocibles y presentan, al contrario, tipos o una especie de guiñoles; un ejemplo de esto es *Todos contra todos*, donde los personajes están desprovistos de conciencia propia y son arrastrados por las circunstancias en una pelea asquerosa y ruin por la supervivencia. Carecen de un principio o un final; simplemente pueden permanecer allí, esperando, esperando algo que puede o no llegar, esperando algo que desconocen, *Esperando a Godot*, consumiéndose en esa espera angustiante, asfixiante y sin sentido. Parecen ser reflexiones de sueños y pesadillas; en donde la realidad presentada está tan distorsionada y retorcida que sobrepasa la ficción y altera la realidad misma del espectador, algo que sucede precisamente en *Las criadas*. Consisten en balbuceos incoherentes. Otra característica de gran valor es que el Teatro del Absurdo jamás tendrá su peso completo o su valor total si no se le escenifica, pues es en la escena donde los gestos cobran su verdadera significación, ya que su lenguaje sin sentido no adquiere sentido hasta que se confronta con la acción y el gesto de la escena. Este movimiento, además, forma parte de esa ruptura con las formas clásicas, con los esquemas, con las reglas. Forma parte de las vanguardias pictóricas y literarias que rechazan la empatía o algún tipo de identificación simple, como se había hecho hasta entonces, por ejemplo en el Simbolismo o en el Romanticismo. Forma parte del movimiento antiliterario del siglo XX, en que se rechaza todo tipo de narración lógica y enunciados bien estructurados.

El sentimiento del Absurdo, como he mencionado, es la angustia que el hombre

experimenta por no encontrar sentido en un mundo al que ya no pertenece. "En un ensayo sobre Kafka, Ionesco lo define... el hombre está perdido."¹⁴ Pero este sentimiento se nutre, como cualquier expresión artística, del pensamiento filosófico de su época: del Existencialismo.

La premisa filosófica para el Absurdo -que es en principio la premisa del Existencialismo- es aquella, que ya he citado en líneas anteriores, expuesta por Camus en su obra *El mito de Sísifo*. Dicha premisa toma diferentes direcciones según sus autores, como veremos más adelante.

De la filosofía existencialista surge también teatro, que comparte con el Teatro del Absurdo la angustia de la vida humana. El Teatro Existencialista retoma los mitos de la Grecia Clásica (*El mito de Sísifo* de Camus o *Las moscas* de Sartre) o hechos históricos (*Calígula emperador* de Camus o *Kean* de Sartre) para dar esta nueva visión del cosmos. Obviamente al retomar estos temas retoma los personajes que intervienen en ellos pero, por supuesto, con diferentes objetivos o propósitos. Estos personajes generalmente se ven lanzados a un mundo que no entienden, a un mundo en el que hallan distintas posibilidades. Ante esta existencia los personajes toman conciencia de su libertad (lo que genera la angustia del ser) y es entonces cuando son capaces de decidir tal o cual camino. La existencia es lo más importante. La existencia afecta al ser. Pero cuando el ser toma conciencia de su condena a la libertad es capaz de decidir sobre su existencia. Esta decisión del ser modifica su existencia misma: Ejerce su libertad. Para exponer esta filosofía han sido utilizadas las formas de construcción clásicas: unidad de acción, unidad de lugar, unidad de tiempo; principio, desarrollo, nudo y fin; la obra dividida en tres o cinco actos. Todo esto diferencia al Existencialismo del Absurdo. Pero la diferencia más marcada entre el Teatro Existencial y el Teatro del Absurdo reside precisamente entre el sentimiento y la filosofía. Martin Esslin

¹⁴ ESSLIN, Martin. *The Theatre of Absurd*. Doubleday and Company. New York. 1969. Pp. 5. "In an essay of Kafka, Ionesco defined... man is lost." (Trad. propia.)

(crítico y estudioso del Teatro del Absurdo) señala, "...ellos (los existencialistas -Camus, Sartre, Giraudoux-) presentan su sentir de la irracionalidad de la condición humana con la forma de una razón altamente lúcida y lógicamente construida, mientras que el Teatro del Absurdo expresa su sentir del sin sentido de la condición humana y lo inadecuado del acercamiento racional mediante el abierto abandono de las herramientas racionales y el pensamiento discursivo. La diferencia entre la teoría y la experiencia."¹⁵ Es decir que por un lado los Existencialistas expresan su sentir del sin sentido de la humanidad a través de construcciones lingüísticas perfectamente legibles y entendibles, a través de la narración de una trama y una historia, sus personajes tienen una definición muy clara y precisa dentro del marco literario y dramático en el que fueron creados. Los Existencialistas recurren a la estructura lógica de la construcción dramática literaria para manifestar su pensamiento sobre la angustia del hombre. Por otro lado los Absurdistas rechazan cualquier tipo de proposición coherente, y de haberla está deconstruida y profundamente distorsionada por elementos nada lógicos. Los Absurdistas recurren a la ridiculización de toda lógica para apelar a los sentimientos humanos.

Los absurdistas tratan -y logran- conjuntar esta nueva visión pesimista del universo con la forma (la técnica de la paradoja, la desintegración del lenguaje, las imágenes gestuales concretas) para expresarla libremente; los existencialistas recurren a las viejas formas para dar este nuevo contenido.

Es por todo esto, en mi opinión, que el Teatro Existencialista no es más que la mera manifestación de una corriente filosófica intelectualizada, que puede permanecer en la literatura sin ningún problema, ya que al ser primeramente filosofía no requiere primordialmente ser escenificado. Como Teatro (Teatro en su sentido real -escénico) puede

¹⁵ Íbidem. Pp. 6-7. "...they present their sense of the irrationality of the human condition in the form of highly lucid and logically constructed reasoning, while the Theatre of the Absurd strives to express its sense of the senselessness of the human condition and inadequacy of the rational approach by the open abandonment of rational devices and discursive thought. The difference between theory and experience." (Trad. propia.)

resultar muy aburrido (todo es cuestión del dramaturgo, del director y los actores), como literatura es maravilloso. Por el contrario, el Teatro del Absurdo en sí mismo contiene la escenificación, requiere del gesto, el sentimiento y la acción para comunicar esa angustia de la existencia humana. Además el Teatro del Absurdo propone una serie de posibilidades de ejecución muy distintas, tanto a directores como a actores.

Estas características (sobre todo el sentimiento de angustia existencial) son las que contiene el Teatro del Absurdo; características que se hallan en las obras de sus principales representantes: Arthur Adamov, Eugéne Ionesco, Samuel Beckett y Jean Genet.

I. 3. Principales autores.

Es preciso aclarar que en este primer capítulo quiero abordar el tema señalado brevemente. Puesto que considero que de ninguna manera estoy haciendo una investigación sobre el Teatro del Absurdo y sus autores más representativos; indago lo suficiente y necesario sobre este movimiento literario teatral para posteriormente aclarar mi lectura de *Las criadas* y después tener herramientas intelectuales para su puesta en escena.

Por lo tanto las características particulares de sus autores serán tratadas de la misma manera.

I. 3. A) Arthur Adamov.

Adamov halló en el Teatro un maravilloso medio de expresión para su sentimiento respecto de la humanidad de su tiempo. Él quedó profundamente influenciado por la literatura de Dostoievski: “¿Qué hay? Antes que nada yo sé que yo soy yo. ¿Pero quién soy yo? Todo lo que sé de mí mismo. Y si yo sufro es porque desde el origen de mi yo hay mutilación, separación. Yo estoy separado. Estoy separado de -no puedo nombrarlo. Pero estoy separado.” A lo que Adamov agregó: “Formalmente fue llamado Dios. Hoy no tiene ningún nombre.”¹⁶ Dostoievski heredó al siglo XX la estructura del pensamiento dentro de la literatura narrativa. Adamov también fue heredado con este tipo de pensamiento y comenzó un análisis de su tiempo, que publicaba en periódicas publicaciones como *Les temps de l'ignominie*, *L'Aveu*, *Discontinuité*, *L'Heure Nouvelle*. Su pensamiento no sólo abarca la desmistificación y negación de Dios; también habla de la degradación del lenguaje como la expresión de un mundo profundamente enfermo, pues el vocabulario carece de significado; la pérdida de los ritos y los mitos sagrados. "Un profundo sentido de

¹⁶ Arthur Adamov. *L'aveu*. Editions du Sagittaire. París. 1946. Pp. 19. Tomada de: Martin Esslin. *The Theatre of Absurd*. Doubleday and Company. New York. 1969. Pp. 67. "What is there? I know first of that I am. But who am I? All I know of myself is that I suffer. And if I suffer it is because at the origin of myself there is mutilation, separation. I am separated. What I am separated from -I cannot name it. But I am separated.' In a footnote Adamov adds, 'Formerly it was called God. Today it no longer has any name.'" (Trad. propia.)

alienación, la sensación de que el tiempo pesa sobre el hombre 'con toda su enorme masa líquida, con todo su obscuro poder', un profundo sentimiento de pasividad -estos son algunos de los síntomas de la enfermedad espiritual del hombre".¹⁷ Sin embargo, él aún pugna por encontrar y reencontrar este significado del lenguaje, estos ritos y mitos perdidos. Aboga por la búsqueda de la conciencia humana. Fue un día, en el que presencié en la calle a dos jovencitas cantando un refrán popular: "Yo he cerrado mis ojos, y esto es maravilloso", cuando decidió mostrar sobre la escena la cruda soledad del hombre, la ausencia de comunicación.

Las primeras obras de Adamov contienen los temas arriba mencionados. Pero se caracterizan principalmente, y a diferencia de los otros dramaturgos del Absurdo, por una crítica social muy fuerte. Hace destacar a la sociedad como una esfera o un huevo en el que está inmerso el ser humano, pero es un huevo hostil y cruel donde la vida cotidiana es fútil y confusa. *La parodia* y *La invasión* tratan sobre el mutuo aislamiento de los seres humanos; de su ensimismamiento y falta de comunicación, pues viviendo encerrados ningún tipo de contacto es posible; mientras la primera parodia la futilidad de las actitudes humanas ante el hecho inevitable de la muerte, la segunda muestra la presión ejercida sobre caracteres específicos y su consecuente despersonalización del individuo. En los siguientes trabajos, *La grande y pequeña maniobra* y *El profesor Taranne*, Adamov permite un roce de sus personajes con esa realidad a la que fueron ajenos, un choque que penetra hasta su más profunda inconciencia y termina inevitablemente con la destrucción del individuo. *El reencuentro* y *El sentido de la marcha*, claramente influenciadas por Strindberg, tratan de la supresión del ser por sus padres y del

¹⁷ Íbidem. "A deep sense of alienation, the feeling that time weighs on him 'with its enormous liquid mass, with all its dark power', a deep feeling of passivity -these are some of the symptoms of his spiritual sickness." (Trad. propia.)

asesinato de éstos por el hijo. En *Todos contra todos* habla de la instintiva enemistad que se profesa el ser humano entre sí, obligado a luchar por su supervivencia en un sistema social que lo oprime y lo mutila. En este punto Adamov abandona el drama determinista y comienza a crear personajes que poseen libre voluntad, con la cual eligen su propio destino y crean sus propias trampas en un entretejido social; la sociedad ya no es producto del destino. *Paolo Paoli* trata la terrible secuencia de la destrucción humana, una semejanza de la lenta construcción idiosincrática y política de la Segunda Guerra Mundial. Finalmente en *El ping-pong* habla del enajenamiento que sufre el hombre ante su necesidad de poder y dinero; el mundo social que él mismo ha construido y por el cual es absorbido es simbolizado por una máquina electrónica que seduce a jóvenes consumidores que terminan sus vidas en una miserable lucha por ganar más, ganar algo que no es nada. Adamov evoluciona de un pesimismo determinante a una esperanza humana. En su primera etapa encontramos que "el punto culminante de cualquier drama humano debe incluir en cualquier ocasión el despiadado aniquilamiento del protagonista"¹⁸, que el hombre está imposibilitado a cualquier tipo de salvación, que está perdido y no tiene salida para su inevitable soledad. Después, durante su segunda etapa, los personajes adquieren tales dimensiones que sus sentencias absurdas son proclamadas como verdades universales; Martin Esslin advierte que esta técnica fue utilizada en un primer momento por Chejov, quien hacía del diálogo una herramienta indirecta para deslizar los sentimientos y pensamientos reales de los personajes, en *El ping-pong* "...los personajes creen en proposiciones absurdas, con tal intensidad que pueden afirmar sus ideas sin sentido y avanzar con el fervor de una visión profética."¹⁹ Mientras que para Esslin Adamov dejó el drama de la futilidad y el absurdo para hacer un drama épico o brechtiano; para Wellwarth tras haber dejado un pesimismo orientado a la muerte,

¹⁸ Op. cit. Pp. 50.

¹⁹ Op. cit. Pp. 88. "...the characters believe in absurd propositions, with such intensity that they put forward their nonsensical ideas with the fervor of prophetic vision. (Traducción propia.)

Adamov llegó a la conclusión de que el hombre es aún capaz de valerse por sí mismo. Ambos coinciden en que las primeras obras de Adamov son más profundas, pues atacan realmente la problemática existencial de la humanidad y le otorgan una visión ética de su presencia en el mundo; mientras que las siguientes en las que se reconcilia con el mundo dejan una conciencia moral de la situación en la que la humanidad se halla.

La posterior obra de Adamov pierde la sensibilidad hacia la absurdidad de la humanidad, deja a un lado la exageración de la realidad, debido a una lucha política contra el sistema occidental. Desafortunadamente asfixia la acción del drama y la reduce a un discurso tedioso y a menudo doctrinario.

I. 3. B) Eugéne Ionesco.

En 1950 es representada por vez primera en el Teatro de los Noctámbulos *La cantante Calva* y con ella surge el anti-teatro, el Teatro del Absurdo. Las obras de Ionesco se prestan a las más diversas interpretaciones, pues están construidas a base de una vaguedad intencionada. Es esta vaguedad la principal característica de sus dramas, pues con ella demuestra la incongruencia de la comunicación y la soledad de una humanidad ensimismada. Wellwarth ha separado la obra de Ionesco en tres periodos claramente diferenciados: "...los temas principales de sus primeras obras: la paradoja de la soledad el individuo en medio de sus semejantes, y la paradoja de la absurdidad última de las acciones que, en conjunto, constituyen la suma de la existencia humana. En los dramas de su segundo periodo... Ionesco concede al hombre cierto margen de libertad dentro del estrecho marco de su vida temporal. Así se le hace responsable de sus acciones, moralmente responsable. En su fase más reciente Ionesco se ha convertido en un escritor intensamente personal. (Sus últimas obras) tratan la preocupación de Ionesco por su propia finitud y sobre los límites de las posibilidades vitales"²⁰ Si seguimos esta línea observamos que el desarrollo dramático de Ionesco siguió más o menos el mismo camino que

²⁰ WELLWARTH, George E. *Teatro de protesta y paradoja*. Trad. Sebastián Alemany. Alianza Editorial. Madrid. 1974. Pp. 100.

el de Adamov. Sin embargo las protestas hechas en uno y otro son claramente diferentes. Ionesco ataca sobre todo a la desmistificación y a la inutilidad del lenguaje, ataca a las actitudes tomadas por el hombre ante la realidad, propone a la realidad como un fenómeno separado del ser, a la realidad como el fenómeno que aniquila al ser.

La cantante calva es la primera obra en terminar con la construcción clásica del drama, como historia carece de interés porque no hay tal, como trama carece de interés porque no la contiene, sus personajes carecen de interés porque son planos. Su tema, vivo y caliente, es la terrible y estúpida realidad de la identidad humana, el diálogo disparatado para mostrar la absurdidad de la vida cotidiana a través del colapso de la semántica; denuncia la soledad del hombre y su incapacidad para llegar a conocer a sus semejantes. *La lección*, por su parte, trata del doble sentido que el lenguaje puede tener, de las interferencias de la comunicación, del lenguaje como instrumento de poder. Los temas del subyugado ante la represión social y moral por lo estúpido que pueden llegar a ser estos últimos, y la desesperación por comunicar el sentido de la existencia (una posibilidad vital para cualquier ser humano) y la imposibilidad de conseguirlo hasta el límite de la vida, son tratados en *Jacobo, o la sumisión* y *Las sillas*. La proposición clara de Ionesco por cambiar al Teatro clásico y sus limitaciones por un Teatro anti-teatral, anti-psicológico, es expuesta en *Víctimas del deber*, "...clamaba por un Teatro puro; quería que ese tipo de Teatro abandonara todos los convencionalismos que fueron establecidos por el drama convencional"²¹; pero este drama no es sólo una crítica al Teatro anterior, también expone las imposibilidades de la existencia humana y la posible solución hurgando en lo más profundo de su inconsciente, posibilidad que queda anulada ante constante cambio del ser: 'Nosotros no somos nosotros.' El hombre queda recluido en su incapacidad y es sometido por el deber. Las cosas forman parte importante en la obra de Ionesco, como símbolo de una realidad oscura, aplastante y estorbosa del hombre, realidad de la cual su espíritu está

²¹ Íbidem. Pp. 176.

separado, "...siempre está rodeado de cosas, de objetos, abrumado por la materia que tiene poca importancia y que sólo sirve para amontonarse a su alrededor y separarlo de su respectivo mundo"²²; la obra que trata mejor esto es *Amadeo o cómo salir del paso* (otras son *Víctimas del deber* o *Las sillas* o *El nuevo inquilino*) en la que 'la incurable enfermedad de los muertos -la progresión geométrica' arrasa con el espacio vital de los personajes. En *El nuevo inquilino* no sólo las cosas aplastan al individuo, las cosas adquieren el sentido de apartar al hombre de su ser real, se ensimisma y sucumbe ante él mismo. La preocupación por la sociedad se hace evidente como tema central en esta nueva etapa de Ionesco con *El asesino sin gajes* y *El rinoceronte*. En la primera se presenta una ciudad utópica -armónica y hermosa- que está a punto del colapso y en la que suceden dos o tres asesinatos diarios; Bérenger, un diminuto hombre chaplinesco, está decidido a detener al asesino; cuando lo encuentra no puede hacer nada contra él por hallarse en la misma moralidad vulgar y no encontrar justificación a su conducta; la sociedad está podrida y ensombrecida, alienada en discursos con influencia totalitaria, en busca del poder. En la siguiente Bérenger aparece nuevamente como protagonista y testigo de la falta de identidad humana; lentamente toda la sociedad se convierte en rinocerontes, avanza hacia el conformismo y la anulación como individuos; además es una clara protesta contra las actitudes políticas fascistas. Las últimas obras hablan de las propias imposibilidades de Ionesco. En *El rey se muere* y *El peatón del aire* Bérenger vuelve a ser el personaje principal. En *Hambre y sed* un hombre, Jean, busca la libertad y la realización personal, que habiéndola conseguido no la puede ejercer por haber eliminado su historia (su identidad), finalmente es recluido y recupera sus recuerdos, desea entonces regresar a donde estaba, a sus recuerdos, su libertad ilusoria no le ha llevado a ningún lado. La libertad es una ilusión, está destinado a la sujeción de la realidad, si no acepta su destino vivirá frustrado, pues la realización del yo estriba en la vida cotidiana contra la que se revelaba. En *El rey se muere* y *El peatón del aire* se plantea la terrible frustración del

²² Ídem. Pp. 176.

individuo ante su fatal muerte, después de la cual la vida seguirá igual, como si nada.

"Tal vez sea posible conocer los hechos objetivos, pero la verdad es una experiencia o vivencia..."²³ Esta experiencia o vivencia es la que Ionesco deseaba comunicar, resulta paradójico que Ionesco demuestra a través del Teatro el hecho concreto de la imposibilidad de comunicación entre los hombres, y que desee comunicar precisamente eso. Lo logra debido a que esa comunicación es sensible, Ionesco apela a la sensibilidad humana, a su única y verdadera herramienta de hacer patente su existencia, "Ionesco trata de comunicar su experiencia... de lo que quiere decir cuando dice 'yo soy' o 'yo estoy vivo'...", lo que parece sentir al estar en distintas situaciones. Está precisamente contra la falacia de que los frutos de la experiencia humana pueden ser transmitidos en forma de pre-paquetes, pulcramente formulados en píldoras conceptuales, a lo que su teatro es directo. De aquí su crítica, su sátira salvaje, trata de destruir la falacia racionalista de que el lenguaje por sí mismo, divorciado de la experiencia, puede comunicar la experiencia humana de una persona a otra."²⁴ Ionesco crea un Teatro capaz de comunicar los más diversos estados del ser y transmitir las más complejas situaciones y experiencias. La manera en que Ionesco logra esto es dando paulatinamente intensidad a sus dramas, proliferando el paroxismo, aumentando la tensión psicológica, que finalmente relaja produciendo un estado de diversión y serenidad. La obra de Ionesco está basada en los sentimientos humanos, en las situaciones del ser humano. De un pesimismo en el que el hombre es incapaz de comunicarse con sus semejantes, avanza hacia una salida que le permita reconciliarse con su entorno, y al parecer, encontró una salida consistente en que la conformidad con la realidad en la que se halla inmerso es la felicidad.

²³ Ídem. Pp. 175.

²⁴ Op. cit. Pp. 128, 159. "Ionesco tries to communicate his experience... what it means for him when he says, 'I am' or 'I am alive'..., what it feels like to be in the situations concerned. It is precisely against the fallacy that the fruits of human experience can be transmitted in the form of pre-packed; neatly formulate conceptual pills that his theatre is direct. That is why his criticism, his savage satire, tries to destroy the rationalistic fallacy that language alone, language divorced from the experience, can communicate human experience from one person to another." (Trad. propia.)

I. 3. C) Samuel Beckett.

"La preocupación de Beckett por el problema del ser y la identidad del mismo pudo haber surgido de la inevitable y perpetua empresa del hombre Anglo-irlandés por hallar su propia respuesta a la cuestión ¿Quién soy?"²⁵ La respuesta que Beckett encontró fue la más abrumadora: El hombre no es más que un guiñol, el ser no es más que una marioneta, a merced de fuerzas implacables y hostiles de las que no entiende ni entenderá nada, que responde a una rutina diaria, de manera eficiente y ágil o cansada y aburrida, para evadir la angustia de su existencia. Toda su obra está plagada de esta premisa agobiadora y fracasante, novelas, dramas y guiones para cine y televisión. Para él toda esperanza está agotada, el ser está perdido y derrotado. Pese a que el resto de su obra es una excelente exposición artística de su sentir ante su realidad humana, sólo serán tomadas en cuenta sus piezas dramáticas teatrales. Los dramas de Beckett están condenados a repetirse indefinidamente, no tienen principio ni fin establecidos, a una náusea y una angustia interminable. Confronta al texto directamente con la escena, consiguiendo en ésta su valor real y su fin último, este método de sinfonía conjunta el texto, el gesto y las imágenes para crear una totalidad, que no tendría sentido si no estuvieran todos los elementos en armonía. Expresan la dificultad de encontrar algún significado en un mundo que está en constante cambio. Expone al lenguaje como medio limitado de comunicación pero como un vehículo válido del pensamiento, que siempre resulta fallido. Utiliza la imagen como otro medio de comunicación. Su diálogo no existe como tal, parece ser una serie de pensamientos aislados que intentan comunicarse. En un último momento el mundo deja de tener sentido para convertirse en un mero juego de pasar el tiempo. Paradójicamente la devaluación del lenguaje es usada para comunicar lo incommunicable. En sus obras parece no ocurrir nada, solamente una larga secuencia de sucesos y una espera

²⁵ Op. cit. Pp. 11-12. "...Beckett's preoccupation with the problem of being and identity of the self might have sprung from the Anglo-irish man's inevitable and perpetual concern with finding his own answer to the question 'Who am I?' (Trad. propia.)

interminable. "Las claves en las obras de Beckett son la ausencia, la soledad, la nada, mientras el hombre espera la única cosa cierta o segura respecto de la vida, es decir la muerte, que (por su misterio y falta de sentido inteligible) es el mayor absurdo de todos."²⁶ Todos sus personajes tienen alguna imposibilidad física, están cercenados, evidenciando su imposibilidad ante la vida. "Toda la obra de Beckett puede ser vista como una búsqueda por la realidad que permanece más allá de un mero razonamiento en términos conceptuales."²⁷

La pieza maestra de Beckett es sin duda alguna *Esperando a Godot*, y solamente ella puede generar una investigación extensísima sobre el Teatro del Absurdo, será quizá aquella que trascenderá el tiempo como obra representante de nuestra época decadente, y a pesar de que es realmente tentador para mí hablar ampliamente de mis experiencias sensibles sobre ella, me concretaré únicamente a dar los puntos más sintéticos de la misma para comprenderla a grandes rasgos. El monólogo de Lucky y la conversación sobre los cuatro Evangelios son la clara demostración sobre la futilidad del pensamiento. En el monólogo Lucky habla una palabrería sin sentido, antes solía pensar, y hace una danza extravagante, antes solía bailar fandangos, farándulas y toda clase de danza; esto demuestra la degradación por la que ha atravesado la humanidad, además de la terrible ineficacia del pensamiento humano: si Lucky antes solía pensar y ahora sólo balbucea palabras inconexas entonces la ciencia y la filosofía no son más que un montón de teoremas inútiles. Al hablar de los cuatro Evangelios Didi y Gogo cuestionan el sentido común: sólo uno de los Evangelios menciona que uno de los ladrones se salvó, los otros tres no, y sin embargo, aunque sea él único que lo menciona, todos lo aceptan como verdadero. La simbiosis es presentada como un mal de la identidad: Didi-Gogo y Pozzo-Lucky. Mientras Didi y Gogo representan la simbiosis de una amistad insuperable, de una falta de identidad, Pozzo y Lucky representan la simbiosis de la víctima y el victimario, del amo y el siervo, del sadista y el masoquista. Pozzo es la representación del burgués bien acomodado que

²⁶ Op. cit. Pp. 178.

²⁷ Op. cit. Pp. 64. "Beckett's entire work can be seen as a search for the reality that lies behind mere reasoning in conceptual terms. (Traducción propia.)

resuelve su vida con una conformidad engañosa, pues en el segundo capítulo, después de haberlo visto en el primero regio y completo, lo vemos ciego y abandonado. Cualquier intento de llegar a una conclusión, del orden que sea, es fútil, se demuestra en los contantes intentos de Gogo por dar explicación a su espera. Es necesario pasar el tiempo dedicándose enteramente a inútiles elucubraciones mentales. La inevitable confusión por reconocer a los demás, cuando el niño arriva para avisar que Godot no puede llegar ese día no puede reconocer a Didi ni a Gogo, porque ellos no son los mismos de unos momentos antes. La vida pasa y pasa: resulta ser una tortura infinita, una monotonía interminable. Todo cuanto sucede sigue una línea circular. Todas estas características están expuestas en mayor o menor medida en las obras posteriores de Beckett, como *Fin de partida*, *Como es*, *Vaivén*, *Todo lo que cae*. Es hasta *Días felices* y *Play* cuando Beckett rebasa su propia incertidumbre y consigue la estaticidad completa como símbolo de la inutilidad del hombre. En *Días felices* Winnie no actúa, es actuada, mientras continúa con la alienante rutina diaria, apenas se da cuenta de que la arena, que se eleva poco a poco a su alrededor, la va enterrando; sólo vagamente nota que está envejeciendo. Que envejece y que nada ha sucedido con ella. Que es el tema de *La última cinta de Krapp*. En *Play* finalmente los personajes han muerto y en tres urnas mortuorias tres cabezas no pueden ya realizar ninguna acción física sin un cuerpo que las sostenga y sólo pueden recordar inacabablemente la banalidad de sus relaciones sexuales cuando tenían vida. Beckett llegó a un nihilismo tan álgido que escribió *Punto*, que consiste en un signo ortográfico de este tipo, colocado al final de una página en blanco.

La espera puede ser simplemente la evasión del sufrimiento y la angustia que surge de la realidad humana. Lo que gira a nuestro alrededor no puede ser más que nada, no tenemos capacidad para comprenderlo ni aprehenderlo, tenemos la necesidad de crear constantemente excusas para darle sentido a nuestra existencia. Nuestro primer acto consiste en una esperanza por evadir lo que no podemos evadir: evadir lo que somos.

El pesimismo de Beckett llevó su completa atención al ser. El hombre no es más que una entidad que forma parte de la existencia más allá de la cual no hay más que una naturaleza extraña y ajena que la humanidad ha tratado de neutralizar con artificios provisionales. El hombre desea a toda costa ocultarse de la realidad y de sí mismo:

*"Con estas ideas acerca del ser, lo único que resta observar es el proceso de su gradual desintegración..."*²⁸

²⁸ Op. cit. Pp. 71.

Cap. I. Bibliografía.

- ESSLIN, Martin. *The theatre of the absurd*. Ed. Doubleday and Company. New York-USA. 1961.
- WELLWARTH, George E. *Teatro de protesta y paradoja*. Trad. Sebastián Alemany. Ed., Alianza. Madrid. 1974.
- WRIGHT, Edward A. *Para comprender el teatro actual: cine, teatro y televisión*. Trad. Margo Glanz. Ed. FCE. México. 1962.

II. Análisis de *Las criadas*.

Aún queda un autor de quien hablar, del creador de la obra en cuestión de esta tesina: Jean Genet. Ha sido clarificada la aportación hecha a la evolución de la humanidad por otros tres grandes representantes de un periodo hundido en la nada. Adamov habló del terrible aislamiento humano en sus inicios; y dio, endeblemente, moralejas políticas y sociales hacia el final. En su trayectoria, Ionesco comenzó, al igual que Adamov, exponiendo la alienación humana, avanzó hacia la sumisión y abnegación del ser por su circunstancia, y culminó con una clara preocupación por el fin de la existencia, en donde las acciones del ser tienen fuerte repercusión en su trayecto de vida. Y finalmente, Beckett anuló cualquiera posibilidad de salvación para la humanidad, enterrada en su propio vacío, en su inevitable imposibilidad de ser.

¿Y qué aportó Genet, ese delincuente que ya forma parte de la detestable lista de escritores malditos? Genet puso en jaque las estructuras sociales y morales que la humanidad ha construido para su convivencia, y con ello dio una posibilidad para la realización del ser, utilizando un fino y sutil juego de reflejos en el que la 'realidad' (incluyendo al ser y su circunstancia) se diluye a tal punto que casi se desvanece, dejando sólo la peste como camino para la purificación.

II. 1. Poética dramática de Jean Genet.

Quiero comenzar relatando un sueño que tuvo uno de los seres humanos a quien más amo, tan cercano a mí como la excepción en él: Despertó súbitamente, alterado; en cuanto abrió los ojos se topó con la penumbra que brotaba de la noche. Observó inmediatamente las sombras en rededor suyo, percatándose que se hallaba en su habitación, tendido sobre su cama, y al lado –en un profundo sueño- estaba su pareja. Recobró el aliento. Aunque... no del todo. Persistía algo extraño, algo que... se perdía en su propia dimensión irreconocible. Nuevamente el miedo se apoderó de él. No soportó más la situación e intentó despertar a su pareja con movimientos bruscos, gritando, gritándole su nombre. Llamado desesperado al que ni su pareja, ni nadie -ni él mismo- respondió. En ese momento notó la transfiguración del todo: continuaba dormido. La angustia le sobrevino y la pregunta fue inevitable. “¿Y si me quedo atrapado en este sueño mío en el que estoy despierto?” Presa del pánico gritó y gritó y nada pasó. La realidad permanecía inamovible, la realidad se esfumó. Y la sensación del vacío, del sífn, de la soledad y el extrañamiento inundó todo. La realidad permanecía inamovible, la realidad se esfumó. Y entonces, en ese preciso instante de terrible horror a lo que parece no existir pero que está allí, pero viviéndose allí... Despertó súbitamente, alterado; en cuanto abrió los ojos se topó con la realidad inamovible, esfumada, con la noche y sus sombras, con su pareja al lado. Respiró hondamente. Sí, por fin había despertado a la realidad y su dimensión conocida, conocida, consciente, pero ya esfumada, deconstruida por sí misma.

Ejemplo que puedo utilizar para rescatar lo que intuitivamente percibo en la obra teatral de Genet. Tres pueden ser los temas principales en los cuales Genet estructura toda su obra dramática: La protesta contra una sociedad establecida en la ilusión y la

hipocresía. La abyección, la inmundicia, el rechazo como medios para la realización profunda del ser. Y, la deconstrucción de la realidad a partir de sí misma. Éstos se manifiestan en toda su producción teniendo que ver el uno con el otro intrínsecamente en un desarrollo del ritual, de la ceremonia. Sin embargo sí es posible diferenciarlos uno del otro y por ende hablar particularmente de cada uno. Y es, precisamente, la deconstrucción de la realidad a partir de sí misma el tema que más fascinación me produce.

“...la esencia del teatro de Genet, la imagen de un hombre cautivo en un laberinto de espejos, atrapado por sus propios reflejos distorsionados, tratando de encontrar el camino para hacer contacto con los otros que ve a su alrededor pero siendo bruscamente detenido por barreras de vidrio.”¹

Esta es la angustia existencial que experimentó el dueño del sueño que relaté anteriormente, y es también la angustia existencial que Genet muestra en sus obras y que lo enlaza directamente con su tiempo y sus contemporáneos.

Pese a que toda su obra contiene este tema, es en *Los negros* donde se halla con más plenitud y brillantez. Genet propone un juego de ilusiones en el que una superficie se superpone a otra superficie y a otra y a otra y va develando lentamente cada superficie hasta llegar a la capa más profunda, donde ya no queda nada, puesto que todo es ilusión, sólo reflejos; así, encontramos en *Los negros*, por ejemplo, que “...se convierte en una obra (el ascenso de Dioff al cielo) dentro de una obra (el juicio por asesinato) dentro de una obra (la revolución)...” donde finalmente “los negros ‘son

¹ ESSLIN, Martin. *The Theatre of the absurd*. Anchor Books. Doubleday and Company, Inc. U.S.A. 1969. Pp. 166-167. “...the essence of the Genet’s theatre, the image of man caught in a maze of mirrors, trapped by his own distorted reflections, trying to find the way to make contact with the others he can see around him but being rudely stopped by barriers of glass.” (Trad. propia.)

actores y organizaron un entretenimiento para ustedes'. La realidad es '¡El Teatro! Jugaremos a reflejarnos en él, y nos veremos a nosotros mismos –grandes narcisistas negros- desaparecer lentamente en sus aguas.'² En donde además, Genet especifica claramente: "Esta obra –lo repito- escrita por un blanco, está destinada a un público de blancos. ¿Y si ningún blanco aceptase?...distribuyan entre el público negro máscaras de blancos..." y si no, en última instancia "... que se utilice un maniquí."³ Hay entonces no sólo una mascarada entre los actores negros que ficcionan ser blancos, también una confrontación directa con el espectador que lo hace inevitablemente partícipe de la acción, una acción que se va diluyendo sutilmente en una serie de reflejos que desemboca en nada, tan sólo en el Teatro, puesto que en sí es un reflejo.

Este juego de espejos es ocupado por Genet para hacer patente la ritualización. En sus reflejos la realidad se distorsiona, el significante pierde su significado al ser confrontado con su reflejo porque deja de ser lo que parecía ser sin dejar de ser lo que era. El signo va depurándose paulatinamente hasta desaparecer en la vastedad de sus significantes porque es irreconocible e ininteligible a dicha vastedad, pierde su objetividad y sólo se le percibe subjetivamente. El receptor del significante (significante al que ese receptor da un signo) queda aislado, alienado, y la realidad que percibe queda atrapada en su propia subjetividad. Sólo quedan vagas y subjetivas lecturas de los signos con que nombramos la realidad (donde significante y significado se entrelazaban, construyendo así el lenguaje que sustente y comunique nuestras subjetividades).

“En el mundo del pensamiento prelógico, del sueño, y del mito, el lenguaje se vuelve un encanto en lugar de la comunicación; la palabra no

² INNES, Christopher. *El Teatro Sagrado. El ritual y la vanguardia*. Trad. Juan José Utrilla. F.C.E. México. 1992. Pp. 163.

³ GENET, Jean. *Teatro. Los biombos. Los negros*. Trad. León Mames y Edgardo Cozarinski. Losada. Buenos Aires. 1966. Pp. 185.

*significa un concepto sino que mágicamente evoca una cosa –lo que se vuelve una fórmula mágica. Deseo y amor se expresan por ellos mismos en el deseo por poseer a través de la identificación y la incorporación del objeto amado. Encantamiento, sustitución mágica e identificación son los elementos esenciales del ritual.”*⁴

En esta deconstrucción del lenguaje el significante adquiere un significado distinto sin perder su significado anterior; el signo es incapaz de amalgamar una vastedad de significantes y significados, lo cual termina por ponerlo en crisis para probablemente desaparecerlo. Lo que se complica cuando: “El significante es bipolar, funciona en parejas en las que cada término sólo obtiene su ser del otro: ése es su defecto y por ello participa de la falsa apariencia. Hay una hipocresía del significante, vinculada al hecho de que su ser está siempre en otra parte, en su opuesto exacto. No hay ama sin su criada, no hay juez sin delincuente...”⁵, hecho que ocurre al significante al surgir las parejas mencionadas y otras más. Es decir, el juego de Genet se agudiza cuando revela además la hipocresía de los signos bipolares, la hipocresía, en suma, de la moral.

Corrupto el significante, puesto que su ser depende de su contrario exacto (víctima-victimario, opresor-oprimido, maestro-pupilo), e imposibilitado para ser definido, porque ha sido confrontado y se ha perdido con sus reflejos; puesto en crisis el signo, puesto que cada término no puede contener tantos significantes como tantos

⁴ Op. Cit. Pp. 196-197. “In the world of prelogical thought, dream, and myth, language becomes incantation instead of communication; the word does not signify concept but magically conjures up a thing -it becomes a magical formula. Desire and love express themselves in the wish of possession through identification and incorporation of the beloved object Incantation, magical substitution, and identification are the essential elements of ritual.” (Trad. propia.)

⁵ MILLOT, Catherine. *Gide-Genet-Mishima. La inteligencia de la perversión*. Trad. Jorge Piatigorski. Buenos Aires. 1998. Pp. 133.

existan (es decir, pupilo no puede contener la realidad de todos los pupilos existentes); el significado queda abrumado, devastado, desolado, y el sujeto que abstrae tal significado se paraliza, se aliena, ya no entiende ni comprende qué es lo que percibe. Es por ello que... “¿Va usted a servirse de lo que nosotros representamos, o seremos nosotros (señala a las otras dos FIGURAS) quienes la obliguemos a servir lo que representamos?”, o, “Mientras estábamos en una habitación de burdel, pertenecíamos a nuestra propia fantasía. Al exponerla, nombrarla y publicarla, nos hemos vinculado a los hombres y a usted y nos vemos obligados a continuar esta aventura según las leyes de la visibilidad.”, o, “Ya lo ve, no sueña ya. La pureza ornamental, nuestra lujosa y estéril –y sublime- apariencia está carcomida, perdida. Sea. Pero nos ha quedado esa dulzura amarga de la responsabilidad, su regusto, y nos parece agradable. Nuestras habitaciones ya no son secretas... Mientras que ahora, ...tendré que venir a escondidas al “Balcón”, donde debe haber un salón preparado para los prelados que quieran ser bailarinas algunas horas por semana. No, no... Vamos a vivir a plena luz, pero con todo lo que eso implica. Actuaremos como magistrados, soldados o prelados para dominar sin cesar a nuestros ornamentos. Vamos a obligarnos a servir. Pero para que sirvan y nos sirvan – puesto que hemos escogido defender el orden que usted quiere- es necesario que sea usted el primero en reconocerlos y en rendirles homenaje.”⁶

Esta es la maquinaria que Genet echa a andar: un ritual que avanza vertiginosamente por los círculos de una espiral hasta que implota formando un hoyo negro que no dejará escapar ni la luz, mucho menos al espectador, quien atónito será partícipe de esta vorágine que va desenmascarando los signos hasta llegar a él, lo que sucede más explícitamente –como mencioné- en *Los negros*, mientras que en *Los biombos* se pone en crisis a todo objeto que esté pintado en las pantallas, estando tal o

⁶ GENET, Jean. *El Balcón*. Trad. María Concepción García-Lomas. Alianza Editorial. Madrid. 1983. Pp. 136, 137, 138.

cual objeto en presencia al lado de su correspondiente pantalla.

Y es precisamente en el ritual donde la comunión de las subjetividades se lleva a cabo, donde el ser desnudado se ve exactamente igual al otro, y gracias a lo cual surge y se restituye la comunicación. “Una vez evacuado el rasgo de la diferencia que singulariza y distingue, se desnuda, en el abandono de lo propio, un lugar de soledad y vacío, ‘dominio muy secreto, tal vez irreductible’... al cual se reduce todo sujeto, más allá de las máscaras, y que ya no lo distingue, sino lo separa, lo aísla, y al mismo tiempo es aquello por lo cual ese sujeto es ‘exactamente’ equivalente a cualquier otro.”⁷ Esto sucede porque dentro del ritual me permito reconocerme y saberme un ser único, íntegro y orgánico, por lo cual me es posible compartirme con los otros, es decir, comunicar mi ser, mi subjetividad; participo del ritual y puedo echar a andar el ritual. Es esa comunicación profunda, real, libre, directa a las vísceras que tanto deseaba Artaud. “En su teatralización –la de Genet- de la realidad, donde la simulación es abierta y cada acción es presentada como una actuación, todas las actividades adquieren un significado litúrgico. Separadas de toda función, se convierten en ritos...”⁸

Si el Teatro es el reflejo de la realidad, el reflejo del Teatro es el Teatro, y el reflejo de este Teatro es el Teatro y así sin fin, entonces la realidad se pierde en una serie interminable de reflejos que a fin de cuentas no son nada porque su fuente primera está desvanecida en sus propios reflejos. Genet postula entonces, al final de *El balcón*: “Tienen que volver a casa donde todo –no lo duden- será aún más falso que aquí...”

Esto último se entrelaza inevitablemente con una protesta social descarnada. La realidad ha sido despojada de todas sus máscaras y expuesta terriblemente como un vacío, una nada, soledad en la que todos nos vivimos; para menguar y hasta soslayar la crisis a la que el ser humano podría enfrentarse si reconociera esta inevitable situación,

⁷ Op. Cit. Pp. 125.

⁸ Op. Cit. Pp. 169.

es preciso construir una serie de artificios, normas y estructuras en las cuales nos mantengamos inmersos y enajenados para sobrevivir al vacío. Surgen entonces los sistemas de binomios que además son simbióticos, como opresor-oprimido, víctima-victimario, sadista-masquista, bien-mal. La moral social señala como indispensable y necesaria una buena conducta para una convivencia pacífica y armoniosa; y recrimina, sojuzga y condena una mala conducta por ser la fuente del desequilibrio y el desorden al que están expuestas y del que son víctimas las buenas conciencias. El juego de máscaras sociales se activa surgiendo el repudio y el rechazo hacia un sector que está por debajo de la pobreza (porque es sabido que aún la pobreza es honrada): los condenados, un submundo habitado por criaturas desdeñables, como los delincuentes, los criminales, los homosexuales, los vagabundos, las prostitutas, sin tomar en cuenta que las buenas costumbres se alimentan de las malas. Por ellas, en ellas y de ellas existen. Ambos tipos de comportamiento conviven y viven gracias a una doble moral.

“La ley no constituye una entidad en sí misma (es decir, no es real), dado que depende para su existencia, de la existencia del <<crimen>>.”⁹

La más clara exposición de esto se encuentra en *El balcón*, un burdel que proporciona la realización de sus fantasías a hombrecillos de baja estofa, uno de los cuales en su ilusión de juez dice a la ladrona (una prostituta del mismo burdel): “Mi ser de juez es una encarnación de tu ser de ladrona. Bastaría con que tú te negaras..., ¡pero no se te ocurra!, que te negaras a ser quien eres –lo que eres, por lo tanto, quien eres– para que yo dejara de ser y desapareciese evaporado.”¹⁰ Quedan revelados los roles en los cuales habitamos nuestras vidas diarias. Las estructuras quedan indefensas y se

⁹ WELLWARTH, George E. *Teatro de protesta y paradoja. La evolución del teatro de vanguardia*. Serie El libro de bolsillo. Alianza Editorial. Madrid. 1974. Pp. 151.

¹⁰ Op. Cit. Pp. 35.

desmoronan ante la señalización inmisericorde de Genet: una sociedad corrompida y corruptora de los individuos que forman parte de ella. “Lo que él desea es únicamente la destrucción del orden social”.¹¹

El juego de espejos de Genet –en el que cada aparente realidad es revelada como una apariencia, una ilusión, lo cual al virar es revelado nuevamente como parte de un sueño o una ilusión, y así, ad infinitum- es un artificio para descubrir el absurdo fundamental del ser, su nada. El punto arreglado desde el cual sentimos que podemos estar seguros observando el mundo, compuesto de apariencias engañosas quizá, pero siempre reducible a una última realidad, se muestra a sí mismo como un mero reflejo en un espejo, y la estructura completa colapsa.”¹²

Es decir, el hombre desde siempre ha tenido la necesidad de nombrar su entorno, su circunstancia y a sí mismo, para sentirse seguro, para no sentirse perdido. Pero cuando la realidad ya no entra en los nombres que le hemos asignado, porque ha sido confrontada consigo misma y se le ha perdido en sus propios reflejos, lo que entendíamos por realidad se desbarata, no es más que un reflejo –esto o aquello parece ser-, los nombres desaparecen y la realidad misma queda ya fuera de nuestro alcance, quedamos aislados, en la nada, en nuestro absurdo existencial, destruyendo todas nuestras construcciones que nos resguardan.

La sociedad humana, por su propia naturaleza, requiere de protocolos que seguir,

¹¹ MORALY, Jean-Bernard. *Jean Genet. La vida de un escritor maldito*. Trad. Alberto L. Bixio. Serie Esquinas. Gedisa Editorial. España. 1989. Pp. 93.

¹² Op. Cit. Pp. 177. “Genet’s game of mirrors -in which each apparent reality is revealed as an appearance, an illusion, and so on, *ad infinitum*- is a device to uncover the fundamental absurdity of being, is nothingness. The fixed point from which we feel we can safely match the world, made up of deceptive appearances perhaps, but always reducible to an ultimate reality, is itself shown to be a mere reflection in a mirror, and the whole structure collapses.” (Trad. propia.)

los cuales construye a partir de sus propias necesidades espaciales y temporales, para su convivencia. Tales normas se dan por sentadas, son tomadas por reales, formando parte de esas construcciones en las que nos refugiamos. En el momento que la realidad misma nos resulta inaccesible porque de ella no vemos más que un reflejo, lo que teníamos por realidad social resulta no ser más que un juego de máscaras mórbidas a las que nos amarramos y mostramos en nuestro comportamiento diario. Revelada la moral falsa de nuestro andar cotidiano las estructuras sociales se desmoronan.

El choque es devastador e irreversible, Genet no sólo demuestra nuestra insignificancia e incomprensión del universo, también cuestiona todo el sistema social señalándolo como un ridículo juego de roles, clichés y máscaras.

Pero la mascarada no se manifiesta únicamente en una sociedad ‘ordenada’, aún en las crisis sociales las fantasías se vuelcan unas sobre otras haciendo de las revoluciones una mera ilusión sobre la cual trabajar para construir un nuevo supuesto real equilibrio social, que no será más que otra nueva mascarada. Desde *Severa vigilancia* hasta *Los biombos* el ambiente es la ‘revolución’, la insurgencia hacia ese poder establecido: la ley o los blancos o madame o los franceses. Aunque dicho ambiente parece tener repercusiones distintas sobre los individuos que los habitan. En *Severa vigilancia* y *Las criadas* se desea socavar al poder tocando fondo en el extremo de la degradación y la inmundicia hasta el suicidio o el homicidio; pero se consigue una libertad ilusoria, porque tal rebelión y su posterior libertad suceden sólo imitando al poder que atacan y supuestamente derrocan. En *El balcón*, *Los negros* y *Los biombos* la revolución pierde todo sentido; en las tres los arquetipos del poder (el ejército, la justicia, la realeza y la religión) se perpetúan, trascienden toda crisis revolucionaria para hacer patente el binomio indisoluble (y al parecer indestructible) del opresor-oprimido. Una mascarada interminable. Pero es en *El balcón* donde las ilusiones revolucionarias

son más contundentes, pues la lucha se ejerce en pos de la idolatría a Chantal (una prostituta del burdel que decide unirse a la guerra) y ya no en pos del cambio social, tanto, que el poder mismo se sabe restablecido.

La proposición para disolver tales dicotomías y lograr la libertad del ser, es extremar alguna de las dos partes a tal grado que la otra simplemente no pueda seguir adelante y se desplome o sea liberada también. Allí radicaría la verdadera revolución. Allí, además, está una posible solución al vacío de la existencia: el resquebrajamiento de los espejos y con ello la disolución de los reflejos, las máscaras en la que la realidad se disemina y se pierde al grado de nulificarse. El ser en sí como única realidad posible y concreta:

“El instrumento discursivo que usa Genet es muy agresivo, pues es producto de una rebelión existencial;...”¹³ Genet lleva al extremo la abyección, el vicio, la podredumbre, el mal. “El mal, como actitud frente al mundo, determina el instrumento que se guarda fuera de la vista, en la oscuridad, para finalmente bajar a la clandestinidad política. Su exterior parece agotado en mil obviedades; pero el espíritu que lo pone en movimiento es tan complejo como la logia secreta a la cual resulta pertenecer.”¹⁴ La necesidad férrea de destrozar con su propia estructura a una mole que se mantiene en la falsedad, hace del malévolos instrumento para lograrlo un secreto a voces que no podrán ser aplacadas, porque surgen de esa mole hipócrita que tanto desea silenciarlas.

A mi parecer el arma más mortífera es la invisible, aquella que ocupa como barricada al organismo al cual ataca, lo ataca desde dentro; si el organismo desea destruir el mal habrá de destruirse a sí mismo. Así, si la sociedad desea eliminar a esa pestilente raza de criminales que la atormentan constantemente habrá de depurarse tanto hasta concebir que en su propia necesidad de virtudes emanan sus pecados; con lo cual

¹³ WEISZ Carrington, Gabriel. *La máscara de Genet*. UNAM. México. 1977. Pp. 31.

¹⁴ *Ibidem*. Pp. 69.

sería posteriormente eliminada la moral, la inmoral y la doble moral; y, entonces, surgirían seres humanos que están más allá del bien y del mal. Sin embargo la utopía parece inalcanzable debido a una serie de estatutos políticos, sociales, morales y económicos tan arraigados en la conciencia humana. Estatutos engendrados en la sociedad misma para normar su actividad y con ello mantener el control; pero que indudablemente sólo favorecen a un sector muy reducido que se mantiene en el poder. Un poder represor y opresor que la misma sociedad acepta mientras sean satisfechas sus demandas de paz y comodidad, demandas que el poder satisface envolviendo a los individuos y enajenándolos con entretenimiento burdo y comodidades vanas. El ser humano es presa de un sistema sanguinario, por él construido, que absorbe todas sus fuerzas en pos de la degradación misma del ser. Es entonces cuando brotan conciencias sedientas de libertad, deseosas de liberarse de esa manipulación avasalladora, cada cual tomando su propio camino. Genet decide liberarse señalando desde la podredumbre a la podredumbre enmascarada con la sanidad. "...la obra del propio Genet, hasta las últimas piezas de teatro, atestiguan la elección obstinada de la podredumbre. Es la podredumbre la que será redentora."¹⁵ Ése es el medio que Genet ocupó para liberarse -para ser libre- de ese sistema opresor, que al mismo tiempo que lo aplasta y lo engulle, lo anula desde Genet mismo: extremando la desdicha hasta santificarla. "La santidad, sostenía Genet, es como una obra de arte..."¹⁶ Y cómo, pues haciendo de ella un goce. Demostrando nuevamente que en este juego de máscaras los jugadores están precisamente en los extremos: que el sadista necesita al masoquista para reprimir su propio masoquismo, que la víctima necesita al victimario para controlar su sed de victimar, y que por lo mismo si reconocieran en sí mismos la existencia del extremo contrario, ya no lo necesitarían para existir, serían libres. Ese reconocer radica inmediatamente en la

¹⁵ Op. Cit. Pp.133.

¹⁶ Íbidem. Pp.103.

realización profunda del propio ser.

“Genet, por su parte, tomó el partido de la podredumbre, no tanto para denunciar la del orden simbólico como para purificarlo... que todo lo podrido esté de un lado... que la ley sea por fin lo que debería ser, pura de todo compromiso, un absoluto.” “Y es sólo a fuerza de corrupción, a fuerza de apresurar su descomposición, de exagerar el lado de la podredumbre, como se podrá salvar algo, aunque más no fuera su verdad.”¹⁷

Es en *Severa Vigilancia* desde donde encontramos en su teatro la semilla a esta decisión existencial del ser; Ojos Verdes mata entre las lilas a una joven porque no podía ser de otra manera, su propia naturaleza lo orilló a cometer el asesinato; por su parte Lefranc en su enajenación irrefutable por ser alguien que no puede ser asesina a Maurice para dejar de ser un criminal menor y convertirse en un asesino, consiguiendo con ello una admiración y una reputación que envidia porque desea. La diferencia de los hechos es clara: Ojos Verdes mata porque es un asesino, Lefranc mata porque quiere ser un asesino. Si el ser se define por su hacer, un hacer que no surge del ser mata al ser. Ojos verdes es puro, es libre. Lefranc es alienado, es esclavo. “...fuera de la sociedad, ...mayores son las posibilidades de llevar a término la dignidad del ser... no hay realidad en lo que se hace para ser como otro.”¹⁸

Claire por su lado ha de suicidarse-asesinada en su desesperación por no haber matado al ser que ama-odia y por no poder ser como ella: Madame; “Esta noche, la señora asistirá a nuestra confusión. ¡Riéndose a carcajadas, riéndose entre lágrimas, con sus grandes suspiros! No. Tendré mi corona. Seré esa envenenadora que tú no has

¹⁷ Ídem. Pp. 137, 133.

¹⁸ Op. Cit. Pp. 149-150.

sabido ser.”¹⁹ En *El balcón* Roger podría haber sido un hombre libre, revolucionario, deseoso de un cambio verdadero y profundo, pero sucumbe ante los espejos y las ilusiones que surgen de la realidad, por lo cual se castra y se suicida en la imagen del Jefe de policía, construyendo un nuevo arquetipo para la posteridad, reflejando nuevamente la importancia de ser quien se es. Pero la apoteosis fulminante de la inmundicia es Saïd, en *Los biombos*, quien es el árabe más miserable y pobre de todos, que vive de robar a sus compatriotas, casado con la mujer más fea (Leila), repudiado, nacido de una mujer considerada como una perra, y que después de haber propiciado el sentimiento de rebelión en los demás árabes, traiciona a la insurgencia, con todo ello no tiene más salida que ser también despreciado y asesinado por los muertos.

Es en Saïd donde Genet toca fondo en su exploración de la degradación humana; al tocar fondo Genet se libera de las máscaras sociales, rebasa la línea de la moral y se ubica más allá de los espejos que reconoce y en los cuales la sociedad trabaja y la realidad se difumina.

Ninguno de los temas expuestos puede deslindarse del otro, pues para Genet - según su obra- la libertad se consigue extremando la naturaleza del ser, que provoca la exposición de una sociedad falsa, enajenada y arraigada en una moral corrupta, resultado de una serie interminable de reflejos que jamás permitirán ver la real identidad del ser y la vida, que desembocan en una angustia existencial, en un vacío infranqueable porque no hay un algo qué pisar. “Los procesos mentales de Genet son circulares, y nos muestran el vacío en la raíz de todas las cosas: cuando Genet inicia uno de esos razonamientos es como si una serpiente se metiera la cola en la boca, preparándose para

¹⁹ GENET, Jean. *Las criadas*. Trad. Luce Moreau-Arrabal. Alianza Editorial. Madrid. 1983. Pp. 53.

tragarse a sí misma *ad infinitum*.”²⁰:

Sólo el ser libre hallará un algo dónde estar para manifestar con su hacer su existencia. “Genet vive a fondo la existencia de esos héroes románticos que desafían el mundo y sus leyes y con quienes el lector burgués se contenta con soñar. Lo único que importa es escribir. Traiciona a los que ama. Se queda solo, lo único que queda es el canto.”²¹

Además, esa necesidad de escupir, esa sed de venganza, encontró desde el drama escrito la manera más precisa para ser expresada. “Lo que lo lleva al teatro, entonces, es un inevitable progreso de su propia imaginación; llegado allí, su ojo crítico sondeará la escena y al auditorio, y verá un aparentemente nuevo y aún completo antiguo canon teatral.” “...él usará la escena para romper la posible separación que existe entre ella y el espectador.”²² Genet despreciaba cualquier actitud o manifestación que mantuviera a la sociedad en su conformidad asquerosa. Para él era indispensable llegar a lo más hondo de los seres humanos para moverlos desde allí y hacer de la experiencia no sólo algo inolvidable, sino también transformante. “...que el mal estalle en el escenario, que nos muestre desnudos, que si es posible nos deje aterrados y sin otro recurso que nosotros mismos. El artista –o el poeta- no tiene por función hallar la solución práctica de los problemas del mal. Que acepten ser malditos. Perderán su alma, si la tienen; no importa. Pero la obra será una explosión activa, un acto a partir del cual el público reaccione como quiera, como pueda. Si en la obra de arte el ‘bien’ debe aparecer, que sea por la gracia de los poderes del canto, cuyo vigor, por sí solo, podrá magnificar el mal

²⁰ Op. Cit. Pp. 146.

²¹ Op. Cit. Pp. 41.

²² MCMAHON, Joseph H. *The imagination of Jean Genet*. Yale Romanic Studies, Second series, 10. Yale University Press. Londres. 1963. Pág. 115. “What leads him to the theatre, then, is an inevitable progress within his imagination; arrived there, his judicial eye surveying the stage and the auditorium, he will define an apparently new and yet quite ancient theatrical canon.” “...he will use the stage to break down the possible separation that exists between it and the spectator.” (Trad. propia.)

expuesto.”²³ Él quiere violentar, transgredir y provocar al espectador con su teatro. Quiere hacerlo partícipe de un vórtice escénico, que sólo con su participación dejará de ser únicamente ficción, devolviéndole al Teatro la verdad que poseía y que fue perdiendo en su propia evolución: “...el teatro: demandará que los personajes, inicialmente apareciendo sobre la escena como lo que ellos son, cesarán sus roles en el progreso de la obra para ser actores y volverse fuerzas reconocibles...”²⁴ Genet lo logra restituyéndole al Teatro su carácter ritual, su manifestación ceremonial. “El teatro de Genet es simultáneamente teatro puro –las ceremonias- y teatro de representación.” “...su teatro, donde en virtud del recurso de las ceremonias, del teatro dentro del teatro, Genet llega a una imagen liberada...,”²⁵ Liberada de una ficción carente de verdad. El ritual hace al espectador formar parte en el Teatro y hace de la escenificación una realidad activa.

*“El teatro está vuelto un símbolo, un vibrante símbolo, y desde su vitalidad el espectador observará una presentación sorprendente, de dimensiones conmovientes, lo más alarmante es que estará en su conciencia, cuando el ritual haya terminado y las luces hayan prendido, que ha estado mirándose en un espejo.” “Los actores serán... los agentes de la vasta metáfora teatral de una completa y real situación sin metáforas.”*²⁶

²³ Op. Cit. Pp. 11.

²⁴ Op. Cit. Pág. 117. “...the theatre: it will demand that the characters, initially appearing on the stage as what they are, will in the process of playing their roles cease to be actors and become recognizable forces...” (Trad. propia.)

²⁵ Op. Cit. Pp. 63, 94.

²⁶ Op. Cit. Pp. 116. “The theatre is to become a symbol, a vibrant symbol, and from its vitality the spectator will derive a presentation of startling of which will be his awareness, when the ritual is over and the lights dimmed, that he has been looking in a mirror.” “The actors will be... the agents of a vast theatrical metaphor of quite unmetaphorical real situation.” (Trad. propia.)

No queda sitio dónde refugiarse ante el teatro de Genet, derriba los esquemas sociales, confronta al espectador y desploma los lenguajes con los que hemos dado nombre a nuestro universo. Todo aquello en lo que nos manteníamos firmes y seguros ha caído. El Teatro está recuperando su fuerza y ha de transgredir al ser humano confrontándolo consigo mismo y con su realidad. El hombre ha de mirarse en su espejo una vez más recibiendo un reflejo nauseabundo y desgraciado para poder reconstruir su propia imagen.

Del teatro de Genet no me queda más que decir que su belleza escatológica es de una fuerza tremenda a favor de destruir las estructuras establecidas para la liberación del ser humano sin importarle que se logre a través de su propia degradación y hasta su muerte. “El trabajo literario no es simplemente un reordenamiento y por lo mismo la más auténtica crónica, también es una vital y creciente fuerza que hace una decidida contribución a la realidad. La literatura crea, Genet lo ha dicho, su propio espacio y ese espacio, en adición, es infinito, es el signo de la más imponente victoria. El trabajo literario no sólo es un triunfo de la destreza sobre las palabras y las frases, es también una manifestación del triunfo del artista sobre las limitaciones que él ha conocido en su experiencia personal.”²⁷ Ya no cabe duda, Genet pertenece a su época, y a su espacio, porque más que una retórica barroca invertida (de una brillantez ejemplar) Genet denuncia, Genet provoca, Genet propone, desde un lugar semejante al que o hicieron Beckett, Ionesco, y muchos otros, un lugar donde la razón es inútil y la náusea florece.

²⁷ Ídem. Pág. 245. “The literary work is not simply a rearranged and therefore a more authentic chronicle, it is also a living and growing force which makes a decided contribution to reality. It creates, Genet has said, its own space and that space, in addition, to being infinite, is the sign of a most imposing victory. Not only is the literary work a triumph of skill over word and phrases, it is also a manifestation of a triumph of the artist over the limitation he has known in his personal experience.” (Trad. propia.)

II. 2. Uso de la Teoría de los Géneros de Luisa Josefina Hernández para el análisis dramático de *Las criadas*.

*“Desgraciadamente, muchos actores renuncian a la observancia de este canal. Son incapaces de la disección de una obra, de su análisis.”*²⁸

Stanislavski propuso un “desmembramiento” de la obra a escenificar por parte de los actores para formular sus unidades y objetivos, provocando con ello un canal ininterrumpido de acciones para conseguir un súper-objetivo. Aclaró que no era bueno desmenuzar una obra a tal punto que ese canal se esfumara en miles de pequeñas unidades, porque de suceder, el mismo actor no podría ejecutarlas, se perdería en ellas. Es decir, hay que analizar la obra a montar para saber qué es lo que en el texto sucede y llevarlo a escena de manera, digamos, “correcta”.

Pero yo agregaría algo más. No sólo me interesan las unidades y objetivos, que dan con un súper-objetivo. También me interesa lo que el autor me está comunicando. Porque yo puedo dividir la obra en unidades, seguir la estructura dramática del texto mismo, darle a cada unidad su propio objetivo y finalizar con un súper-objetivo, siguiendo sólo a uno de sus personajes. Sin embargo creo que me perdería de algo muy valioso: el fondo. Aquello que el autor señala, expone, critica, recrimina, acusa, describe, enjuicia, revive, mata. Que considero muy importante, porque me parece que sólo reconociendo lo que el autor me propone es que yo puedo construir a partir de allí. Saber lo que yo quiero decir con ello.

Si bien todo método analítico coadyuva a entender una obra, ninguno se salva de no observar lo que el otro sí ve; por lo que me parece necesario optar por alguno

²⁸ STANISLAVSKI, Constantin. *Un actor se prepara*. Trad. Dagoberto de Cervantes. Ed. Diana. México. 1953. Pp. 98 .

tomando en cuenta las necesidades personales del sujeto analizador, aquello que deseo hacer resaltar. Es por ello que de entre diversos métodos de análisis que me brindó mi formación académica -psicológico, estructuralista, semiótico, historicista y genérico- he elegido la Teoría de los Géneros de Luisa Josefina Hernández, por ser el que tengo más sólido, el que mejor puedo manejar, el que me parece más teatral y el que creo me puede ayudar a comprender lo que Genet comunica con *Las criadas*; puesto que al analizar cualquier obra dramática para ubicarla en alguno de los géneros dramáticos es necesario atender su universo, su desarrollo, las acciones de los personajes o las acciones que el texto expone y el desarrollo de las mismas, lo que indudablemente hace resaltar los temas o el tema que el autor plantea y su resolución.

Así pues, comienzo. Siguiendo las premisas anteriores, tres son los temas principales que Genet explora a través de su obra dramática: La abyección, la inmundicia, el rechazo como medio para la realización profunda del ser. La protesta contra una sociedad establecida en la ilusión y la hipocresía. La anulación de la realidad a partir de sí misma. Tales sentencias han sido ya argumentadas de manera general en la obra teatral de Genet. Pero de manera particular, ¿cómo están inmersas en *Las criadas*?

Bueno, nuevamente a comenzar por las generalidades. Según la Teoría de los Géneros, siete son los géneros dramáticos: Tragedia, Comedia, Pieza, Melodrama, Tragicomedia, Obra didáctica y Farsa.

“La figura genérica se establece a partir de las obras maestras y contiene en forma sintética a todas las grandes obras de cada género en particular. Al ser una figura sintética resulta también ser una clave de comprensión de las relaciones convencionales (reglas o normas de la creación, no pactadas, no diseñadas a priori) que lo definen. Dicha figura sintética, también se establece como un criterio de armonía pues supone un modelo ideal, un parámetro comparativo, que hace evidente la originalidad y los

aciertos de cada drama.

El género constituye también una guía de lectura que permite avanzar sin recapitulaciones constantes de las convenciones o normas de cada especie, pues <buscar el género consiste en leer el texto, aproximándolo a otros.>²⁹

De ello se han inferido los valores generales estéticos y conceptuales para concluir y diferenciar los siete géneros dramáticos. Vayamos a los géneros mayores. “La concepción popular de la tragedia y la comedia establece, sencillamente, que aquella tiene un final desgraciado y ésta un final feliz; que la primera termina con la muerte y la segunda con un casamiento, que, a su vez, dará lugar a un nacimiento; que, por lo tanto, la tragedia se representa mediante una máscara luctuosa y dolorida, mientras que la máscara que representa la comedia es jubilosa y sonriente.”³⁰

Queda claro entonces que *Las criadas* no es una comedia por el sencillo hecho de que no celebra el júbilo de la fertilidad o el agradecimiento universal por el retorno del orden. Además, “La comedia contiene juicios tan severos que, ...una pieza cómica podría ser descrita como una <enérgica acusación> o una <revelación conmovedora>. Lo cual es otra forma de decir lo que ya he insinuado: que si la comedia llega a perder su tono frívolo, se convierte en teatro social serio. La agresión es común... a la comedia, ...es una fuerza respaldada por la convicción de estar en lo cierto. La diferencia ética da lugar a matices emocionales totalmente distintos. La reprobación expresada en la comedia brinda una gama más amplia de posibilidades emocionales, que corresponden a los distintos temperamentos que formulan esa reprobación.”³¹ Es decir que la ironía, el sarcasmo, la frivolidad, la volubilidad y la inteligencia son las armas de esa terrible acusación que la comedia hace al comportamiento humano, lo

²⁹ MARTÍNEZ Monroy, Fernando. *Apuntes para un modelo de análisis dramático: La casa de Bernarda Alba, una “tragedia de carácter”*. En La Colmena, revista de la Universidad Autónoma del Estado de México, No. 17. Enero-marzo. 1998. Pp. 7.

³⁰ BENTLEY, Eric. *La vida del drama*. Trad. Alberto Vanasco. Paidós. México. 1985. Pp. 253.

³¹ *Íbidem*. Pp. 274.

desenmascara, lo desnuda y lo ataca de forma sutil para finalmente vencerlo con sus propios términos. Qué acérrima es la comedia. Ese triunfo es el que celebra.

Con la misma profundidad se arroja la tragedia hacia el espectador, pero los medios son distintos. Habría que tomar muy en cuenta que la tragedia fomenta la catarsis y la compasión en el espectador debido a que "...sus personajes son siempre nobles y superiores -reyes, príncipes, caudillos, etc.,-"³² y su caída provoca tales sentimientos, pues luchan una guerra perdida desde el inicio contra los dioses y el destino. Si esto es cierto ningún drama que no sea helénico es trágico; debido a que el cristianismo dotó al hombre de libre albedrío para pecar, el destino desaparece y sólo permanece el castigo divino a las acciones humanas. Por otro lado, el siguiente gran poeta trágico es Shakespeare. He dicho trágico pese a que no es helénico. ¿Por qué? Porque sus obras también despiertan el mismo sentimiento que las helénicas. La tragedia shakesperiana, al igual que la helénica, cumple la misma función: "...se presenta el conflicto del carácter humano contra el destino y los dioses, destinada a excitar el horror y la piedad en el público."³³ Por lo tanto, yo veo tragedia en el Renacimiento. Pero después de *Carlos, infante de España*, de Schiller, ya no habría tragedia porque ya no hay monarquía. Pero el sentimiento trágico prevalece.

Con el nacimiento de la época moderna surge un nuevo orden social y económico, surge la clase media. La pieza, que brota de esta nueva manera de mirar el mundo, "aborda la exposición y el conflicto de temas contemporáneos graves, mentales, sentimentales, sociales o biológicos. Sus antecedentes más importantes datan del naturalismo, sobre todo de Ibsen, Strindberg y Bernard Shaw. La pieza es generalmente realista o naturalista, y aunque a menudo incluye la muerte en sus elementos

³² USIGLI, Rodolfo. *Itinerario del autor dramático*. F.C.E. México. 1940. Pp. 33.

³³ *Íbidem*. Pp. 33.

dramáticos, no llega a ser una tragedia por causa de la altura social de sus personajes.”³⁴ Si esto es cierto el sentimiento trágico está vedado a los hombres de hoy desde hace casi dos centurias y quién sabe hasta cuándo. Pero tampoco estoy de acuerdo porque la principal tesis trágica estriba en la lucha del hombre contra el universo y las terribles fuerzas que en éste imperan: “...cuando un dramaturgo intenta mostrar el tipo de conflicto sobrehumano entre fuerzas opuestas en las cuales el hombre tiende a querer manipularlas, él entra en el área de la tragedia.”³⁵ Y entonces *Las brujas de Salem* o *La casa de Bernarda Alba* son hitos de la tragedia contemporánea, porque aunque los personajes no alcancen una altura social monárquica o aristocrática, el conflicto se establece en el atentado contra las leyes de la vida, se genera caos, el error trágico estriba en las pasiones y las acciones que por tales pasiones se cometen (igual que en la tragedia de la Grecia antigua), por lo cual habrá de ser restablecida la armonía.

Aquí se abre una brecha: *Las criadas* no es una comedia por las razones expuestas. Tampoco es una pieza porque no es realista ni naturalista; además de que la generalidad de la pieza estriba en la esperanza, el equilibrio; el conflicto se presenta cuando la esperanza se desmorona, la ilusión se resquebraja, ocurre una toma de conciencia y se agrega una desilusión más a la experiencia, pero siempre se retorna a la espera de que la ilusión se vulva realidad, a la esperanza. “Nada <<ocurre>> dramáticamente en la vida de un miembro de la clase media. Su vida normal varía de la de otro sólo en lo particular; la diferencia entre cualquiera de las dos individualidades es privada y secreta. Como resultado, alguna fuerza externa o amenazante es requerida para obtener la confrontación dramática necesaria con tales fuerzas y que los caracteres externalicen su privacía y su secrecía, se abran ellos mismos al escrutinio, y entonces

³⁴ Ídem. Pp. 35.

³⁵ KNOWLES, John Kenneth. *Luisa Josefina Hernández: A Study of her dramatic theory and practice*. University Microfilms International. U.S.A. 1979. Pp. 50. “...when a dramatist attempts to show the kind of suprahuman conflict between opposing forces in which man tends to be much overshadowed, he enters the arena of tragedy.” (Trad. propia.)

cambien.” “Cada individualidad entiende y respeta las cimentadas reglas que todas las cosas poseen en un difícil equilibrio por mantener la paz de la comunidad.”³⁶ Si algo no tiene *Las criadas* es esperanza. Pero sí tiene esto: Hay un choque rotundo entre el universo y los deseos humanos, que provocan los sentimientos de horror y piedad, de compasión. ¿Es *Las criadas* una tragedia?

Por otro lado el tono trágico es solemne. *Las criadas* no tiene un tono solemne; más bien su tono es grotesco: “...dos fuertes sentimientos, dolor y risa, vividos simultáneamente, con una sensación de desorden interior muy fuera de control.”³⁷ Es decir que el tono grotesco distorsiona, abrumba, exagera. Y esto pertenece a la farsa, género menor cuyo “móvil principal... no es el impulso a fugarse (o temor), sino el impulso a agredir (u hostilidad).”³⁸ Es decir que la farsa emplea la violencia como canal de comunicación con el espectador, al que confrontará escabulléndose de su razón o su conciencia, penetrando directamente a las vísceras, a las emociones. “La farsa dinamitará todo ese mausoleo de <valores aceptados> que van desde la burla hasta la moralidad puesta en duda por el absurdo.”³⁹

Queda precisa una aseveración: *Las criadas* es una farsa. Sin embargo una farsa no tiene estructura propia. Ocupa las premisas de los demás géneros para manifestarse. Las distorsiona, las exagera, las vuelve grotescas. “...en la farsa hay esa obligada referencia a alguna realidad fuera de la obra misma haciendo de la farsa un sistema <abierto>.” “La característica curiosa de este mecanismo es que en función de

³⁶ Íbidem. Pp. 8. “Nothing “happens” dramatically in the life of a member of the middle class. His normal life varies from another only in the particular; the difference between any two individuals is private and hidden. As a result, some outside force or treat is required to obtain the necessary dramatic confrontation which forces the characters to externalize the private and hidden, to open themselves to scrutiny, and thus to change.” “Each individual understands and respects the ground rules that hold everything in uneasy equilibrium for the sake of communal peace.” (Trad. propia.)

³⁷ HERNÁNDEZ, Luisa Josefina. *Beckett. Sentido y método de dos obras*. UNAM. México. 1997. Pp. 18.

³⁸ Op. Cit. Pp. 237.

³⁹ WEISZ Carrington, Gabriel. *La máscara de Genet*. UNAM. México. 1977. Pp. 71.

desenmascarar la realidad, el primer requerimiento es enmascararla con una distorsión apropiada.”⁴⁰ ¿Qué realidad es la que debe ser distorsionada por la farsa para ser reveladora? La sentencia de otro género en la cual se apoye.

Entonces *Las criadas* probablemente es una farsa con estructura de tragedia. Es preciso revisar los tres géneros menores restantes.

Si el conflicto de los géneros mayores estriba principalmente en el choque de fuerzas entre el hombre y la realidad a la cual pertenece, el conflicto de los géneros menores radica en el choque de fuerzas entre el hombre y la idea que tiene de su realidad. “Si partimos de que la moral es un punto de convivencia social entre los hombres y diseñado por ellos mismos, y que la ética a su vez forma parte del orden de la REALIDAD, de las leyes del universo, la trasgresión de orden moral recibe castigo y perdón mientras que la trasgresión ética tiene consecuencias graves y definitivas.”⁴¹ Entonces los sitios de los géneros menores son la trasgresión hacia la justicia, la moral, la sociedad, la economía, la religión, el folclor, etc. ¿Pero estos tipos de conflictos no se hayan también en los géneros mayores? Sí, pero a diferencia de ellos, el conflicto de los géneros menores no alcanza la magnitud de la universalidad humana, no se enfrenta a la realidad del universo.

Es por esto que el esquema más representativo de estos géneros es la lucha entre el bien y el mal. La lucha de los contrarios. Y esto ciertamente sí se halla en *Las criadas*. Pero cada género tiene su particular manera de tratar tal conflicto.

En la tragicomedia el conflicto se plantea así: “...la figura tragicómica evita más que resolver los obstáculos en su camino como el ir directamente a su desbocada

⁴⁰ Op. Cit. Pp. 183, 184. “...there is in the farce that oblique reference to some reality outside the work itself, making of the farce an “open” system.” “The curious feature of this mechanism is that in order to unmask reality, the first requirement is to mask it with appropriate distortions.” (Trad. propia.)

⁴¹ Op. Cit. Pp. 9.

meta.”⁴² Es decir que el enfrentamiento entre dos fuerzas, se desarrolla con los obstáculos que una le pone a la que desea alcanzar una meta. La fuerza en búsqueda de una meta puede obtener la victoria o la derrota, sorteando las barreras que la fuerza contraria le anteponga. Al final tanto la fuerza derrotada como la vencedora han conseguido algo, con lo cual observan el mundo de distinta manera. Y el espectador por su parte, según el bando que haya elegido, se sentirá glorioso o frustrado.

No así en el melodrama, en el que el enfrentamiento sucede así: “...la bondad acosada por la maldad, un héroe acosado por un villano, héroes y heroínas acosados por un mundo perverso...”, por lo que “...la piedad representa el lado más débil del melodrama; el más poderoso es el temor.”⁴³ Pero el efecto que producen ambos sentimientos no es la compasión, como en la tragedia, no se asimila el conflicto como parte fatal, inmanente, intrínseca e inevitable de nuestra naturaleza humana, el efecto es la autocompasión; “No sentimos pena por un cadáver; nos apenamos por nosotros mismos, privados de alguien a quien quisimos. Y en el fondo yace el temor por nuestra propia muerte.”⁴⁴ al tomar partido por una de las dos fuerzas aborrecemos a la otra, haciendo del melodrama un género puramente emotivo y patético, totalmente autocompasivo.

Finalmente, las únicas dos diferencias notables que posee la obra didáctica son que la toma de partido es dada de antemano, el espectador tiene opción entre las dos fuerzas antagónicas, pero el autor ya ha emitido su opinión. “Este tipo de teatro sigue la estructura de una lección: exposición, discusión y conclusión, es decir que está concebido siguiendo un criterio lógico y su desarrollo es didáctico: 1ª premisa: afirmación. 2ª premisa: negación o crítica. Conclusión o síntesis.” Y su otra

⁴² Op. Cit. Pp. 106. “...the tragicomic figure avoids rather than engages the obstacles in his path as he goes directly to his goal undeterred.” (Trad. propia.)

⁴³ Op. Cit. Pp. 189-190.

⁴⁴ *Íbidem*. Pp. 188.

particularidad es que se refiere a los conflictos sociales: “...en cualquiera obra didáctica, el motivo de examen es una sociedad y su funcionamiento.”⁴⁵ Así, el gran movimiento de teatro evangelizador durante la Colonia en Latinoamérica resulta ser de género didáctico.

Sin embargo surge una disyuntiva: “debido a que este género está referido a una sociedad y a un problema en concreto, su campo de acción es limitado y su eficiencia temporal. En suma una obra didáctica envejece cuando el problema que ataca se supera.”⁴⁶ Sin embargo una obra didáctica puede trascender lo particular y situarse en lo general, ya sea por su belleza literaria (como *El Divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz) o por su agudeza estructural (como *Madre Coraje*, de Bertolt Brecht), pero teatralmente sucede cuando en el conflicto una de las dos fuerzas se sustenta en la realidad; es decir, si A es una tesis fundamentada en la ética-vida, B es la antítesis fundamentada en la moral-represión y C la síntesis que declina a favor de la vida soslayando la represión (como en *Galileo Galilei* de Brecht), definitivamente la obra trasciende las particularidades de un grupo social para ubicarse en la universalidad de la naturaleza humana.

Por lo anterior, podría ubicarse a *Las criadas* dentro de los tres géneros menores. He aquí la majestuosidad de una obra maestra. Y la estúptica necesidad de definir. *Las criadas* puede pertenecer a la obra didáctica porque sí hay dos premisas contrarias que tienen una conclusión, y que pertenecen a un parámetro puramente social: el mundo de los criados enfrentado al mundo de los amos:

Solange: He servido. Hice los gestos necesarios para servir. Sonreí a la Señora. Me incliné para hacer la cama. Me incliné para fregar los suelos, me incliné para

⁴⁵ MARTÍNEZ Monroy, Fernando. *La fiesta del mulato de Luisa Josefina Hernández. Análisis teórico de una obra didáctica*. En La Colmena, revista de la Universidad Autónoma del Estado de México, No. 8. Otoño. 1995. Pp. 24.

⁴⁶ *Ibidem*. Pp. 31.

*pelar la verdura, para escuchar detrás de las puertas, para pegar mi ojo a las cerraduras. Pero ahora me quedo tiesa. Y recia. Soy la estranguladora. La señorita Solange, la que estranguló a su hermana. ¿Que me calle? La señora es muy delicada, la verdad. Pero me compadezco de la señora. ¡Me da lástima la blancura de la señora, su piel de seda, sus orejas diminutas, sus muñecas estrechas...!*⁴⁷

Y la síntesis: una batalla perdida en una humanidad perennemente clasista, los siervos siempre habrán de sucumbir ante y dentro de su propia desdicha.

Solange: Hay que huir. Llémonos nuestras cosas. De prisa, Clara, de prisa, Clara...

Cojamos el tren... el barco.

Clara: Marcharnos, ¿a dónde? Unirnos, ¿con quién? No tengo fuerzas ni para llevar una maleta.

Solange: Vámonos. Vamos a cualquier sitio. Con cualquier cosa.

Clara: ¿A dónde iríamos? ¿Qué haríamos para vivir? Somos pobres.

Solange: (mirando en torno suyo) Clara, llémonos..., llémonos...

Clara: ¿El dinero? No lo consiento. No somos ladronas. La policía nos pillaría en seguida. Y el mismo dinero nos denunciaría. Desde que vi cómo los objetos nos denunciaban unos tras otros, me dan miedo, Solange. El menor error puede entregarnos a la policía.

Solange: ¡A la porra! ¡Que se vaya todo a la porra! Tendremos que encontrar el modo de huir.

*Clara: Hemos perdido..., es demasiado tarde.*⁴⁸

Una batalla, la rebelión de las criadas, cuyo objetivo preciso -y frustrado, además- es matar a los amos. La tesis tragicómica, en donde las heroínas vencen

⁴⁷ GENET, Jean. *Las criadas*. Trad. Luce Moreau-Arrabal. Alianza Editorial. Madrid. 1983. Pp. 91.

⁴⁸ *Ibidem*. Pp. 80-81.

obstáculos y se precipitan obstinadamente a la ejecución de su crimen, que no consiguen porque el universo hostil al que pertenecen (los amos), y ellas mismas, se lo impiden.

Solange: Y te reías de mí. La señora se escapa. La señora se nos escapa, Clara, ¿cómo pudiste dejar que huyera? Va a volver a ver al señor, y lo comprenderá todo. Estamos perdidas.

Clara: No te ensañes. Eché el cardenal en la tila. No quiso beberla. ¿Tengo yo la culpa?

Solange: Como siempre.

Clara: ...te quemaba la lengua la noticia de que el señor había salido de la cárcel, ¿eh?

Solange: La frase empezó en tu propia boca.

Clara: Acabó en la tuya.

Solange: Hice lo que pude. Quise retener las palabras... ¡Oh!, no me eches encima las acusaciones. Yo me las compuse para que todo saliera bien, para darte tiempo de probarlo todo, bajé por la escalera lo más espacio que pude. Me metí por las calles más solitarias, encontraba taxis a mansalva, no podía ya evitarlos. Creo que paré uno sin darme cuenta y mientras yo estiraba el tiempo tú lo echabas todo a perder y soltaste a la señora. No hay más remedio que huir. Llevémonos nuestras cosas. Larguémonos.

Clara: Todas las astucias eran inútiles. Estamos malditas.

Solange: ¡Malditas! No vas a empezar otra vez con tus tonterías.

Clara: Sabes a qué me refiero. Sabes que nos abandonan los objetos.

Solange: Los objetos no se preocupan por nosotras.

Clara: Es lo único que hacen. Nos traicionan. Y tenemos que ser grandes culpables

para que nos acusen con tanta porfía. Los he visto a punto de revelárselo todo a la señora. Después del teléfono les tocó a nuestros labios traicionarnos. Tú no asististe como yo a todos los descubrimientos de la señora. Porque yo la vi avanzar hacia la revelación. No adivinó nada, pero se <<quemaba>>.

Solange: La dejaste que se fuera.

Clara: He visto a la señora, Solange, la he visto descubrir el despertador de la cocina que se nos olvidó poner en su sitio, descubrir los polvos en la coqueta, descubrir el colorete mal borrado de mis mejillas, descubrir que leíamos Detective. No cesaba de descubrirnos. Y yo estaba sola para aguantar todos esos choques, sola para vernos caer.⁴⁹

Y basta con leer las referencias anteriores que he sustraído del texto para comprobar la hasta repugnante autocompasión que tiene la obra, su lastimero patetismo, para decir que también pertenece al melodrama.

A fin de cuentas, Genet nos resuelve de primera mano este problema: “¿Que estas damas -las criadas y la señora- dicen gilipollices? Como yo cuando me afeito, cada mañana ante el espejo, o por la noche cuando me aburro, o en un bosque cuando me creo solo: es un cuento, es decir, una forma de relato alegórico que tenía tal vez por primera finalidad, cuando lo escribí, la de asquearme de mi mismo al indicar y al rehusar indicar quién era yo, y por segunda finalidad la de establecer una especie de malestar en la sala... Un cuento... Hay que creer en él y negarse a creer, simultáneamente, pero para que se pueda creer en él es preciso que las actrices no interpreten sus papeles de un modo realista.”

La indicación del dramaturgo es clara, atendiendo a su propio manuscrito solicita una farsa en escena; y precisa el nivel social indicando la obra como un cuento,

⁴⁹ Ídem. Pp. 78-79-80.

una alegoría, un choque de contrarios. Pero además la extiende: “Hay algo que debo decir: no se trata de un alegato sobre la suerte de las domésticas. Supongo que debe haber un sindicato del servicio doméstico. Eso no nos concierne.”⁵⁰ Y agrega, en el prólogo a la edición de 1954, que esta obra deberá de ser interpretada por actores y no actrices.

Con todo esto es contundente la construcción de un universo en el que hay fuerzas precisas luchando entre sí: opresor-oprimido, amo-criado. Y que además están distorsionadas por el tono grotesco, que al incluir actores y no actrices, se intensifica. Y entonces una premisa ha sido argumentada: La protesta contra una sociedad establecida en la ilusión y en la hipocresía. Porque para que haya servidumbre es necesario un amo y para que el amo exista necesita servidumbre.

Clara: Sientes que se acerca el instante en el que dejarás de ser la criada. Vas a vengarte. ¿Te preparas? ¿Afilas tus uñas? ¿Te despierta el odio? Clara no olvida. Clara, ¿me oyes? Pero, Clara, ¿no me oyes?

Solange: (distráida) Le oigo.

Clara: Gracias a mí, a mí sola, existe la criada. Gracias a mis gritos y a mis gestos.

Solange: Le oigo.

Clara: (chilla) Existes gracias a mí y encima me desafías. No puedes saber lo penoso que es ser la señora, Clara, ser el pretexto de tus melindres. Bastaría un solo gesto mío para que dejaras de existir. Pero soy buena, pero soy guapa y te reto. Mi desesperación de amante me embellece aún más.⁵¹

Pero hay algo más que un escupitajo a la estructura social, algo más que una protesta al clasismo. “La amalgama de farsa trágica substituye la anécdota realista por la no realista o viceversa, operando en una ambigüedad que se ordena con el tono para

⁵⁰ Ídem. Pp. 11-12.

⁵¹ Ídem. Pp. 28-29.

finalmente crear un cuerpo dual. La funcionalidad dual en este mecanismo presenta un carácter muy profundo y complejo dentro de los personajes que lo desarrollan; por lo demás brotará un antagonismo violentísimo contra sus respectivos ambientes; así es como el defecto trágico se incrusta a la estructura.”⁵² Tomando en cuenta la anterior evaluación podemos observar que también hay caos, provocado por el descontento, la desdicha, el infortunio del ser humano en su existencia, en su ser, en su realidad. Tesis propia de la tragedia. Las Criadas es una farsa con estructura trágica.

“En la superficie, las obras de Genet parecen declaraciones políticas acerca de la sociedad contemporánea -odio de clases y explotación, revolución y represión, conflicto racial, colonialismo y liberación del tercer mundo- y se han hecho varios intentos por analizar su obra en términos sociológicos. Pero semejante enfoque conduce inevitablemente a la conclusión de que las piezas son huecas o, como lo dijo Norma Mailer, <<blanco y negro en confrontación mortal son mucho más interesantes que el juego de sombras que Genet introduce>>, y lo más que puede decirse de ellas es la afirmación de Lucien Goldmann, de que como <<estructuras mentales>>, las obras de Genet reflejan el radical pesimismo de la desilusionada izquierda europea.

En realidad para Genet, cuya obra tiene nexos con los impresionistas y los surrealistas, las realidades sociales son ilusorias y la necesidad humana de ilusión es tan poderosa que ningún orden social puede estar fundamentado en la realidad.”⁵³

⁵² WEISZ Carrington, Gabriel. *La máscara de Genet*. UNAM. México. 1977. Pp. 159.

⁵³ INNES, Christopher. *El Teatro Sagrado. El ritual y la vanguardia*. Trad. Juan José Utrilla. F.C.E. México. 1992. Pp. 159.

¿Ser o no ser? Preguntó Shakespeare aproximadamente hace cinco siglos. Genet contestó hace poco más de media centuria: Ser, hasta la muerte y con ella misma.

Las criadas arranca y hay dos actores en escena, uno interpreta el papel de Clara y el otro el de la Madame. A medida que se desarrolla se percibe algo raro, pareciera que ellas no son ellas, que a su vez realmente son ellos. Primera peripecia: “*Clara: ¡Es la hora!*” Ha llegado el momento, es preciso ejecutar el crimen. Segunda peripecia: “*(...de repente suena el despertador...)*” Descubrimos atónitos que Clara no es Clara, sino Solange; y que la Madame no es la Madame, sino Clara. Todo es un juego entre hermanas, ambas, criadas de la misma casa, que ensayaban su crimen: destrozar a los amos. Tercera peripecia: “*(suena el teléfono. Las dos hermanas escuchan)*” llama el señor desde la cárcel, ha sido puesto en libertad condicional. El plan ha fallado. Comienzan las acusaciones de ambas criadas. Cuarta peripecia: “*(... la Señora cubierta de pieles, entra riéndose, seguida por Solange)*” lentamente la Señora va descubriendo el ardid, pero no alcanza a saber lo que ocurre. Las criadas fallan al querer envenenarla. La Señora huye hacia el Señor después de haber sido enterada accidentalmente de la libertad del Señor. Giro final: cansadas, Las Criadas retoman el juego que se ha visto al inicio, están perdidas. Aún tienen fuerzas para asestar el último golpe: el asesinato-suicidio de ellas mismas.

Desde el inicio el conflicto existencial está dado; hay un deseo irrefrenable por ser quien no se es y un repudio por ser quien se es, pero en la anagnórisis de saberse quien se es bajo las circunstancias en las cuales se es, el ser quien se es se vuelve inevitable e insoportable, pero aceptable, se asume, y entonces hay que morir-matar por ser, desde ser.

Clara: (se levanta y llora) Habla más bajo, por favor, habla de la bondad de la señora.

Solange: ¿Su bondad? Es fácil ser buena y risueña y dulce... Su dulzura. ¡Cuando se es

*guapa y rica! ¡Pero ser buena cuando se es una criada! Una se contenta con pavonearse mientras hace la limpieza o friega los platos. Se blande un plumero como si fuera un abanico. Se hacen ademanes finos con la bayeta. O como tú, una va por la noche a permitirse el lujo de un desfile histórico en los aposentos de la señora.*⁵⁴

Las criadas repudian su existencia porque han encontrado un sujeto que en contraposición a ellas, simplemente es, y por lo mismo le idolatran y le desprecian, le odian y le aman: La señora. Quien a su vez no percibe la crisis existencial de su servidumbre, y por lo mismo, inintencionadamente golpea y acaricia a sus criadas, confundiéndolas, ordenándolas, recordándolas en su pobreza.

Solange: Nunca abandonaremos a la señora. Con todo lo que ha hecho la señora por nosotras.

La señora: Lo sé, Solange. ¿Erais muy desdichadas?

Solange: Señora...

*La señora: Sois un poco mis hijas. Con vosotras la vida me resultará un poco menos triste. Nos iremos al campo, tendréis las flores del jardín. Pero no os gustan los juegos. Sois jóvenes, pero nunca reís. En el campo estaréis tranquilas. Os mimaré. Y más tarde os dejaré todo lo que tengo. Además, ¿qué os falta? Tan sólo con mis antiguos vestidos podríais ir vestidas como unas princesas. Y mis vestidos...*⁵⁵

Es preciso acabar con el ser que se desea ser -que se odia porque no se es así, y que se ama porque es quien se quiere ser- para que se pueda ser quien se es realmente. La tragedia es inmanente en la obra; puesto que la crisis existencial es aún más profunda. Las mismas criadas, hermanas, han llegado al punto de igualarse la una a la

⁵⁴Op. cit. Pp. 39-40.

⁵⁵Op. cit. Pp. 64-65.

otra. La existencia de cada una se diluye en la de una misma. Con lo que podemos ver que la razón de existir de una, depende de la existencia de la otra. Otro nivel más en estas simbiosis interminables, la dicotomía de dominante-dominado. “Clara y Solange llegan a confundirse en un solo cuerpo expresivo; un personaje depende tan absolutamente del otro que se coordinan en una afinidad de personalidad dominante hacia la dominada y viceversa.”⁵⁶ Cada una se empeña en pasar por encima de la otra, aun en sus juegos, aun al compartir al amante, aun en la estrategia del crimen y su ejecución.

Clara: Eso es, hablemos tranquilamente. Soy fuerte. Tú has intentado dominarme...

Solange: Pero, Clara...

Clara: (con calma) Perdona, sé lo que digo. Yo soy Clara. Y estoy preparada. Estoy harta. Harta de ser la araña, la funda del paraguas, la monja siniestra, ¡sin Dios y sin familia! Estoy harta de tener un hornillo por altar. Soy la orgullosa, la podrida. Ante tus ojos también.

Solange: (coge a Clara por los hombros) Clara... Estamos nerviosas. La señora no llega. Yo también estoy que no puedo más. Yo también estoy hasta la coronilla de nuestro parecido, de mis manos, de mis medias negras, de mi pelo. No te hago ningún reproche, hermanita mía. Tus paseos te aliviaban...

Clara: (molesta) ¡Corta!

Solange: Quisiera ayudarte. Quisiera consolarte, pero sé que te doy asco. Te repugno. Y lo sé porque tú me das asco. Quererse en la repugnancia no es quererse.

Clara: Es quererse demasiado. Pero estoy harta de este espejo atroz, que devuelve mi imagen como un mal olor. Eres mi mal olor. Pues bien, estoy preparada. Tendré mi corona. Podré pasearme por los aposentos.⁵⁷

⁵⁶ Op. cit. Pp. 164-165.

⁵⁷ Op. cit. Pp. 51-52.

Dentro de este terrible atentado contra la existencia propia hay una confusión y una lucha avasalladora de sentimientos, el amor y el odio (no contrapuestos, sino confusos), que las arrojan hacia su propio desenlace: revelan a la señora la libertad del señor, y aquella se esfuma amenazando con castigar a los culpables sin que las criadas alcancen a envenenarla. Ya no hay escapatoria, ya no queda nada, todo se ha perdido. Pero sí, una salida, contra la que nadie podrá: asumir y aceptar la existencia propia, y llevarla a su apoteosis con el suicidio-asesinato de Clara a manos del asesinato-suicidio de su hermana Solange.

*Clara: Eres cobarde, obedéceme. Estamos en la misma orilla, Solange; iremos hasta el final. Quedarás tú sola para sumir nuestras dos existencias. Necesitarás mucha fuerza. Nadie sabrá en el presidio que te acompaño en secreto. Y sobre todo, cuando te condenen, no olvides que me llevas en ti. Como un bien precioso. Seremos guapas, libres y alegres. Solange, no tenemos ni un minuto que perder. Repite conmigo...*⁵⁸

Por fin, guapas, libres y alegres. La señora morirá simbolizada en Clara, y ellas descansarán en su mugre, en su podredumbre, en su vileza, en su ser criadas, en su ser condenadas.

“Aquí Claire y Solange buscan un modelo para exteriorizar sus conflictos al exhibirse una frente a la otra, imitando al sujeto de su amor/odio que es la “señora” con el fin de liberarse; es decir, imitan el vestuario psíquico o los colores de su atacante para ritualizar el acto de la fuga, escapando a la sujeción de que son víctimas por parte de su cazadora, verduga de sus existencias.”⁵⁹

Ahora podemos observar la sutileza de Genet, la inteligencia de la perversión. Genet superpone una capa de ficción a otra y a otra y a otra, la realidad ahora ya no es

⁵⁸ Op. cit. Pp. 94.

⁵⁹ Op. Cit. Pp. 166.

aprehensible ni comprensible. Esa no es la realidad. Sólo ilusión. Sólo un camino para recuperarla: la realización profunda del ser asumiendo ser quien se es. Por lo que la abyección, la inmundicia, el desprecio, el rechazo, son el regodeo de la propia existencia. *“Clara: Y si tengo que ir más lejos, Solange, si tengo que irme al presidio, me acompañarás, subirás al barco. Solange, entre las dos seremos esa eterna pareja del criminal y de la santa. Nos salvaremos, Solange, te lo juro.”*⁶⁰ El criminal y el santo, la gloria a través de la degradación, el rescate del ser.

*“El tono demuestra una fuerza trágica pues es más intenso que el normal pero de acuerdo con la problemática de ambas hermanas. La catarsis acompaña al tema, pero aquí naturalmente convergen dos influencias muy fuertes; por un lado el cuadro melodramático que provoca un ejercicio de sentimientos enfilados a la compasión y una influencia trágica en el subtono, que por ser en su núcleo más intenso que el normal, determina la problemática de las envenenadoras, cuyo choque con el conflicto resulta elevadísimo en aquella búsqueda por encontrar sus orígenes, en el fondo se hurga por una comprensión de una mecánica biológica desconocida para ellas pero que sin duda las hace cambiar; los ritos observados por ambas hermanas muestran el conflicto de origen en el <<yo existo dentro de mi acto que me define y me compromete hasta el fin de mi existencia>>.”*⁶¹

La única posibilidad es la existencia del individuo, el ser quien se es definido por sus actos (aún la muerte), en un universo caótico y falso, construido a partir de las ilusiones humanas.

⁶⁰ Op. Cit. Pp. 54.

⁶¹ Op. Cit. Pp. 171-172.

Desde el inicio de *Las criadas* las superficies se anteponen. Dos actores interpretan a Solange y a Clara; a su vez Solange interpreta a Clara y Clara a la señora. Avanzamos y vemos que aún la señora es parte de la ilusión social, ella no existiría como ama sin sus criadas, las que no existirían sin su ama; además ellas -las criadas- no existirían de no ser porque una depende de la otra. La distorsión de lo que entendemos como realidad es completa. Nos alienamos, nos abstraemos. La única manera de mantener la comunicación es a través del rito, de la ceremonia, del juego. El juego que Clara y Solange repiten noche con noche emulando a su ama con el fin de desaparecerla en ellas. Un juego letal, mortífero. Cada capa del juego -actores-criadas-señora- comienza a moverse en una espiral que gira vertiginosamente y termina donde empezó, sin fin, un juego de espejos, que de tener algún fin, sería la implosión del vórtice mismo; y sí, lo tiene, la muerte de las criadas, la existencia de las criadas como ellas mismas, la única realidad posible. Todo lo demás sólo espejismos, reflejos y más reflejos. Este es el nivel de la farsa. Una ilusión que no nos permite distraernos de ella, pues su poder de atracción radica en la ceremonia.

El Teatro es, a fin de cuentas, un juego ritual, reflejo de la realidad, y ha de ser su fin la comunión con el espectador, para conmoverlo, retorcerlo, transgredirlo y hacerlo avanzar. El nihilismo es radical. La realidad se ha perdido, nada es lo que parecía ser. La sociedad se distribuye, estructura y cimiento en esas apariencias, es hipócrita y repulsiva, es la fantasía mayor. Y el ser humano se pierde en esa multitud de reflejos. Sólo el ser existe a partir de la naturaleza orgánica de sus actos. A través de ellos se comunica. Finalmente sólo queda el Teatro y el Público, el actor y el espectador, una dualidad en comunión, definidos en su hacer en el preciso momento de la función: actuar para el espectador y espectral la actuación.

No tengo duda al respecto, *Las criadas* es una obra maestra y es una farsa con

estructura trágica. Tesis perfectible, por supuesto, aunque no dejo de opinar que por la necesidad de conocer tenemos la necesidad de definir, pues aún quienes defienden y formulan la Teoría de los Géneros Dramáticos no pueden llegar a las mismas conclusiones, y mientras Luisa Josefina Hernández define a *Esperando a Godot* como una farsa con estructura trágica, Bentley como una tragicomedia, y mientras que yo defino a *Las criadas* como una farsa con estructura trágica, Fernando Martínez Monroy -profesor del Colegio de Literatura Dramática y Teatro y conocido alumno de Luisa Josefina Hernández- la define como farsa con estructura didáctica. En fin. El modelo de análisis me ha funcionado. Ahora son claros para mí los temas que Genet ocupó en esta obra, y que son vigentes porque son universales: La inteligencia de la perversión; las dualidades amo-siervo, dominante-dominado, amor-odio, actor-espectador; la realidad anulada a partir de sí misma; los actos desde la naturaleza orgánica del ser para la definición de su existencia.

Cap. II. Bibliografía.

- BENTLEY, Eric. *La vida del drama*. Trad. Alberto Vanasco. Paidós. México. 1985.
- ESSLIN, Martin. *The Theatre of the absurd*. Anchor Books. Doubleday and Company, Inc. U.S.A. 1969.
- HERNÁNDEZ, Luisa Josefina. *Beckett. Sentido y método de dos obras*. UNAM. México. 1997.
- GENET, Jean. *El Balcón*. Trad. María Concepción García-Lomas. Alianza Editorial. Madrid. 1983.
- GENET, Jean. *Las criadas*. Trad. Luce Moreau-Arrabal. Alianza Editorial. Madrid. 1983.
- GENET, Jean. *Teatro. Los biombos. Los negros*. Trad. León Mames y Edgardo Cozarinsky. Losada. Buenos Aires. 1966.
- GENET, Jean. *Severa vigilancia*. Alianza Editorial. Madrid.
- INNES, Christopher. *El Teatro Sagrado. El ritual y la vanguardia*. Trad. Juan José Utrilla. F.C.E. México. 1992.
- KNOWLES, John Kenneth. *Luisa Josefina Hernández: A Study of her dramatic theory and practice*. University Microfilms International. U.S.A. 1979.
- MILLOT, Catherine. *Gide-Genet-Mishima. La inteligencia de la perversión*. Trad. Jorge Piatigorski. Buenos Aires. 1998.
- MARTÍNEZ Monroy, Fernando. *Apuntes para un modelo de análisis dramático: La casa de Bernarda Alba, una "tragedia de carácter"*. En La Colmena, revista de la Universidad Autónoma del Estado de México, No. 17. Enero-marzo. 1998.
- MARTÍNEZ Monroy, Fernando. *La fiesta del mulato de Luisa Josefina Hernández*.

Análisis teórico de una obra didáctica. En *La Colmena*, revista de la Universidad Autónoma del Estado de México, No. 8. Otoño. 1995.

- MCMAHON, Joseph H. *The imagination of Jean Genet.* Yale Romanic Studies, Second series, 10. Yale University Press. Londres. 1963.
- MORALY, Jean-Bernard. *Jean Genet. La vida de un escritor maldito.* Trad. Alberto L. Bixio. Serie Esquinas. Gedisa Editorial. España. 1989.
- USIGLI, Rodolfo. *Itinerario del autor dramático.* F.C.E. México. 1940.
- WEISZ Carrington, Gabriel. *La máscara de Genet.* UNAM. México. 1977.
- WELLWARTH, George E. *Teatro de protesta y paradoja. La evolución del teatro de vanguardia.* Serie El libro de bolsillo. Alianza Editorial. Madrid. 1974.

III. Técnicas de Actuación.

Dentro de todo proceso creativo es muy importante el análisis el objeto de estudio, tal análisis se transforma en una herramienta para expresar un juicio propio del fenómeno en cuestión. En el caso del fenómeno teatral, me parece que el objeto de estudio es el comportamiento humano -su exposición crítica en conflicto o confrontación, así como sus posibles soluciones-. Por su parte, la literatura dramática - que no es teatro- ha de plantear lo mismo sólo ocupando la palabra escrita, de lo cual sea posible surja el teatro. Es decir que el texto dramático es una herramienta para hacer teatro, por lo que es necesario saber ocupar esta herramienta, de lo contrario el resultado será deplorable.

En este caso particular el texto escogido ha sido analizado para tratar de encontrar en él, lo más justamente posible, los temas que plantea; escoger de ellos aquellos que mueven mi ser, aquellos que me perturban y por los cuales necesito decir algo; para después llevarlos a escena. Así, son: la inteligencia de la perversión - el juego manipulador que lleva al ser humano a la destrucción de la deformación inconsciente de la realidad-, la realización profunda del ser -esa parte de la vida tan oculta al hombre- y la anulación de la realidad a partir de sí misma -el desdoblamiento o reflejos del ser que lo vuelve difuso hasta el grado de tornarse incoherente-, son los temas expuestos por Genet en *Las criadas* que provocan. Me provocan a exponerlos, a exponerme en ellos, a exponerlos y considerarlos en mí.

De la misma manera, saber el género al cual pertenece el texto lo considero necesario, pues propone un canal por el cual abordarlo. Sabiéndolo farsa trágica, se que sería una imprudencia manejarlo en tonos gracioso o solemne.

Pero es en este punto donde aparece la dificultad, pues es aquí donde comienza la creación. Una creación compleja, pues se mezclan tres visiones del mismo

planteamiento: la del autor, la del director y la del actor.

Por una parte el autor está muerto, lo único que ha dejado es su texto y algunas consideraciones para representarlo. Pero está muerto. Así que lo único que podemos considerar de él es lo que el análisis de su texto nos aporte y deseemos ocupar.

Por otra parte el director tendrá sus propias consideraciones; habrá de ocupar el material más difícil para la creación: otro ser humano; juntos trabajarán -director y actor- para forjar la presentación del espectáculo. Sin embargo, no es ahora el trabajo del director lo que me importa.

Lo que me interesa ahora es la ejecución actoral, mi ejecución como actor. En este punto, por mi parte, he encontrado el qué, en el texto. Ahora sigue el cómo.

III. 1. Constantin Stanislavski.

A lo largo de mi formación en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro me fueron mostradas varias, llamémosles técnicas, de actuación. Afortunadamente, mi proceso ha sido eso, un proceso, que comenzó en el 1 y ha continuado sin saltarse un solo número, lo que me ha permitido comprender, después de algunos años, que todas esas “técnicas” de actuación, no eran tal, sino la interpretación muy, muy, pero muy personal del profesor en turno de una sola investigación metodológica y palpable: el Sistema de Stanislavski. Todos apelan al Sistema. Pero son contados los que hablan porque lo conocen, porque lo manejan, porque transmiten teórica y metodológicamente su experiencia. Ellos saben quiénes son¹. Maravillosamente, jamás pude palpar la técnica de Stanislavski, sólo aproximaciones -unas congruentes y otras desvirtuadas-. Pero gracias a ellos, a los que apelan a Stanislavski -conociéndolo o no-, y gracias a Rodolfo Valencia (que apela a su propio método), es que pude entender el Sistema de Stanislavski.

Entonces; es una técnica real, palpable, que conozco, la que ocupo: el método de Rodolfo Valencia. Algunas proposiciones del sistema de Stanislavski. Y un testimonio mundial e históricamente conocido como el norte de un trabajo, como indicio de verdad, Grotowski y Cieslak.

Qué petulancia -habrán de decir algunos que se topen con estas palabras- la de este muchacho al afirmar que conoce el sistema de Stanislavski mientras que, según él, algunos de sus maestros no tienen idea de lo que hablan. Bueno, he de decir que no soy yo quien lo conoce, yo solamente lo entiendo. El que realmente lo conoció fue el profesor Rodolfo Valencia (de quien afortunadamente fui discípulo), quien, como en

¹ Cabe mencionar que los libros de Stanislavski han sido traducidos del ruso al inglés estadounidense y de allí al español; y esas traducciones son las que han llegado hasta nosotros, pues el bloque socialista no tenía más entrada a occidente, y lo que Hapgood interpretó es lo que hemos heredado.

toda la historia de las ideas, originó su propia técnica en contraposición al sistema de Stanislavski. No habré de señalar y desarrollar con precisión el método de Valencia, eso solamente le habría competido a él. Simplemente lo enmarcaré en sus generalidades para proferir una idea de lo que esta técnica propone.

¿Por qué tanta obsesión con la técnica? De entre tantas cosas que ha dicho Eugenio Barba, una de las pocas que me parece importante es que “La existencia de una partitura definida en todos sus detalles, rigurosa en la forma y rica de precisión, es una necesidad primaria para el actor”², que a fin de cuentas no es más que la oración bien construida de lo que Grotowski siempre estipuló. Se refiere, desde su punto de vista, a la capacidad del actor de formular una rigurosidad en el diseño de su imagen escénica a tal grado que el dominio de la misma le permita surgir la vida. De cualquiera forma lo último pertenece a Grotowski y no a Barba, éste se queda sólo con el diseño de la imagen para originar un espectáculo espectacular. Por su parte Grotowski habló además del oficio: “...nosotros estamos hoy en el mundo en una situación en la cual la gente tiene un tal sentimiento de la fragilidad de las cosas, que hacen esfuerzos desesperados por aceptar la realidad convencional... en este mundo nuevo es necesario hablar con un lenguaje técnico...”³ Algo muy necesario en el teatro. Si el alfarero enseña a su hijo la técnica de hacer vasijas, el hijo lo podrá enseñar a los suyos propios, y siempre habrá vasijas, bellas o no pero vasijas. Barba habla de vasijas, Grotowski habla de poesía además de vasijas. Para construir poesía al construir las vasijas ha de ocuparse una técnica, reglas. Sin reglas jamás habrá poesía. Aquí se abre la brecha para el antiquísimo problema estético de forma y fondo, sólo unidos ambos en armonía resultarán en arte. Por todo esto es que es muy importante la

² BARBA Eugenio. *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. Col. Escenología. Grupo Editorial Gaceta. México. 1992. Pp. 199.

³ GROTOWSKY, Jerzy. *El director como espectador de profesión*. En *Máscara*. No. 11 y 12, número especial de homenaje. Col. Escenología. Grupo Editorial Gaceta. México. Pp. 48.

técnica, si es que el ejecutante del drama quiere valorarse artista.

¿Hay técnicas de actuación? Sí, las hay, por lo menos yo sé de dos, y conozco una. Pero por qué le ha resultado tan difícil al teatro conformarse en una sola identidad. Por lo mismo que señaló Grotowski: no tenemos un lenguaje preciso. Para encontrarlo es necesario identificar la especificidad del teatro; no hay que buscar mucho: “¿Puede el teatro existir sin vestuario y escenografía? Sí. ¿Puede existir sin música que comente el desarrollo de la acción? Sí. ¿Puede existir sin efectos de luz? Sin duda. ¿Y sin libreto? Sí, la historia del teatro nos lo confirma: en la evolución del arte teatral, el libreto es uno de los últimos elementos que se introdujeron... ¿Pero puede el teatro existir sin actores? No conozco ejemplos de este tipo.”⁴ Así es. El teatro es al actor como la pintura al pintor. Nadie más puede ejecutarlo. La historia del teatro lo reafirma incansablemente, todos los grandes directores que han problematizado acerca de la realización teatral han caído irremediablemente en la ejecución del actor; ya sea dándonos el predominio que nos merecemos, como Stanislavski lo hizo, o convirtiéndonos en simples títeres manipulables, como Craig. Pero es a nosotros a donde todos han de llegar al hablar de teatro, aún Brecht, quien en su pretendida ironía de hacer el teatro del autor, necesitó para ello de actores, sensibles e inteligentes, para poder realizar su teatro (exactamente lo mismo que Shakespeare pide a los cómicos en Hamlet, sensibilidad e inteligencia).

Bien, el actor es al teatro, pero no es en sí mismo el lenguaje teatral. El lenguaje teatral es lo que el actor ejecuta. Si bien para Grotowski la especificidad del teatro consistía en la relación directa actor-espectador -“¿Puede el teatro existir sin espectadores? Se necesita al menos uno para que se pueda hablar de espectáculo. Podemos pues definir el teatro como <<aquello que ocurre entre el espectador y el

⁴ GROTOWSKY, Jerzy. *El nuevo testamento del teatro, 1964*. Tomado de: Marco de Maniris. Teatro rico y teatro pobre. En *Máscara*. N° 11 y 12, número especial de homenaje. Col. Escenología. Grupo Editorial Gaceta. México. Pp. 83.

actor>>”-; no me parece que sea así, pues ésta no es una particularidad del teatro, esa misma relación está en la danza (bailarín-espectador), en la música (concertista-auditorio), en la mima, en el circo, en los toros, etc. Quien realmente comienza a hablar de la especificidad en el lenguaje teatral es Stanislavski: lo que el actor ejecuta son acciones. No movimientos por sí, o recitaciones al aire; específicamente acciones dramáticas: “En escena se debe estar siempre haciendo algo, ejecutando algo. Acción, movimiento, son las bases del arte que sigue el actor. Se puede estar así sentado sin moverse, y al mismo tiempo estar en plena acción. En la escena es necesario actuar, ya sea interiormente o exteriormente.”⁵ Para la construcción de lo único que diferencia específicamente al teatro de las demás artes: el conflicto. “...requisitos indispensables de la obra y cerciorarse de la presencia en ella de un *conflicto* o nudo, sin el cual no puede haber teatro.”⁶ Es el conflicto el que conjuntamente construyen autor, director y actor -teniendo la última palabra quien se para en escena.

El teatro es pues, según lo veo, conflicto ejecutado por el actor mediante la acción dramática. Aunque olvidar la observación de Grotowski sería un aberración: para que el teatro exista sólo se necesita a un actor y a un espectador. El teatro sólo existe en la escena, el oficio del actor es hacerlo surgir, de lo que hablaré más adelante. Por esto es que el teatro no es literatura.

¿Cómo hacer que todo esto surja? ¿Cómo construir y comunicar el conflicto?

Dentro de sus primeras investigaciones Stanislavski arguyó una serie de términos para denominar los ejercicios o entrenamientos a los que el actor debía someterse para alcanzar un estado creativo escénico capaz de resolver todo tipo de problemas referentes a la construcción de un personaje y la representación del mismo.

Una construcción viva, no mecánica.

⁵ STANISLAVSKY, Constantin. *Un actor se prepara*. Trad. Dagoberto Cervantes. Ed. Diana. México. 1953. Pp.32.

⁶ USIGLI, Rodolfo. *Itinerario del autor dramático*. F.C.E. México. 1940. Pp. 10.

Para él esto era el fundamento del arte teatral. “El objetivo fundamental de nuestro arte es la creación de esta vida interna de un espíritu humano, (el personaje), y su expresión en forma artística.”⁷ Para ello aprehendió las bases que sostienen toda manifestación creativa: “No se puede crear siempre subconscientemente y sólo por inspiración... nuestro arte nos enseña primero que nada a crear consciente y debidamente...”⁸ Sostuvo en un inicio el análisis minucioso de la obra a representar, “introducirse en el alma de la obra”⁹, para sacar de allí las unidades u objetivos -la acción: “para el objetivo debe emplearse siempre un verbo.”¹⁰ Y finalmente construir el superobjetivo, en donde se atisba un reconocimiento de la esencia dramática: “En toda obra, además de la acción principal, encontramos su opuesta, la acción en contrario, lo cual es una fortuna, ya que el resultado ineludible de ello es más acción. Necesitamos ese choque de propósitos, y todos los problemas, el conflicto que deriva de ellos. Éstos mismos provocan una actividad que es la base de nuestro arte.”¹¹

Pero todo esto ya estaba dado por el autor, es decir, el actor no debía crearlos, sino solamente encontrarlos en el texto y ocuparlos para realizar lo que sí le competía: el personaje. Lo más importante en esta primera etapa fue la Memoria de las Emociones. “Su memoria emocional puede hacer volver sentimientos que usted ya experimentó.”¹² Ayudándose del *Sí mágico* (si yo fuera Hamlet, cómo haría tal cosa), las circunstancias dadas (el ambiente que el dramaturgo propone en la obra), la concentración de la atención (estar sólo dentro de la escena, olvidar al espectador - gracias a lo cual surge el término de la 4ª pared), la comunión o comunicación con los

⁷ Op. cit. Pp. 13.

⁸ Íbidem. Pp. 12.

⁹ STANISLAVSKY, Constantin. *Ética y disciplina, método de las acciones físicas, propedéutica del actor*. Trad. Margherita Pavía, et. al. Ed. Gaceta, Fideicomiso para la cultura México/USA. México. 1994. Pp. 79.

¹⁰ STANISLAVSKY, Constantin. *Un actor se prepara*. Trad. Dagoberto Cervantes. Ed. Diana. México. 1953. Pp. 104.

¹¹ Íbidem. Pp. 233.

¹² Ídem. Pp. 143.

compañeros de escena, la relajación muscular, la imaginación para crear las circunstancias dadas, la fe en la creación de lo que hace y siente el actor (o la ficción como una verdad, la verdad de la escena), las acciones físicas (“Cada acto físico, excepto los simplemente mecánicos, tienen una fuente interna de sentimiento... tenemos un plano interno y un plano externo...”¹³, es decir, la acción física puede o no ser física y sensorial), y muy importante, la observación de las personas en la vida cotidiana para la representación de otros seres en el actor mismo: “Una vez que ustedes hayan aprendido a observar la vida a su alrededor y aprovechar la observación para su trabajo...” todo ello preparará el terreno para que emerja, el estímulo interno, la emoción “...se volverán al estudio de lo más necesario e importante, del más vivo material emotivo... Y quiero decir con ello, esas impresiones que se obtienen del contacto directo y personal con otros seres humanos.”¹⁴

Hacia su etapa final, Stanislavski borró, si no todas, sí algunas de sus proposiciones hechas en la primera etapa. Lo más importante fue que cambió el curso de su propia investigación, apuntó que la base del entrenamiento actoral se hallaba en la concentración de la atención sobre la ejecución de las acciones físicas. Si en sus primeros apuntes atribuía todo el peso de la construcción del personaje mediante la recreación de las emociones gracias a la memoria emotiva, después el eje de su sistema lo puso en la construcción de las acciones físicas.

“Al comienzo de la instrucción teórico-práctica es muy fácil llamar la atención de los estudiantes sobre el conflicto de pasiones en tal o cual personaje de sus respectivos papeles. Esta lucha los estudiantes la entenderán mejor que cualquier otra cosa. Al capturar su atención con esta

¹³ Ídem. Pp. 123.

¹⁴ Ídem. Pp. 78.

astucia, no debiera ser difícil aplicar el método comparativo e indicarles cómo eliminar la burdeza fisiológica de cierta experiencia: felicidad, desprecio, ebriedad, etc.; es decir cómo liberarse de una actuación imitativa para llegar a una acción física justa y genuina, que para los ojos del espectador represente una pasión.”¹⁵

Debido a esto fue necesario reevaluar todo el esquema, comenzando por el mismo actor. Afortunadamente Stanislavski se dio cuenta que la construcción de un personaje no era posible: el actor jamás podrá crear a otro ser desde otro ser, del otro ser en cuestión (el personaje escrito); sólo será posible crear un personaje a partir del actor mismo; lo que da un marco muchísimo más amplio de expresión, pues ya no se debe observar a la vida, sino mi vida, lo que me constituye para crear: “...el actor debe accionar el rol no como alguien (el personaje), alguna vez (años veinte del siglo pasado), en algún lugar (en la casa imaginada por el autor); sino como yo (el actor), hoy (verano, 1936) y ahora (en el escenario) comenzaría a accionar en las circunstancias supuestas de la obra.”¹⁶ Lo que quedaría del personaje serían las circunstancias dadas, que se resolverían con las preguntas ¿De dónde vengo? ¿A dónde voy? ¿Qué haría? La constitución de un conflicto se intensificaría con un “Yo quiero...” dentro de: “Si la lucha se desarrolla de esta forma ¿cuál es su posición en ella? ¿Cuál es su estrategia, su lógica en la conducta?”¹⁷ Lo que derivaría en la exacta pronunciación de las acciones y su posterior ejecución física. Las cuales tendrían que ser abordadas lógicamente y consecutivamente para propiciarles credibilidad y organicidad, con lo cual aparecerían nuevos valores, el ritmo y el desarrollo controlados por la

¹⁵ STANISLAVSKY, Constantin. *Ética y disciplina, método de las acciones físicas, propedéutica del actor*. Trad. Margherita Pavía, et. al. Ed. Gaceta, Fideicomiso para la cultura México/USA. México. 1994. Pp. 165

¹⁶ JIMÉNEZ Sergio. *El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. Col. Escenología. Grupo Editorial Gaceta. México. 1990. Pp. 250.

¹⁷ *Ibidem*. Pp. 304.

respiración. Y qué es la acción física, no es más que el movimiento físico constante, que no termina, que no acaba, del ser humano en cualquiera situación. “Se puede hacer sólo una cosa: sondear la naturaleza de un sentimiento, examinar qué vive en el pensamiento y cómo se desarrolla un movimiento físico bajo la influencia de esta o aquella reacción... A través de una acción física, como el levantarse de una silla, me podrían conducir de golpe en busca de su vida interior.”¹⁸ (O lo que yo denominaría el gesto.) Sin embargo, el problema que presentarían las acciones físicas sería su contenido, a fin de cuentas un sentimiento que las apoyara para no quedar huecas. Es por ello que Stanislavski atendería aquello que hace del movimiento algo vivo, los impulsos internos. “Pues lo primordial no es la acción en sí, sino la creación real de pequeños impulsos para la acción... Busqué las tareas y acciones físicas en base a (sic.) la experiencia vital humana. Para creer en su veracidad, las tuve que apoyar en vivencias internas y justificarlas con circunstancias supuestas del personaje.”¹⁹ Con lo que aparecería un nuevo valor: “*el estado interno <yo estoy>*”.

En síntesis sólo bastaba la construcción lógica y consecutiva de las acciones físicas para la creación de personaje. Pero, si a fin de cuentas es más importante el impulso que crea las acciones físicas, Stanislavski no estaba sino en una encrucijada. Para él, la creación de estos impulsos se hallaba, antes que nada, en la relajación del actor, un actor relajado y concentrado en sus músculos, en su memoria física; después en la imaginación para responder a las circunstancias dadas. Stanislavski no pudo articular una teoría y una técnica para el acceso a ese estado interno. Solamente le fue posible postular la importancia de una técnica basada en la construcción externa de la expresión actoral, motivada en sus inicios por impulsos vivos, pero destinada -a falta de una técnica- a la mecanización. Mejor dicho en las palabras de Vladimir O.

¹⁸ Op. Cit. Pp. 135-136.

¹⁹ Op. Cit. Pp. 256.

Toporkov, discípulo directo de este último trayecto de Stanislavski: “Todo procedimiento técnico-directivo del maestro no era más que el medio para llegar a la meta principal: la encarnación más completa de la imagen escénica dentro de la orientación de la idea, que básicamente constituye su fundamento. Acción física: una acción auténtica, lógicamente fundada, que persigue una concreta finalidad y que en el momento de su ejecución, puede o no convertirse en una acción sico-física.”²⁰

Me atrevería a decir que la aportación más importante de Stanislavski al lenguaje teatral es la *ACCIÓN*, y que por él podemos hablar de acciones internas y acciones externas, siendo estas últimas en su propio sistema las acciones físicas. Es con ello con lo que me quedo. Por otro lado el peso absoluto que da a la necesidad de una técnica actoral como único acceso a la creatividad, al arte, en el teatro, para mí también es muy importante.

²⁰ Op. Cit. Pp. 299-300.

III. 2. Jerzy Grotowski.

Grotowski reconoció la invaluable aportación de Stanislavski a la evolución del teatro. Desarrolló su investigación partiendo de la proposición hecha por Stanislavski, quien dio más valor a la ejecución de las acciones físicas sobre la recreación de emociones ya vividas, pues estas últimas resultan de naturaleza volátil, indómitas para el actor. “Stanislavski (en su último periodo) realizó descubrimientos que considero una especie de revelación: que los sentimientos no dependen de nuestra voluntad... prefería, en el trabajo, poner el acento en lo que está sujeto a nuestra voluntad.”²¹ Sin embargo, este proceso tiende en sí mismo a un mecanismo perfecto sobre la ejecución de las formas. Forma pura en puras formas. Para derribar este círculo vicioso Grotowski echó mano de la herramienta más compleja y fina que el teatro posee: el actor en tanto que ser humano. Muchas, quizá todas las vías que ayudaban a actores anteriores a construir personajes (como las circunstancias dadas y el *si* mágico) fueron anuladas y nuevos medios de expresión actoral eran puestos en juego. Ahora se trataría del actor ante él mismo y sus propias posibilidades. Para el director polaco se trataba del actor frente al espectador, sin tapujos, sin reservas, en confrontación sincera, directa y presente. “Cuando yo trabajaba con el actor no reflexionaba ni sobre el *si* ni sobre las *circunstancias dadas*. El actor apela a la vida propia, no busca en el campo de la *memoria emotiva* ni en el *si*. Recurre al cuerpo-memoria, no tanto a la memoria del cuerpo, sino justamente al cuerpo-memoria. Y al *cuerpo-vida*.”²²

Es así que la experiencia emerge como nuestro recurso creativo más rico e invaluable. Mas no es la experiencia en los términos planteados por Stanislavski, dado

²¹ GROTOWSKY, Jerzy. *Respuesta a Stanislavski*. En *Máscara*. No. 11 y 12, número especial de homenaje. Col. Escenología. Grupo Editorial Gaceta. México. Pp. 20-21.

²² *Íbidem*. Pp. 24.

que para este último la experiencia es un remitente de percepciones sensoriales y emotivas que coadyuvadas por las circunstancias dadas producirían en la ficción el sentido de una verdad, pues la acción física sería nutrida por la sinceridad del actor. No. La experiencia a la que Grotowski se refiere es en mucho, y por mucho, más profunda. Es la experiencia de la vida; esa experiencia que va moldeando nuestro ser y nos proyecta en la existencia, en nuestra propia existencia, es decir, es una experiencia existencial.

Grotowski no establece una dialéctica filosófica ni realiza especulaciones epistemológicas sobre el ser. Apela a lo concreto, a lo único y real de lo cual podemos estar seguros: la vida. ¿La vida? ¡Cuántas cosas podríamos decir de lo que llamamos vida! ¿Existe la vida? ¿Qué es? No importa. Simplemente le hemos nombrado vida. Lo concreto de ella somos nosotros mismos. Nuestro cuerpo: un todo. Y es el cuerpo, nosotros mismos, la materia prima de nuestro arte. “Todo el tiempo el ser está dividido en <yo> y <mi cuerpo>, como dos cosas distintas”.²³ Es así que nuestras experiencias existenciales quedan registradas en nuestro cuerpo, en nuestra vida, en nuestra memoria. Yo soy, soy mi cuerpo. Soy en presente, aquí y ahora, por lo mismo contengo mi pasado y mis posibilidades, es decir, contengo mi futuro. A esto es lo que Grotowski llamó cuerpo-memoria, cuerpo-vida. “Estos recuerdos (del pasado y del futuro) son reconocidos o descubiertos por eso que es tangible en la naturaleza, del cuerpo y de todo el resto o bien el cuerpo-vida. Allí está escrito. Pero cuando se hace, existe aquello que se hace, lo que es directo, hoy, *hic et nunc*. Existe la conexión con mi experiencia -o con el potencial- pero existe principalmente lo que sucede aquí y ahora.”²⁴

En la vida diaria el presente nos ataca intempestivamente y nos hace volcarnos

²³ GROTOWSKY, Jerzy. *Los ejercicios*. En *Máscara*. No. 11 y 12, número especial de homenaje. Col. Escenología. Grupo Editorial Gaceta. México. Pp. 35.

²⁴ Op. Cit. Pp. 24, 25.

sobre nosotros mismos con un sentimiento de veracidad tan potente que precisamente hace de esas experiencias hitos en nuestra existencia; ejemplos concretos: el amor, el odio, o sucesos trágicos. Al ocurrir un terremoto, si el protagonista -o los protagonistas- sobrevive al evento, dado que su vida estuvo en riesgo, la vivencia es de tal magnitud que al relatarlo recordará cada detalle como una película en cámara lenta y resucitará los sentimientos tan agudos que experimentó. Ése es el presente, construido en ese instante. Después la cotidianeidad regresa y la personalidad vuelve a encapsular al ser para continuar con el trabajo diario. Ese momento, el hic et nunc, es el que el actor crea en escena, o al menos debe crear; lo que Grotowski llamó ejecutar el Acto, actuar, no enrolarse en un personaje.

“Si cumplimos el Acto, la técnica existe por sí misma. Se puede desarrollar la conciencia de la técnica fría, solamente que la conciencia de la técnica fría sirve para evitar el acto, para cubrirse, para esconderse. La falta de técnica es entonces la falta de honestidad, porque la técnica emerge del cumplimiento. Sólo existen experiencias, no su perfeccionamiento. El cumplimiento es hic et nunc. Si existe el cumplimiento, nos conduce hacia el testimonio. Porque ha sido real, pleno, sin defenderse, sin esquivar...”²⁵

¿Cómo producir el Acto? ¿Cuál es la técnica? El director polaco no proporciona ninguna técnica, tan sólo expone su propio proceso de búsqueda y los lineamientos que él y sus actores ocuparon como método personalizado de entrenamiento en el Teatrum Laboratorium. Él mismo sostiene que era incapaz de consolidar algo a lo que llamara su propio sistema y agrega que no existe una llave

²⁵ Op. Cit. Pp. 38.

mágica para la creatividad. Sin embargo sostiene puntualmente dos cosas: la organicidad de la acción y el detalle inquebrantable de la misma. “La contradicción entre precisión y espontaneidad. Cuando tenía lugar esta intersección se manifestaba el momento creativo.”²⁶

La unión entre la técnica y la poesía, la forma y el fondo. El Arte. El trabajo parte de la ACCIÓN.

“Acción: estructura performativa objetivada en los detalles.”²⁷

La acción para Grotowski no sólo eran los gestos ocupados por el actor para clarificar tal o cual discurso escénico; las acciones físicas son la culminación de un río de vida que corre en el interior del actor, sucedidas por la interrelación con uno mismo, con el otro o con alguna cosa: “las acciones físicas eran elementos del comportamiento, acciones elementales pero verdaderamente físicas ligadas al hecho de reaccionar a los demás...”²⁸, como escuchar, observar, tomar, conducir el objeto, manejarlo; que permiten la sucesión o el surgimiento de algo: el drama. Para lograr la estructuración de los signos que le proporcionan al actor la capacidad de comunicación escénica dramática, Grotowski proponía un camino: el entrenamiento de la superación personal; y se oponía a otro: el entrenamiento dentro de otras técnicas o disciplinas. El segundo se refiere simplemente a la equivocada acepción de que un actor ejercitado en ballet, pantomima, acrobacia, gimnasia, canto, oratoria, esgrima, vocalización, etc., etc., o en todo ello junto a la vez, quizá sea capaz de recitar, bailar o saltar, pero siempre dentro de aquella disciplina aprendida, sin ser capaz de cumplir el Acto. “Lo

²⁶ Op. Cit. Pp. 23.

²⁷ GROTOWSKY, Jerzy. *De la compañía teatral a El arte como vehículo*. En Máscara. No. 11 y 12, número especial de homenaje. Col. Escenología. Grupo Editorial Gaceta. México. Pp. 14.

²⁸ Op. Cit. Pp. 21.

que hay qué hacer es liberar el cuerpo y no amaestrarle distintos sectores. Dar al cuerpo una posibilidad. Darle una posibilidad de vida.”²⁹

La primera propuesta ofrece al actor un entrenamiento capaz de lograr un canal de vida, orgánico, espontáneo. Es decir, entrenar el cuerpo en una serie de ejercicios personales que vayan siendo en cada paso más desafiantes para el cuerpo mismo, comenzando en una intensidad menor, hasta lograr que el desafío no lo sea más y lo imposible anterior sea entonces posible. Este trabajo se reconoce como orgánico, si en el paulatino manejo de las propias capacidades actorales se va creando un camino para el flujo de la sinceridad. Es decir que en la superación de mi personalidad encuentro que yo soy mi cuerpo, me encuentro conmigo mismo y logro esquivar aquello que limitaba mi ser: mi persona. Sólo entonces abro el canal para que surja la vida en mi cuerpo, mi cuerpo-vida, mi cuerpo-memoria. Y así puedo observar mi capacidad para establecer voz, tonos, gestos, modulaciones, movimientos; y perfeccionarlos con el entrenamiento diario además de descubrir nuevas posibilidades. Sin embargo el perfeccionamiento de los detalles puede incurrir en el automatismo de los mismos. Es necesario saber abrir el conducto de la vida para ellos. Los detalles carentes de impulso sólo son la demostración de una técnica brillante, de ejercicios plásticos y físicos. Para abrir ese canal es preciso desbloquear el cuerpo-memoria permitiendo el fluido de los impulsos. La fuente de estos impulsos se halla “en la cruz, o sea en la parte inferior de la columna vertebral, pero con toda la base del cuerpo hasta la base del abdomen comprendido. Todo nuestro cuerpo es memoria y en nuestro cuerpo-memoria se crean diversos puntos de partida. Si durante el proceso creativo nos concentramos en la cruz, bloqueamos toda la memoria del cuerpo, el cuerpo-memoria.”³⁰ Esto debe aplicarse tanto en los ejercicios como en los ensayos. Después

²⁹ Op. Cit. Pp. 31.

³⁰ Op. Cit. Pp. 34.

a la estructura del discurso teatral. Sin embargo, el ocupar tal indicación de esta manera -como indicación o receta- no hace más que equivocar el camino. La liberación de esa zona corporal resulta de una experiencia única y completamente propia, intransferible por ser individual y vívida. No queda más que buscarla. Hay que permitir la experiencia, no querer provocarla. No ordenarnos desbloquear la cruz. No pensar en ello. Sentir. Como ejemplo, al recordar un suceso de nuestra existencia, siempre recurrimos a su evocación visual: error; hay que permitir la sensación que produjo, sentirla simplemente, el cuerpo-memoria busca en el recuerdo y el recuerdo busca el cuerpo-memoria o cuerpo-vida. Los impulsos surgen permitiéndole “al cuerpo dictar diferentes ritmos, cambiar continuamente de ritmo, cambiar el orden, tomar como del aire otro detalle, entonces ¿quién dicta? No es el pensamiento. Pero tampoco la casualidad. Esto tiene relación con la vida. No se sabe siquiera cómo: pero fue el cuerpo-memoria. ¿O el cuerpo-vida? Porque esto sobrepasa la memoria. El cuerpo-vida o cuerpo-memoria han dictado qué hacer en relación con las experiencias o ciclos de experiencias de la vida. Hemos liberado la semilla: Espontaneidad y disciplina al mismo tiempo.”³¹

Me permitiré en este punto una breve nota que a más de parecer como una -quizá débil- opinión, me ofrece más claridad en la importancia de este punto sobre Grotowski. La inevitable subjetividad del arte produce tantas afluentes como seres humanos se dedican a ella. Cada afluente construye su propio camino nutriéndose tanto del cauce principal como quiera, como pueda, e influyendo o no en la misma medida sobre otros. Eugenio Barba (del cual sé sólo lo que ha dejado en sus libros y que además he leído traducidos) parece tomar como punto de partida aquello que Grotowski llamó <impulsos>. Su propia búsqueda lo llevó a indagar en otras

³¹ Op. Cit. Pp. 34-35.

disciplinas qué era lo que en aquellas suscitaba la vida. Parece que encontró algo coincidente en todas las disciplinas escénicas, y aun deportivas, de todo el mundo, a lo que llamó nivel pre-expresivo: La técnica de las técnicas. El nivel en el que la vida se ocasiona. Llamado dentro de su terminología *sats*. “El *sats* compromete todo el cuerpo. La energía que se acumula en el tronco y presiona las piernas puede canalizarse tanto en la acción de acariciar una mano como en los veloces pasos de una carrera.”³² Esta energía se manifiesta en el equilibrio precario y la fuerza de las oposiciones. Es decir, el actor en una posición erecta con las rodillas flexionadas -poco o mucho- será capaz de producir cualquiera acción y mantenerla viva produciendo fuerzas opuestas (oprimir una rosa con tanta fuerza como si se quisiera desmoronar una piedra: sutileza vs. tosquedad, impulso vs. contraimpulso) y estando en un equilibrio constantemente inestable (pasos lentos, quizá). Así el *sats* estará siempre vivo pues la fluidez de la energía será siempre constante y espontánea por la volatilidad de la situación. Barba capturó la vida. Y además la colocó en pasos técnicos para hacerla volver cada vez que sea necesario. Y además hizo lo que Grotowski no pudo: la ha heredado. Esta tesis queda anulada ante individuos que conocemos dos o más disciplinas a fondo, cada una por separado (danza y teatro, canto y teatro, gimnasia y teatro, etc.); pues sólo conociéndolas se sabe que la una no tiene nada que ver con la otra en sus haceres, por lo tanto sus técnicas no tienen ni el mismo propósito ni las mismas bases. El único punto en común que puedo ver es que todas las disciplinas escénicas están hechas por seres humanos, y por lo mismo tienen la posibilidad de hallar la vida, pero dentro de sus propios lineamientos.

Los impulsos que nombra Barba como *sats*, no son los impulsos que señala Grotowski. Quizá el entrenamiento ofrecido por Barba enriquezca al actor, no lo sé,

³² BARBA Eugenio. *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. Col. Escenología. Grupo Editorial Gaceta. México. 1992. Pp. 93.

nunca lo he recibido rigurosamente. Y aunque reconoce la importancia del gesto o las acciones físicas precisas para la comunicación del actor con el espectador, es incapaz de reconocer al actor como un ejecutante inconfundible y persiste en llamarlo actor/bailarín. El uno hace acción, el otro baile. Lo que me parece terrible es la involución que prescribe en su pretenciosa técnica de técnicas, pues motiva al actor al entrenamiento en otras áreas; punto que Grotowski, su antecesor y maestro, ya había desmitificado.

Los impulsos, entonces, son la manifestación del cuerpo-vida o cuerpo-memoria, que surgen gracias al desbloqueo de la cruz en relación al compañero (otro actor, espectador u algo abstracto) y que fluyen debajo de la piel, culminando en los detalles o en los gestos. Es un todo sucedido al tiempo mismo: el ACTO.

Esta búsqueda llevó a Grotowski por diferentes etapas: de El arte como espectáculo a El arte como vehículo. No me importa más que mencionar esto para sobresaltar el hecho de que fue un proceso, pues no me interesa ahora el director, sino el director trabajando con y sobre el actor. En la última etapa del proceso, Grotowski y Cieslak -trabajando juntos- demostraron la apoteosis de las investigaciones, la efectividad de los planteamientos y la independencia artística que puede contener un actor: caso concreto, Ryszard Cieslak.

La sentencia es clara: espontaneidad y precisión. En la realización del montaje es necesario indagar los detalles, manteniendo unos y desechando otros, hasta conformar una línea o partitura de detalles que servirán de estructura inquebrantable. Estos detalles no salen de la nada, salen del cuerpo-memoria escarbando en experiencias personales. La precisión será el edificio que sostenga la vida, ésta no se desbocará ni desaparecerá y siempre será renovada dentro de ese armazón, que a su vez fue construido por la vida. El fluido de la espontaneidad y la precisión en los

detalles crearán la rigurosidad escénica, fondo y forma amalgamados en cada función, oficio y poesía, arte. “Si se busca El arte como vehículo, la necesidad de llegar a una estructura que pueda ser repetida, llegar, por así decir, a la <obra de arte>. No se puede trabajar sobre sí mismo (para utilizar la fórmula de Stanislavski), si no se está dentro de algo estructurado que sea posible repetir, que tiene un principio, un recorrido y un fin, donde cada elemento tiene su lugar lógico, técnicamente necesario.”³³

El camino de Cieslak en su apoteosis actoral, *El Príncipe Constante*, fue de esa manera: “partió de la construcción de una partitura de acciones físicas y vocales que emergían hacia la objetividad a partir de la memoria emotiva del actor... Las acciones que formaban la partitura de Cieslak surgían del pasado (detalle tras detalle) de una experiencia amorosa... Cuando la partitura fue construida, cuando su forma fue estable y precisa -entonces: objetiva- sobre ésta fueron colocados con cautela las referencias al personaje del Príncipe Constante. Sobre la partitura vocal fueron colocadas las palabras del texto. A la partitura física fueron entrelazados los signos que los espectadores habrían luego de reconocer como esperanza, amargura, tortura... Fue preparado el contexto: las relaciones entre el Príncipe y los demás personajes, el enredo, que daba forma al significado del drama.”³⁴

Es el hincapié sobre la exactitud del oficio la invaluable herencia que Grotowski deja al teatro. Según lo veo, y el testimonio de poder hacer surgir la vida en el teatro es el testimonio irrefutable de la calidad que podemos alcanzar: el brillo emotivo sostenido en la estructura de acciones físicas; gracias a la unidad del ser.

³³ Op. Cit. Pp. 13.

³⁴ TAVIANI Fernando. *Ryszard Cieslak, in memoriam (1927-1990)*. En *Máscara*. N° 16, enero. Col. Escenología. Grupo Editorial Gaceta. 1994. México. Pp. 22.

III. 3. Rodolfo Valencia.

Perseguir una técnica. Tomar una técnica. Construir una técnica. Manejar una técnica. Qué afán. ¿De dónde la necesidad? Supongo que añoro el reconocimiento del actor como sujeto creador, creador de arte. No tolero el profesionalismo de la gran mayoría de mis compañeros: Llegan al teatro. Saludan. Bromean. Tratan de su vida privada. Tratan de política. Tratan de sociedad. Mientras lo hacen se van disfrazando (ellos dicen que se visten de tal o cual personaje). Se maquillan. Y salen a escena pues comienza la obra. Ah, perdón, olvidé mencionar que cinco o tres o dos minutos antes de comenzar estiran un poco las piernas, desean <<mierda>>, y ahora sí, que comience la función. De vez en cuando -por qué no he de reconocérselos- hablan de teatro: Yo soy vivencial, dicen unos. A mí me gusta mucho Grotowski, comentan otros. Hay que construir bien al personaje, argumentan algunos. Eso en el mejor de los casos. En el peor están esos otros que fueron requeridos por llenar un lugar, por tener rostro lindo y curvas sexys, que no han oído jamás hasta ese momento y después de unas dos temporadas de estar en escena el nombre Stanislavski. Los segundos son accidente. A los primeros no sé cómo llamarlos, ¿insolentes? Y siempre el remate con la misma sentencia defensiva: Yo tengo mi propia técnica. Pero ésta jamás se muestra. ¿Qué pretenden? ¿Qué quieren conseguir? ¿A dónde quieren llegar? Es esta necesidad ética la que me lleva invariablemente a la misma sentencia: el Teatro, un medio para expresar mi propio ser. Y no concibo la idea de que mi ser sea mediocre. Quizá no soy nadie y por ello no soy más que una mísera pretensión patética; pero no puedo abandonarme a la convicción de no valer por ser yo. Hasta ahora estoy convencido que la belleza, no sólo como valor estético, sino además ético, no se produce por espontaneidad, sino por el resultado de un riguroso proceso. Quizá años de

preparación y entrenamiento. "...se requiere de una infinita cantidad de preparación para entonar la mente con el trabajo creativo, lo que es necesario para una gran representación."³⁵ Así me fue heredado el teatro. Lo agradezco de antemano. Y en mi tránsito por la Universidad siempre la misma pregunta: ¿Cómo? Y sus tan variadas respuestas: Siguiendo los preceptos de Stanislavski. Trabajando mis emociones. Apoyándome en otras disciplinas escénicas. Barba. Meyerhold. Grotowski. Todos parten de Stanislavski: hay que seguir a éste. Mejor a todos. A ninguno. Tomando lo mejor de cada profesor, lo útil. Lo que me sirve. Hacerme de mi propia técnica, como todos, como nadie. En fin... Vacilar.

Stanislavski señaló el problema, al cual yo pertenezco pero que no veía con claridad: "La causa del deterioro del teatro aquí y en otros países es la falta de principios y necesidad de una mayor claridad en nuestro arte."³⁶ El problema está vigente en nuestros días, él intentó resolverlo, parece que le faltó vida. Yo quiero contribuir a su solución. Pero hasta ahora la contribución más grande que he encontrado fue hecha por el profesor Rodolfo Valencia, gracias a quien logré ver el teatro con otros ojos y con otro espíritu.

Para Valencia, como para Stanislavski, el problema que el teatro contiene es la falta de claridad en nuestro lenguaje, lo que Valencia nombra más precisamente: Especificidad del lenguaje teatral. Si partimos de aquí podremos observar que el lenguaje, cualquiera que sea, es construido, articulado, emitido y receptado dentro de códigos perfectamente establecidos que en sí contienen la capacidad de propiciar ideas, emociones o sentimientos y además comunicarlos, transmitirlos o transformarlos. Las artes no son ajenas de este fenómeno; y cada una ha logrado definir sus parámetros específicos y gracias a ello evolucionar de acuerdo a sus propias

³⁵ STANISLAVSKY, Constantin. *Ética y disciplina, método de las acciones físicas, propedéutica del actor*. Trad. Margherita Pavía, et. al. Ed. Gaceta, Fideicomiso para la cultura México/USA. México. 1994. Pp. 38.

³⁶ *Ibidem*. Pp. 14.

necesidades y hasta mezclarse con otras artes sin que ello signifique su anulación; el teatro por su parte se ha postrado en la literatura, se ha postrado en la escenografía, se ha postrado en la música, en el vestuario, en todo cuanto ha podido para definir su esencia. Desmantelando al teatro de toda parafernalia no queda más que el actor para su realización, como señaló Grotowski. ¿Pero qué es lo que hace el actor? Para Stanislavski el actor construye acciones. Para Grotowski el actor ejecuta el acto. Para Valencia el actor crea el conflicto. Propositiones claras para la solución de un problema tan grave: el lenguaje teatral, es decir, el lenguaje del actor. Aunque las soluciones tengan, según lo veo, mucho en común, la manera en que fueron abordadas por sus exponentes es muy distinta.

No es hasta que el profesor Valencia me habla del lenguaje del actor que yo puedo entender las proposiciones de Grotowski y Stanislavski, y ya he dado el entendimiento que de ellos tengo en páginas anteriores. Ahora quiero abordar lo más claro y sintético posible la comprensión que tengo de la proposición del maestro Valencia.

Para Valencia la especificidad del lenguaje del actor es la creación del conflicto, que sucede por la contraposición de dos acciones dramáticas, ya sea externas o internas, para comunicar el contenido de un discurso teatral.

Así, el actor ha de entrenarse en la capacidad de crear conflictos. Mas esto no es para nada sencillo como se enuncia. El conflicto cotidiano generalmente es reprimido o ignorado o evitado o resuelto mediante normas morales o jurídicas. El actor en su labor escénica no recrea conflictos cotidianos, crea conflictos en presente, reales. (Quizá sea lo que Stanislavski buscaba en el sentido de fe y verdad. Lo que Grotowski señalaba como ejecutar el acto.) He allí su verdad, la verdad del arte teatral. Para ello tomará una posición frente al problema planteado según el discurso teatral, y

entonces llevará a cabo la acción precisa para comunicar su acuerdo. El conflicto surge cuando otro actor toma una posición contraria a la del primero y ambos intereses chocan. El drama se hace presente. El conflicto se crea, se desarrolla, se profundiza y se concluye o cambia para comenzar un nuevo conflicto; el tránsito de un conflicto a otro se articula gracias a las peripecias que el actor, o bien produce, o bien provoca y aprovecha.

Diversos elementos intervienen en la creación del conflicto y es necesario sean manejados por el actor. A saber: Acciones externas, que se refieren a la forma externa que el actor realiza con su cuerpo (entendiendo cuerpo como el todo biológico que lo compone: extremidades, tronco, rostro, cabeza, cuello y voz, agregando a todo ello articulación, volumen, gestualidad, tonos, movimiento, etc.). A esto se refería Grotowski cuando hablaba de ejercicios plásticos. Se suma aquí el uso dramático de los objetos, en cuyo manejo el actor se apoya para enriquecer su discurso. Si llevamos las acciones externas a un estudio minucioso hablaríamos entonces de las pequeñas acciones físicas, en la terminología de Stanislavski, que son aquellas acciones externas tan sutiles que vuelven visible lo invisible.

El uso dramático del texto, pues el texto es literatura hasta que el actor lo maneja para comunicar un conflicto y hacerlo teatro; el texto es una herramienta más para la creación de un discurso teatral, y, forma parte de las acciones externas su articulación fonética, su enunciación dicha es la culminación de las acciones internas en y del presente; mejor dicho por Grotowski: "...el texto es una suerte de bisturí que nos permite abrirnos, trascender nuestro yo, descubrir aquello que está oculto en nosotros e ir hacia los demás..."³⁷

El espacio, que es un elemento muy importante, pues en él el actor construye el

³⁷ GROTOWSKY, Jerzy. *El nuevo testamento del teatro, 1964*. Tomado de: Marco de Maniris. Teatro rico y teatro pobre. En *Máscara*. N° 11 y 12, número especial de homenaje. Col. Escenología. Grupo Editorial Gaceta. México. Pp. 89.

conflicto creando imágenes, que en relación al espacio en el cual son hechas adquieren significado o no, según el actor. El uso dramático del espacio conduce al desarrollo y el ritmo, porque al construir imágenes significantes el actor determina el tiempo de lectura para el espectador y va profundizando su propio planteamiento.

Las acciones internas son la fabricación de sentimientos, que pueden o no ser el contenido de las acciones externas.

La interrelación de los actores, escuchar y observar a mi o mis compañeros de escena para construir juntos el discurso teatral ejecutando cada quien la acción y llegar así al espectador, hacerlo partícipe del juego dramático. Stanislavski lo llamó comunión entre actores. Para Grotowski esto es lo que permitía o propiciaba el fluido de impulsos orgánicos que el actor culminaba en la forma gestual.

Y el estado de disponibilidad, antes que todo lo anterior, que le permite al actor el manejo lúcido y creativo de su único instrumento -él mismo. El estado de disponibilidad es la unidad orgánica del actor en presente -en tanto que ser humano, en tanto que ser creativo- que le permitirá crear el conflicto en presente y compartirlo con el espectador para darle entonces significado.

El manejo del lenguaje del actor requiere de un entrenamiento constante en una técnica específica; un actor no debe entrenarse en otras técnicas, y este punto ya fue aclarado por Grotowski. Sin embargo, este último no logró consolidar ni transmitir ejercicios concretos sobre el trabajo del actor. Stanislavski logró puntualizar varias cosas; quizá las principales fueron el análisis de texto, la concentración de la atención, la relajación, la memoria emotiva, el sí mágico y sobre todo la memoria muscular para la ejecución de las acciones físicas; aunque al parecer inseguras, porque por alguna razón los ejercicios han sido desvirtuados, tanto, que cada quien dice lo que entiende o lo que quiere y hace de la primer propuesta del maestro algo verdaderamente evolutivo

o desafortunadamente estancante: Barba, Strasberg, Chejov, Seki Sano, Brecht, Mendoza, por mencionar algunos de los nombres más conocidos. No creo que sea posible todavía hablar de una técnica fija que resuelva la ejecución del lenguaje del actor, cada quien hallará la suya propia (si puede) - al menos ése fue el consejo de Grotowski. Sin embargo, las directrices ya están planteadas, y a no ser que alguna mente brillante haga un nuevo planteamiento metodológico, útil y evolutivo, no veo por ahora más que las siguientes: la relajación y el restablecimiento de mi unidad orgánica; el mismo Grotowski menciona que ocupa ejercicios de yoga pero resignificados para el objetivo dramático. Precisamente, se ha postrado desde casi un siglo la mirada en Oriente sobre técnicas que permiten la armonía del ser, y éstas por ser técnicas es que pueden ser heredadas -aunque como sus fines no son teatrales, de no ser resemantizadas no servirán para el teatro. “En este mundo nuevo es preciso hablar con un lenguaje técnico. Es el nuevo lenguaje. Esto significa que deben hacer esfuerzos para volverse dinosaurios extremadamente competentes en el sentido del oficio.”³⁸ Por tal me parece tan necesaria una técnica, real, metódica, concreta.

¿Cada quien tiene su técnica? Ojalá sea cierto. Yo aprendí una, que me fue dada metodológicamente; con ejercicios estructurados y planteados para la búsqueda del lenguaje. Rodolfo Valencia después de años de experiencia en terapia Bioenergética (que es la aportación científica de Wilhem Wright sobre los problemas emocionales que causan bloqueos de energía), e investigación dentro del terreno teatral, creó un método para el desarrollo del actor -ser humano, ser creativo-, que se basa en el contacto del actor con el ser que es mediante el uso correcto de la respiración. En la respiración hay tres momentos: Inspiración, en el que hay un reconocimiento de mí mismo. Espiración, en el que hago contacto con el exterior. Y

³⁸ GROTOWSKY, Jerzy. *El director como espectador de profesión*. En *Máscara*. N° 11 y 12, número especial de homenaje. Col. Escenología. Grupo Editorial Gaceta. México. Pp. 48

un tercer momento muy breve entre la espiración y la inspiración siguiente, en el que sucede el presente, el aquí y ahora, tan importante para evitar la mecanización del actor. Este contacto externo e interno ayuda a un autoconocimiento sensible y además racional del actor en tanto que ser humano, permite el paso del cómo me pienso al cómo me siento frente al mundo. La sinceridad del ser. Por lo tanto es posible rebasar el yo, el ego, y encontrarme en una unidad orgánica: yo soy mi cuerpo, yo soy mi pensamiento, yo soy mi sentimiento, simplemente yo soy. Lo que Grotowski llamó cuerpo-vida.

Esto me permite descubrir mis potencialidades, pues todo lo humano está en mí, y con ello mis propias posibilidades y limitaciones. Gracias a eso explorar mi propia expresividad. Puedo entonces manejar-me, trabajar-me, reconocer-me, comunicar-me, compartir-me. Poner-me en riesgo y comenzar a jugar-me en el espacio escénico. El uso correcto de la respiración permite la ORGANICIDAD de mi YO, con este estado propicio crear, escuchar y observar un conflicto en interrelación con mi compañero de juego y hacer partícipe al espectador compartiéndolo con él, desarrollar, profundizar y concluir o cambiar de conflicto, debido a que estoy allí, soy el juego. La interrelación se establece, además, debido a la precisa fabricación de imágenes significativas (acciones externas) dentro del espacio escénico y a la fabricación de sentimientos (acciones internas), para comunicar exactamente lo que el actor quiere decir -lo cual se llama relaciones dramáticas en el espacio.

Este punto es importante, pues tanto para Stanislavski como para Grotowski, las emociones humanas eran volátiles, inaprehensibles. Para Valencia no. El primero optó por las acciones físicas, que delineaban el comportamiento humano y comunicaban (siendo bien ejecutadas mediante códigos perfectamente establecidos) determinada personalidad; la sensibilidad vendría por la fe depositada en ellas, ¿qué

habrá querido decir?: “...la acción física se fija más cómodamente, es material visible... no se puede crear una acción física sin fe en su autenticidad y por consiguiente sin que se sienta la fe en ellas...”³⁹, refiriéndose a esa necesidad del actor (y en general de la gente teatral) de no fingir el drama, sino vivirlo. El director polaco fue más allá estableciendo las mismas acciones físicas como la estructura inquebrantable en la ejecución del actor; el contenido de las mismas, o mejor dicho, la fuente de ellas es el cuerpo-vida, del cual fluyen impulsos que surgen de la interrelación del actor con el otro o con lo otro, impulsos vivos, en presente, orgánicos. Sin embargo, ninguno de los dos le dio a los sentimientos el carácter de herramienta, simplemente suceden en la cotidianidad y no es posible manejarlos creativamente; para ellos el fondo eran o bien los impulsos orgánicos del cuerpo-vida o la fe depositada en las acciones físicas. Para Valencia, además de un actor vivo, un actor en presente, las acciones externas también pueden sostenerse en la fabricación de sentimientos, sentimientos no manipulados, fabricados y manejados por un actor vivo, por un actor en presente. La fabricación del sentimiento sucede gracias al autoconocimiento sensible del actor en tanto que ser humano; la fabricación del sentimiento corresponde a mi experiencia óptica y mi reconocimiento como ser humano; sin embargo, ¿cómo fabricarlos, si ya se ha dicho que son volátiles? Desafortunadamente tampoco hay receta para ello, la posibilidad y la experiencia está en mí, en mis capacidades expresivas y sensibles, solamente. Por otro lado la fabricación de sentimientos no es el fin del actor -hay tantos que lo aseguran-, tan sólo puede ser un soporte para el objetivo: la creación del conflicto y su comunicación, lo fundamental estriba en la ejecución de la acción en presente, es decir, que el actor ejecute la acción desde él mismo, estando consigo mismo y con el otro.

³⁹ Op. Cit. Pp. 221.

Además al fabricar sentimientos se corre el riesgo de perder el control y caer en la histeria. Tanto el director polaco como el ruso señalaron el problema; el último lo resolvió con la concentración y la atención vigilada, refiriendo al constante retorno del actor sobre las circunstancias dadas y la memoria emotiva para el control de la energía. El director polaco fue más concreto: el cuerpo, "...sólo una locura lúcida puede llevarnos a la plenitud. El sentido común exige tener puntos de orientación palpables, que permitan distinguir de una manera muy simple lo real de lo irreal. Ese campo de lo palpable está constituido por nuestra vida... según un modo evidentemente no abstracto -el cuerpo."⁴⁰ Para Valencia la solución está en la respiración, en su uso técnico; pues el manejo orgánico, presente de la misma, me permite eso precisamente: manejar-me y así decidir qué sentimiento ocupar para qué acción comunicar y además permitirme sentirme en él, sentirlo exactamente lo necesario.

También me parece importante señalar que la traslación del actor de un punto a otro, refiriéndome nuevamente a las relaciones dramáticas en el espacio, corresponde, también, al manejo de la respiración: la inspiración traslada y la espiración establece la llegada, el arraigo. Al estar, en un todo orgánico, este proceso abre el acceso a mi ser y los movimientos de traslación dejan de ser simples formas o acciones externas huecas, para ser entonces orgánicas y con contenido: yo. En este punto también se encuentra el tiempo que permito a mi compañero de juego y al espectador leer mi llegada a tal o cual punto del espacio, decidiendo permanecer allí el tiempo conveniente para clarificar mi acción, esto determinará el ritmo que el actor establece.

El uso de la respiración es pues la técnica propuesta por Valencia -y es esta la aportación del profesor: una técnica, metodológica- para el acceso al lenguaje del actor, para la creación del conflicto, del teatro. Su uso me permite un *ESTADO de*

⁴⁰ GROTOWSKY, Jerzy. *Lo que fue*. En Máscara. N° 11 y 12, número especial de homenaje. Col. Escenología. Grupo Editorial Gaceta. México. Pp. 43.

DISPONIBILIDAD, un estado de lucidez y creatividad, de juego, en el que el actor tiene completo manejo de su instrumento: él mismo, en presente. Estado diametralmente opuesto a la concentración, tan evocada por tantos maestros que hablan del método de Stanislavski como la panacea de la creatividad; la concentración, como su misma etimología lo dice, con-centra y por lo mismo impide el contacto con el otro, con lo otro y hasta conmigo mismo, excluye. Para Stanislavski era un recurso indispensable pues, junto con la idea de la cuarta pared, anulaba el elemento distractor más fuerte: el público, y permitía al actor un desenvolvimiento natural en la escena, no fingido, reteniendo la atención sobre las acciones y las circunstancias dadas, “un actor debe tener un punto de atención, y que este punto de atención no debe estar en la sala.”⁴¹ Si apostamos por la organicidad no es posible estar concentrado, pues aún concentrarse en la fabricación de sentimientos -si se pensara que ello es lo más sensible- me excluye, simplemente hay que estar con nosotros mismos, es decir, en estado de disponibilidad.

Entonces, las categorías de juicio se establecen así:

Estado de disponibilidad:

Uso dramático del espacio:

-Desarrollo

-Ritmo

Teniendo estas categorías es entonces posible rebasar la teoría de la fábula en el teatro y sobre todo derribar la idea de la construcción del personaje como directriz fundamental del trabajo creativo del actor. Evita, además, la confusión con términos o definiciones absolutamente subjetivas, como la <<coseidad>> o que el trabajo del actor es hacer <<un ridículo en serio>>. El trabajo creativo del actor no es más que el

⁴¹ STANISLAVSKY, Constantin. *Un actor se prepara*. Trad. Dagoberto Cervantes. Ed. Diana. México. 1953. Pp. 63.

conflicto; y como el teatro es un lugar en el que el actor se expone, la construcción del personaje (o de la máscara) es innecesaria; a menos que el actor no quiera exponerse, en este caso el personaje es imprescindible y se vuelve un escudo que no sólo oculta al humano, sino que puede llegar a anularlo. Mas una buena construcción de personaje, en la que la sutileza de la imitación formal de sentimientos o actitudes es exacta, precisa y correcta, puede elevar al teatro a la riqueza y a la complejidad de la belleza; pero éstos no son ni los medios ni la belleza que yo busco. Por ejemplo; salvo la opinión que tiene Barba sobre los impulsos vivos a los que aludía Grotowski, o la verdad escénica que sostenía Stanislavski, o el estado de disponibilidad de Valencia -y que sigo sin entender cómo es que Barba asume que pueden surgir de una posición a la que él llama sats, sin más que una conciencia puramente mecánica sobre ello-, a los que él llama pre-expresividad; algo que me parece rescatable de sus estudios sobre teatro oriental es el comentario sobre la <capacidad de no personalizar> de los actores waki, shite y kokken: “Su presencia no expresa ni representa nada, pero se remite tan directamente a las fuentes de la vida y la energía del actor, que los expertos afirman que es más difícil ser kokken que actor. Es la sustancia de su presencia escénica.”⁴² Barba, incapaz de romper con la idea del personaje, coloca esta capacidad del actor -de ser él mismo expresándose con el sustento técnico, Cieslak es el ejemplo del teatro occidental- entre la identidad real del actor y la identidad ficticia del actor. No comprende que es el ser humano, completamente desnudo, el que puede estar en escena, y obviamente sólo puede señalarlo.

Si soy actor es porque quiero ser visto y además sentido, con-mover porque soy yo y no la imitación de alguien o de algo. Si hablamos de teatro como un fenómeno vivo, en presente y hecho por seres humanos (también los titiriteros teatrales son seres

⁴² Op. Cit. Pp. 36.

humanos) el personaje no cabe en esa sentencia: “Es imposible luchar como personaje que se imita o se representa, porque en ese caso su lucha es vana desde el origen... no hay personajes, hay un rol, un campo, un desafío. Y la respuesta en la propia vida del actor.”⁴³ Yo soy el que está en la escena, yo soy el que habla, yo soy el que se mueve. Yo soy. No es Hamlet, ni Edipo, ni Segismundo. Yo soy, y como nada humano me es ajeno, dentro de mis posibilidades está representar a un asesino, un cobarde, un loco, un pederasta, un violador, un gentilhomme, un pícaro, un héroe, sólo tengo que buscar en mí, sentirlo, abrir el canal: “No fue jamás trabajado como algo que tuviera que hacerse. Fue una reacción psicofísica ligada al trabajo no sólo del cuerpo sino del cerebro. El acto del actor era real. Sí, esto fue el análisis de un psiquiatra que vio el trabajo y que dijo: <<Ustedes han obtenido algo que jamás pensamos fuera posible, que el acto del actor fuera real>>. Podemos decir que ciertos síntomas, mismos que jamás buscamos, se repitieron siempre, porque los centros energéticos estuvieron entregados cada vez.”⁴⁴ Sólo así el fenómeno teatral será vivo. El personaje, al igual que la historia, los elaboran el espectador según el discurso que se construye gracias a los códigos ejecutados por el actor. El teatro no es narrativa, no cuenta cuentos, comunica conflictos, los lleva a cabo en escena, los presenta, y por ello expone y critica la conducta humana.

Técnica de respiración de Valencia.

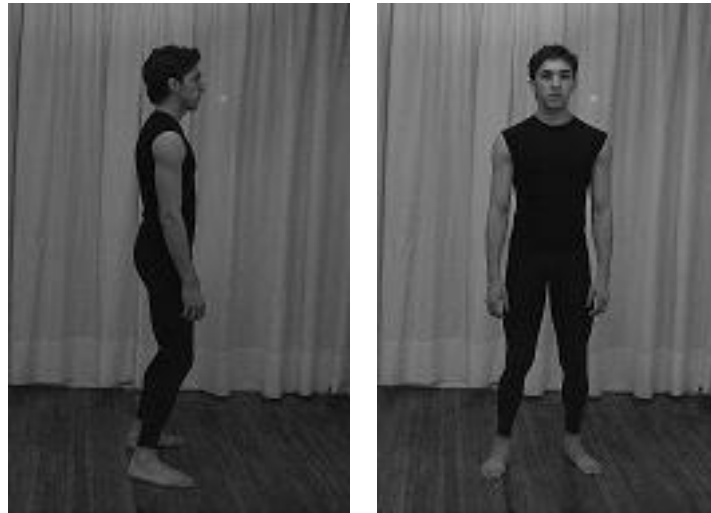
Como se ha planteado, la técnica de la respiración es el medio para el estado de disponibilidad, pero para tener acceso a este estado es necesaria una relajación previa, igualmente realizada con la técnica propuesta:

Se inhala y se exhala tres veces por cada parte del recorrido corporal, los ojos deben ir cerrados hasta que se indique lo contrario; el trayecto es ascendente y de

⁴³ Op. Cit. Pp. 45.

⁴⁴ Op. Cit. Pp. 11.

delante hacia tras -en algunos sitios es circular; la posición es de pie, con las piernas lo necesariamente separadas para mantener el equilibrio sin problema alguno y con las rodillas flexionadas naturalmente para permitir el flujo de la energía (Fotos 1 y 2).



Fotos 1 y 2.

Ésta es la fase del registro, al inhalar siento la zona específica, voy allí, y al exhalar observo que hay allí: tensiones, dolor, entumecimientos, etc. El recorrido es el siguiente: pies → tobillos (circular) → pantorrillas → rodillas (circular) → muslos → bíceps femorales → pubis → nalgas → plexo → zona sacra → abdomen → espalda baja → pecho → espalda alta → extremidad superior derecha (hombro, brazo, antebrazo, mano) → extremidad superior izquierda (hombro, brazo, antebrazo, mano) → cuello (circular) → cara → cabeza. Finalmente inhalo y exhalo tres veces con todo el cuerpo.

Después viene propiamente la relajación. Se mantiene la posición anterior de pie el mismo recorrido corporal (Foto 3). Se inhala y se exhala tres veces (salvo diferencias en algunos sitios) por parte del recorrido; al inhalar tenso la zona y al exhalar libero (relajo). Las particularidades de esta etapa son las que siguen: El

contacto con la agresividad; sucede habiendo relajado la zona sacra y antes de relajar el pecho;



Foto3.

al inhalar se va tensando desde la caja pélvica y hasta las cervicales y la cabeza con varias inhalaciones, pero no se libera la tensión al exhalar, de tal suerte que se va produciendo una tensión constante y una curvatura (como si se quisiera tocar paulatinamente el ombligo con la nariz, es decir, me voy metiendo en mí mismo —Fotos 4 a 7).



Fotos 4, 5, 6 y 7.

Estando toda la espalda encorvada al máximo y siendo ya la sensación insostenible se hace la última inhalación y al exhalar se libera toda la tensión

acumulada y se abren los ojos, recuperando el tronco hacia una posición de 45° de la cadera a la cabeza (en diagonal al piso –Fotos 8 y 9.), evitando pellizcar las cervicales o las lumbares o jorobando las dorsales: línea completamente derecha y diagonal que remata en una mirada fija y torva (pues la cabeza sigue esa misma línea, no mira al frente –Foto 10), literalmente, al asecho de una presa, el impulso que nacerá de todo ello correctamente llevado a cabo será la mordida. Este contacto con la agresividad es el remitente al instinto predador. A partir de aquí los ojos son abiertos.



Foto 8.

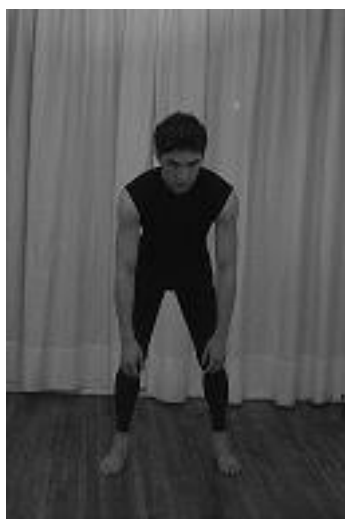


Foto 9.



Foto 10.

Al llegar a la espalda alta, puesto que generalmente es donde se siente el estrés con más claridad, cada vez que se inhale se tensionará presionando únicamente omoplatos y cabeza hacia atrás, como si se quisiera con estos tres puntos sostener algo que está justo en nuestra espalda alta; al exhalar y liberar se debe regresar a la posición normal lentamente (Fotos 11, 12 y 13).

Es recomendable relajar primero una extremidad superior y luego la otra para notar la diferencia entre una ya relajada y la otra que aún no lo está.

Cara, cabeza y cuello se relajan juntos; cabeza y cuello están en línea recta con el cuerpo (Foto 14), se inhala sin producir ningún tipo de tensión y al exhalar se deja caer

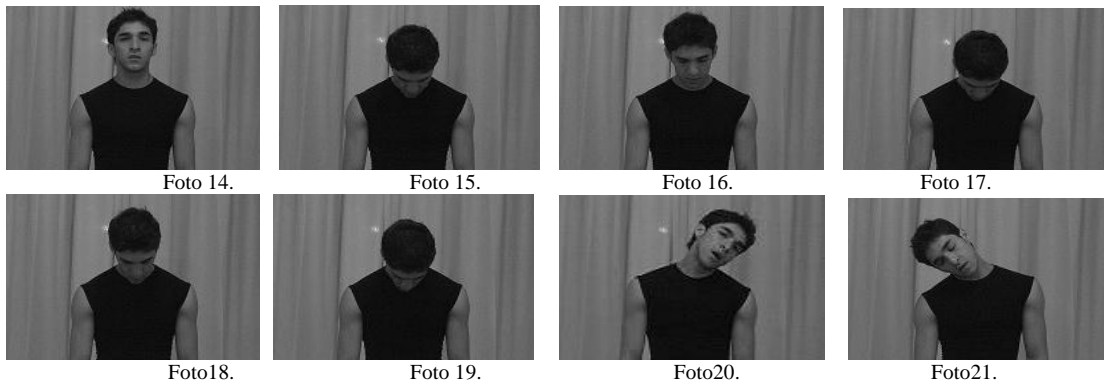
la cabeza por su propio peso, libremente, hacia delante hasta donde llegue sin presionar (Foto 15). En la segunda inhalación la cabeza se elevará deteniéndose poco antes de estar en línea recta sobre el cuerpo (Foto 16), siendo ésta la única tensión provocada, al exhalar se dejará caer de nuevo libre y tranquilamente (Foto 17).



Fotos 11, 12 y 13.

Al inhalar por vez tercera subirá la cabeza sólo un poco, sin llegar siquiera a la altura que alcanzó en la segunda inhalación (Foto 18), y al exhalar descenderá libremente de nueva cuenta (Foto 19). En la siguiente inhalación la cabeza dibujará un cuarto de círculo hacia la izquierda desde este último punto y hasta llegar al hombro, de tal forma que quede recostada pareciendo que la oreja quiere tocar el hombro (Foto 20); al exhalar se dejará viajar libremente la cabeza hacia tras dibujando un semicírculo desde el hombro izquierdo y hasta el hombro derecho, de igual manera llegará recostada sobre el hombro derecho (Foto 21). El trayecto será inverso, de hombro derecho a hombro izquierdo, para la siguiente inhalación, exhalando con el regreso (Foto 22). Esto mismo se repetirá en una respiración más. La cabeza hará, otra vez, un semicírculo hacia atrás de hombro derecho a izquierdo en la siguiente inhalación, pero al exhalar dibujará un cuarto de círculo hacia tras desde el hombro izquierdo y hasta el centro de la espalda

(Foto 23). Al inhalar nuevamente se elevará hacia delante sin llegar a estar sobre la espina dorsal (Foto 24), en la exhalación se dejará caer la cabeza hacia tras sin ejercer presión, libre y suavemente (Foto 25). En la segunda inhalación la cabeza subirá un poco menos que en la primera y en la tercera aún menos (Fotos 26 y 27), igual que fue con los movimientos de la cabeza hacia delante.

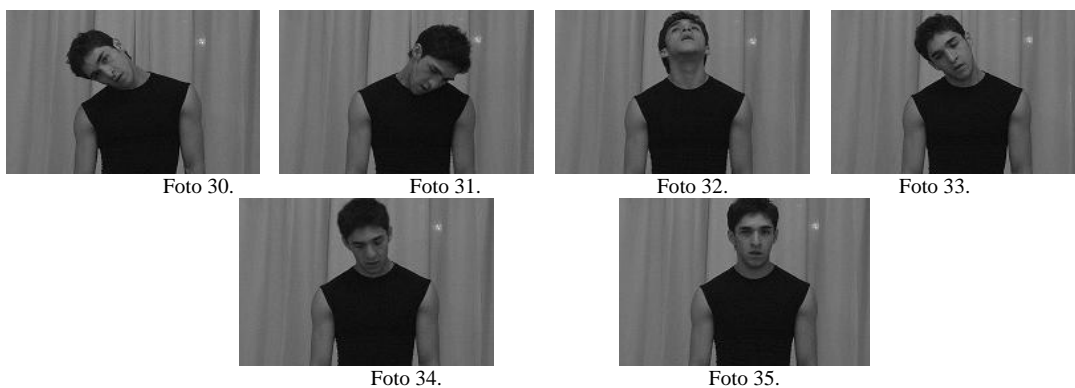


La cabeza ahora dibujará un cuarto de círculo hacia el hombro derecho al inhalar y llegará recostada como si la oreja quisiera tocar el hombro (Foto 28); al exhalar la cabeza se dirigirá en semicírculo hacia tras al hombro izquierdo (Foto 29). Se inhalará y se exhalará dos veces más dibujando el mismo trayecto.



Finalmente para el siguiente movimiento se inhalará por última vez, siendo ésta la única inhalación prolongada, con la cual la cabeza recorrerá todo el círculo de

hombro izquierdo a derecho por atrás, siendo la oreja la que llegue manteniendo así la posición recostada de la cabeza, de este hombro irá hacia delante hasta llegar al hombro izquierdo nuevamente, este movimiento tiene que ser continuo, no segmentado (se ha descrito segmentadamente para su clarificación). Se dibujará otra vez el círculo completo por el mismo camino -(si ya no es posible inhalar más, se sostiene la inhalación antes de exhalar)- e irá ascendiendo en espiral hasta que la cabeza quede sobre la espina, momento en el que por fin se da la última exhalación y se permite relajar todo el cuerpo (Fotos 30 a 35). Se recomienda inhalar y exhalar tres veces más sintiendo todo el cuerpo, ya sin tensionar, sólo sintiendo.



Al terminar esto me dirijo hacia el suelo flexionando una rodilla apoyando las manos, luego la otra rodilla, me siento y voy recostando el torso lentamente desenrollándolo, después estiro una pierna y luego la otra para estar completamente recostado (Fotos 36 a 42). Es necesario que el arco que se forma entre las lumbares y el suelo sea solamente el natural; para evitar un arqueamiento extra inhalo tensionando una pierna y encajándola en la pelvis, al exhalar y liberar permito que todo se relaje; igual será con la otra pierna; esto permitirá que el cuerpo tenga el mayor contacto relajado con el suelo.



Foto 36.



Foto 37.



Foto 38.



Foto 39.



Foto 40.



Foto 41.



Foto 42.

En esta etapa, recostado, inhalo y exhalo libremente para escuchar los impulsos que brotan de mi organismo, observando al mundo desde allí, me permito surgir-los y expresar-los en movimientos vivos. Me trabajo, exploro mi expresividad a voluntad, voy a mí.

Al terminar lo anterior, la colocación que sigue es cuatro puntos, sobre las manos y las rodillas, una posición de gateo (Foto 43). Se estiran brazo derecho y pierna izquierda en una línea recta paralela al suelo manteniendo la cabeza mirando hacia abajo pero sin dejarla caer (Foto 44); luego se estiran brazo izquierdo y pierna derecha (Foto 45). Se estiran, o sea se tensionan y al hacerlo también toda la espalda con una inhalación, y al exhalar se vuelven a colocar en el piso.



Foto 43.



Foto 44.



Foto 45.

Viene el segundo contacto con la agresividad que, al igual que el hecho sobre los pies, en varias inhalaciones se va tensionando de la pelvis a la cerviz formando una curva con la espalda, que ahora irá hacia el techo, como gato crispado (Fotos 46 a 48);



Foto 46.



Foto 47.



Foto 48.

al volverse la sensación insoportable se da la última inhalación y se libera la tensión acumulada al exhalar regresando la espalda a una línea recta paralela al piso, pero en esta ocasión la cabeza se levantará para mirar al frente y entonces morder (Fotos 49 y 50).



Foto49.



Foto 50.

Se puede, si se desea, hacer contacto con el placer, siguiendo el mismo procedimiento que cuando se hizo contacto con la agresividad en cuatro puntos, sólo que al exhalar la cabeza no mirará al frente, seguirá viendo hacia abajo pero sin dejarla caer, y será en este caso la pelvis la que sea liberada en un jadeo hacia tras y hacia delante sin forzarlo.

Para colocarme nuevamente (Foto 51.) de pie inhalo y al exhalar pongo un pie sobre el piso (Foto 52), inhalo y al exhalar pongo el otro (Foto 53 y 54); ya en cuclillas inhalo y exhalo tantas veces como sea necesario para llegar a la posición erecta, voy estirando las rodillas y luego empujando la pelvis hacia delante para ir levantando el tronco paulatinamente de manera circular, o sea, desenrollándolo (Fotos 55 a 58).



Foto 51.



Foto 52.



Foto 53.



Foto 54.

Al ir levantando el cuerpo es recomendable hacerlo a ojos cerrados para percibir el desarrollo de las cuatro patas hacia el estar bípedo; cuando se llegue a estar erguido se hace la última inhalación y al exhalar se abren los ojos y se flexionan las rodillas sólo lo natural para sentir al mundo desde allí (Fotos 59 y 60).



Foto 55.



Foto 56.



Foto 57.



Foto 58.



Foto 59.



Foto 60.

Se inhala y exhala tres veces, si se desea, ya de pie, para sentir-me en el estado que he conseguido. El estado de disponibilidad. A partir de aquí comienza el trabajo propiamente técnico, de exploración en el espacio, de construcción de relaciones dramáticas, de creación del conflicto.

Esta fue una brevísima descripción de los ejercicios para la relajación previa al trabajo técnico. Obviamente, la descripción mediante la palabra escrita y su posible lectura no son más que palabras; para entender-los (y aún mejor, comprender-los) es necesario practicar-los, además, con alguien que ya los conozca y en el óptimo de los casos los dirija, y además, en grupo para una mejor comprensión y asimilación de los mismos.

Para el problema del acercamiento al texto también se propone la técnica como posible solución. Como ya es sabido, el texto -cualquier- es literatura, por lo tanto debe ser traducido al lenguaje del actor; el texto deja de serlo para ser entonces palabra y al ser pronunciada es acción, una herramienta para comunicar el conflicto que crea el

actor. Mas por ser palabra dicha es que surge en presente, ayudando a comunicar el conflicto, es acción; de otra forma tan sólo será una repetición bien hecha atendiendo a las reglas de la articulación, la entonación, el volumen, la acentuación y el ritmo, atendiendo tan sólo a la forma, en el mejor de los casos; en el peor será no más que una repetición de perico.

Para acercarme al texto es necesario estar en estado de disponibilidad; entonces leo el texto lo más objetivamente posible -pese a que toda lectura siempre será subjetiva- para entender lo que el autor me quiere decir. Ya entendido y aclarado el discurso del autor hay que comunicar lo que el autor dice pasando del texto a la palabra, o sea, diciendo el texto. Después veo lo que el texto provoca en mí, a dónde me remite, y entonces comunico eso que me provoca diciendo el texto, no leyéndolo. Es preciso señalar que hasta este momento no hay memorización del texto. Una vez que logro comunicar lo que el texto provoca en mí, entonces decido qué es lo que yo quiero decir con ese texto, cómo lo quiero ocupar para decir qué cosa y así comunicar el conflicto. Voy a mí y fabrico el sentimiento preciso según lo decidido para decir el texto desde allí, del sentimiento que he fabricado, o simplemente desde mí, en presente. Es entonces cuando se puede memorizar el texto, pues se sustenta en un sentimiento; siendo ésta una memorización sensible ligada a mi experiencia y no una memorización mecánica repitiendo palabra por palabra hasta que cada una y todas queden grabadas.

Pues bien, ésta es, breve y directamente, la proposición que me sirve y que ocupo, y la técnica en la que me entreno para llegar a un dominio de la misma, para manejar el lenguaje del actor. La elaboración de textos que describan, expongan, desarrollen y den referencias y bases más claras sobre este tema le correspondían o al maestro Valencia o alguien más que haya tenido la licencia del maestro (Iván Herrera

Flores*), no a mí. Sin embargo me parece importante y necesario mencionarlo no sólo porque ha formado parte indiscutible de mi desarrollo, de mi trabajo técnico, sino también por la luz -por poquísima que ésta sea, que no lo es- que la propuesta del maestro arroja sobre la problemática del hacer del actor. Esto último me da pie para aclarar que no habiendo textos sobre el trabajo del maestro, para la elaboración de esta parte de mi tesis, extraje citas de Grotowski, Stanislavski y Barba no sólo para clarificar la exposición de la propuesta del maestro, sino también para enmarcarla en sí misma; así mismo, me apoyé en mi trabajo con el mismo Valencia; dentro y fuera de clase; en conferencias que realicé con su anuencia y revisión; en las experiencias de mis compañeros de clase; y, finalmente, en una entrevista que le hice, misma que me permito transcribir, tal cual, a continuación.

Datos biográficos del maestro Rodolfo Valencia.*

Raúl Rodolfo Valencia Gálvez nació el 25 de febrero de 1925 en Jiquilpan, Michoacán. Realizó estudios de Filosofía y de Letras en la UNAM. Sus estudios teatrales en la universidad de la Sorbona, Francia, entre 1951 y 1953; durante su estancia es seleccionado para asistir como oyente a los ensayos de la *Compañía Madeine Renaud - J.L.Barrault* en el *Teatro Marigny*. En 1954, a su regreso a México, Rodolfo Valencia se incorpora al *Estudio de Artes Escénicas* de *Seki Sano*, con quien colabora en diversas obras hasta 1957, entre las que destacan: *Prueba de fuego*, de Arthur Miller; *La mandrágora*, de Nicolás Maquiavelo; *Los frutos caídos*, de Luisa Josefina Hernández; *Anna Karenina*, de León Tolstoi; *Pozo negro*, de Albert Maltz. Además del año 1955 hasta el año 1957 Valencia impartió un curso de actuación en el Estudio Artes Escénicas de Seki Sano.

* Proporcionados por Iván Herrera Flores, alumno del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, discípulo directo del maestro. Iván llevó a cabo una amplia investigación monográfica sobre la vida y obra de Rodolfo Valencia para su proyecto de tesis, trabajo aún inédito. El maestro (finado el 21 del 07 del 2006) asistió a su examen profesional.

Poco tiempo después de su regreso de Cuba (1967), se unió al *Grupo Tarango*, el cual estaba formado por personas de muy diversos ámbitos, pero unidos por la búsqueda de medios para el desarrollo humano, los cuales encontraban en muy diversas técnicas y experiencias. Esto inició un largo periodo, de aproximadamente tres años, en los cuales Valencia trabaja con diferentes terapeutas, tanto en sesiones de terapia como en sesiones encaminadas a formar terapeutas. Como lo sabe cualquier participante de estas formas de trabajo, es un proceso muy desgastante emocionalmente, pues se trata de enfoques mucho más directos que el psicoanálisis -el cual ya había sido descartado por Valencia en su búsqueda, pues habiéndolo experimentado anteriormente, no lo consideraba útil para sí mismo. Terapeutas Gestálticos como *Frederick Perls*; Bioenergéticos como *Alexander Lowen*, *John Pierrakos*, *Betty Keane* y *Kaleman*; y de otras corrientes como *Schulz* y muchos más fueron sus maestros.

A partir de 1970 se dedicó a la labor de crear una forma de teatro popular, la cual estuvo bajo el auspicio de instituciones de gobierno. Debido a esta característica es posible visualizar etapas de este trabajo diferenciándolas, aparte de sus características, por las instituciones que las financiaron o por el sexenio en que se desarrollaron. Dónala Frischmann, en su estudio "*El nuevo teatro popular en México*" distingue tres etapas: *Teatro Conasupo de Orientación Campesina* (en colaboración inicial con Bellas Artes, 71-76), *Arte Escénico Popular* (SEP, 77-82) y *Teatro Popular del INEA* (83-85). Además de éstos, Valencia desarrolló otros proyectos de teatro popular con la SARH y con el gobierno del estado de Campeche. Ésta fue la oportunidad de poner a prueba el propio método actoral del maestro, creado a partir de sus investigaciones teatrales de años y sustentadas en las teorías bioenergéticas. El trabajo de teatro popular tuvo como resultado el poder llevar a las comunidades rurales y urbanas marginadas espectáculos teatrales que hablaran de sus propias problemáticas. Punto culminante es el momento en que se entrega a los campesinos e

indígenas el teatro como una herramienta para que ellos, a través de los espectáculos por ellos creados, expresaran sus inquietudes, problemas y posibles soluciones. Entre las obras de teatro popular que el maestro dirigió dentro de estos proyectos están: *El circo*, *El tornillo suelto*, *Ya somos muchos*, *Los hombres de los Bosques*, *La escuela de los dioses*, *Los machos*, *Rollos y desarrollos*, *El árbol de las mil flores*, *A desalambrar*. A la par de este trabajo, en 1976 funda el grupo *Teatro XXI*, con el cual monta *El hombre Prometeo*, *Trufaldino servidor de dos patronos* y *La estrella de Sevilla*.

Fue profesor en la escuela de Seki Sano, en Casas de la Asegurada del IMSS, la escuela de Bellas Artes de Cubanacán, en el Teatro Musical de la Habana, en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM, en la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA y en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM desde 1985.

Entrevista hecha a Rodolfo Valencia.*

¿Cómo define al teatro Rodolfo Valencia? Como un espectáculo capaz de conmover la conciencia a través de una exposición crítica de la conducta humana.

¿Considera Rodolfo Valencia al fenómeno teatral un acto creativo, es decir, es arte? Por supuesto.

¿Cuál es, para Rodolfo Valencia, la especificidad del lenguaje teatral? Yo la defino como toda acción, tanto interior -es decir la fabricación de sentimientos- como exterior, que lleva a cabo el actor para comunicar el contenido de un discurso teatral.

¿Qué papel juega el espectador dentro de esta proposición humana? Tiene un papel fundamental. El espectador es un compañero de juego. Es quien le da sentido a todo aquello que realiza el actor en el espacio escénico.

* La llevamos a cabo el maestro y yo en su departamento de la Col. Nápoles en la Cd. De México el día 23 de junio del año 2005, comenzando a las 6 horas p.m. con 39 minutos. Fue transcrita por mí y revisada posteriormente por el mismo Valencia para posibles correcciones, encontrándola clara me permitió hacer uso de ella.

¿Qué es la acción dramática? Es el desarrollo del conflicto.

¿Qué entendemos por conflicto? Es un choque de intereses. Una lucha de poderes.

¿Podría darnos una explicación respecto de su técnica? Yo fui inicialmente formado dentro del Sistema de Stanislavski, pero metodológicamente, es decir, técnicamente. Lo estudié y lo aprendí fundamentalmente con Seki Sano, quien a su vez lo estudió con Stanislavski, y tuvo un conocimiento profundo de la interpretación y metodología que Strasberg hizo al Sistema.

Pero llegó un momento en el que a mí me resultó insatisfactorio este problema de la creación del personaje, en donde el actor -tanto que ser humano- prácticamente tiene que renunciar a una parte fundamental de su ser, que es su experiencia existencial, para sustituirla por la "experiencia" de un ser imaginario (el personaje teatral); me parece que es imposible porque de cualquiera manera la lectura el actor la hace desde su realidad óptica, es decir, desde la realidad de su ser.

¿Cuál es la base de su técnica? La Bioenergética como el estudio de la relación que existe entre los problemas emocionales y la circulación de la energía en los seres humanos. Esta aportación científica al conocimiento humano es a partir de las investigaciones de Wilhelm Wright, quien descubrió que los problemas emocionales causaban en el sujeto bloqueos de la energía.

¿Qué papel tiene la respiración? Es una parte de la Bioenergética, explorada ampliamente por la Doctora Betty Keane, a la que ella llama sensibilización, que es la profundización de la sensibilidad del ser humano sobre sí mismo, sobre su problemática; creó algunos tipos de ejercicios que ayudan a la sensibilización, es decir, a pasar del cómo me pienso a cómo siento el mundo y me siento frente al mundo.

¿Cómo define Rodolfo Valencia a un actor? A mí me conmovió e influyó mucho la definición de Brook: "Un instrumento perfecto en manos de un ejecutante perfecto." Es

decir, ser lo suficientemente sensible y liberado interiormente para expresar la gama y complejidad del ser humano.

¿Qué le permite, entonces, al actor el uso técnico de la respiración? Un mucho mayor contacto con el ser que es, el ser mucho más allá del ego. Conduce también a un autoconocimiento sensible y además racional del actor en tanto que ser humano

¿Qué importancia tiene el presente en esta técnica? Es fundamental. Porque vivir en presente es dejar de oscilar constantemente entre un pasado que ya no existe y un futuro inexistente, esto es lo único que puede salvar al actor de la mecanización, o sea, realizar una acción -la misma acción- diez o cientos de veces siempre en presente, no hay antecedentes ni futuro.

¿Esta proposición técnica requiere de algún tipo de actor? No. Creo que si el actor va más allá de su estructura caracterológica defensiva logra una gran liberación interior, lo cual le permite una capacidad de expresión enorme, prácticamente ilimitada. Tenemos una serie de adjetivos para calificar los sentimientos, yo creo que apenas sabemos algo de la manera de sentir del ser humano.

¿Podría definir el estado de disponibilidad? Es un estado de lucidez que le permite al actor actuar en presente. Es un estado de creatividad, de juego, en el que el actor tiene completo manejo de su instrumento, de él mismo.

¿Qué es el espacio escénico? Es un elemento más que el actor usa para la ejecución de la acción.

¿Podría definir el uso dramático del espacio? Se refiere fundamentalmente a la relación entre el actor y el espectador. El actor, al jugar en el espacio, juega frente a un espectador, por lo que las imágenes que produce deben ser significantes en relación al contenido del discurso teatral.

¿Podría definir qué es el desarrollo? Es la consecución y profundización de la acción

dramática.

¿Podría definir qué es el ritmo? Es el momento que el actor da al espectador para que lea las imágenes que produce.

Respecto a estas dos últimas preguntas, yo puedo indicar al actor cuándo la acción carece de ritmo o cuándo de desarrollo, pero no se puede decir en abstracto.

¿Desea, a partir de esta proposición, concebir algún tipo de teatro? Por supuesto. En primer lugar la diferencia estribaría fundamentalmente en el uso real, específico del lenguaje del actor frente al texto dramático.

El texto dramático, por maravilloso que sea, no es teatro hasta que un creador escénico hace la adaptación a otro lenguaje, que es el lenguaje del actor; y eso comienza desde la palabra misma, es decir, convertir el signo escrito en palabra, o sea, en la articulación y enunciación de la palabra a partir de la situación que el mismo actor crea y desarrolla.

¿Qué opinión tiene del Sistema de Stanislavski? No se puede hablar del Método de Stanislavski. Se puede hablar de una investigación llevada a cabo por Stanislavski que contiene en sí una especie de guía para el trabajo del actor a partir del concepto de la posibilidad que el actor se convierta, o cuando menos se comprometa profundamente con el personaje literario.

Strasberg lo lleva mucho más lejos porque verdaderamente crea un sistema para acercarse lo más posible a esta conversión del actor -ser humano real- en el personaje -ser de ficción-.

Hacia el final de su investigación Stanislavski vira completamente a la realización de las acciones físicas... No. Hacia la realización de la acción. Esta intuición de las pequeñas acciones físicas está desde el principio en Stanislavski; lo cual realmente es la raíz de la posibilidad del esclarecimiento de un lenguaje teatral, del lenguaje del actor.

Stanislavski hablaba desde sus primeras etapas de algo que llamó Comunción entre actores; me parece que hablaba de la interrelación o comunicación que debe establecer un actor con su compañero de escena. ¿Qué opina de esto? Para mí eso es indispensable, casi de eso depende la calidad en el teatro; es decir, el actor que trabaja como isla, que mantiene su individualidad (no estoy hablando de su subjetividad ni de su sensibilidad) no logra esa interrelación, que además debe ir mucho más allá: llegar al espectador.

Es un juego a tres bandas, la interrelación entre los actores para llegar a la interrelación con el espectador. Y eso es lo que produce el fenómeno teatral, desde mi punto de vista.

Hacia el final de sus investigaciones, Grotowski apuntó que cuando surge el teatro ritual se desvanece el espectáculo para dar paso, precisamente, al ritual, con lo que se elimina la presencia del espectador, es decir, el ritual permanece en el actuante mas no en el espectador. Sin embargo requería de testigos para el cumplimiento de su asunto. ¿Qué opina de esto? No estoy de acuerdo. Yo creo que el espectador debe ser parte del rito, parte del ritual. El espectador ideal, para mí, es aquel que va al teatro en busca de una experiencia sensible para su desarrollo como ser humano; esta experiencia la logra justamente con el actor, que en ese caso ejerce como oficiante de ese rito. Pero el espectador debe participar en el rito, no anularlo, porque entonces perdería el sentido; yo lo encontraría casi onanista: el actor jugando con los otros actores un ritual para ellos mismos.

Si vemos, por ejemplo, un rito contemporáneo: el rito católico (que es muy complejo, muy teatral, etc.), imagínese usted una misa cantada sin absolutamente ningún creyente, nada más los oficiantes. No tiene sentido.

En primer lugar el rito es comunitario, es social. No participan de la misma manera todo el grupo humano: está el grupo creador del rito y sostenedor del rito, pero también está el resto de la sociedad que participa dentro del rito desde su lugar.

Tanto para Stanislavski como para Grotowski la base de todo entrenamiento actoral debe comenzar por la relajación del mismo actor para comenzar un estado creativo. ¿Qué opina al respecto? Nunca he comenzado una clase o un trabajo teatral sin antes entrar a un estado de relajación que yo llamo el primer paso hacia ese estado de disponibilidad para el juego creativo.

Grotowski señaló que el actor oriental, o las disciplinas orientales, manipulan la respiración y que eso impide conseguir un estado creativo... No estoy entendiendo. No pretendo entrar en controversia con Grotowski. Mire, si usted me habla del manejo de la respiración para la comprensión de su unidad con el universo, estamos hablando de una cosa; si me está hablando de manipulación, me está hablando de otra cosa.

Ahora, creo que el actor oriental, en términos generales, es un actor-cantante-bailarín (lo que llamaríamos múltiple o completo) que indudablemente usa distintos tipos de respiración, y lo hace justamente para llegar a un dominio de sí mismo como instrumento; pero al mismo tiempo el actor oriental es poco creativo porque maneja un lenguaje preestablecido. Él no responde intuitivamente y creativamente a la situación para crearla, la situación está dada y él aprende un lenguaje con el que se expresa.

La diferencia entre un gran actor oriental y un actor oriental mediocre está en la capacidad de realizar ambos los mismos gestos de manera exterior pero que el gran actor maneja en un presente total, lo que borra es lo aprendido.

Para aclarar un poco esta cuestión del actor en presente: El teatro es un juego, por supuesto, y tiene sus propias reglas. Análogamente a un deporte de cancha, por ejemplo. Todo juego parte de unas ciertas reglas, pero esas reglas son completamente abiertas. El actor (o el jugador) debe saber responder exactamente, decidir en ese momento a quien le va pasar la acción (el balón), por ejemplo. Esa sería la actitud de un actor en presente. Otro ejemplo: el del texto. El actor está creando el texto al pronunciarlo y lo está

recreando al oírlo de su compañero de escena en ese preciso momento.

Para Grotowski a los actores, el mencionó, estorba demasiado el cuerpo: la idea de un cuerpo y un yo, dos seres distintos, el yo que se puede desprender del cuerpo. Él propone una serie de ejercicios para encontrar la armonía entre el cuerpo y el yo. Alcanzar la unificación, la unidad del ser, no estar dissociado de mí mismo. ¿Qué opina de esto? Opino que es muy justo. Alcanzar esa unificación es una posibilidad evolutiva del ser humano como tal. No como un problema individual, sino como un problema de la humanidad en tanto que seres humanos.

Bibliografía.

- BARBA, Eugenio. *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. Col. Escenología. Grupo Editorial Gaceta. México. 1992.
- Cieslak. *Testimonios, El Príncipe Constante, La última entrevista*. En *Máscara*. N° 16, enero. Col. Escenología. Grupo Editorial Gaceta. 1994. México.
- GROTOWSKY, Jerzy. En *Máscara*. N° 11 y 12, número especial de homenaje. Col. Escenología. Grupo Editorial Gaceta. México.
- JIMÉNEZ, Sergio. *El evangelio de Stanislavsky según sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. Col. Escenología. Grupo Editorial Gaceta. México. 1990.
- STANISLAVSKY, Constantin. *Un actor se prepara*. Trad. Dagoberto Cervantes. Ed. Diana. México. 1953.
- STANISLAVSKY, Constantin. *Ética y disciplina, método de las acciones físicas, propedéutica del actor*. Trad. Margherita Pavía, et. al. Ed. Gaceta, Fideicomiso para la cultura México/USA. México. 1994.
- STANISLAVSKI, Constantin. *El arte secreto del actor. Por Richard Boleslavski y Michael Chejov*. Escenología. México. 1998.
- USIGLI, Rodolfo. *Itinerario del autor dramático*. F.C.E. México. 1940.

IV. En los hechos...

Sólo chismes y cuentos de brujas, sólo bla bla bla y parloteo desenfrenado que apunta directamente a una configuración errada de lo que es la constitución del trabajo cotidiano. Eso, en el mejor de los casos. En el peor, la censura, el silencio, la tristeza, el rencor y el desprecio. El trabajo cotidiano... ¿Existe? ¿Es un cuento de hadas? ¿Un mal chiste? Cuando se habla de él en las aulas se percibe como un páramo mítico y místico al cual habremos de entrar los futuros profesionistas. Un horizonte lleno de esperanza y expectativas que se perfigan desde que el joven adulto da su primer paso en la universidad. Y yo ahora no sé qué decir... ¿El trabajo cotidiano es realmente cotidiano? Siempre me hicieron creer que sería una torre de marfil que llega al cielo. Un árbol plagado de fantasías que está enraizado en el universo. Un poema de luces que se esparce por el cosmos irrigando felicidad a los hombres. Siempre me dijeron que mi labor cotidiana sería el arte.

¿Cómo hacer para que todo aquello alcanzado se sostenga a la realidad de la vida cotidiana? ¿Cómo hacer para que no estallen los oídos, se cosan los labios y se arranquen las córneas ante la imparable onda de necesidades biológicas y sociales? ¿Cómo hacer para mantener vivo mi sueño? ¿Cómo hacer para combinar mi arte con el trabajo cotidiano? Nadie me lo ha dicho... Y yo aún no lo sé.

Jamás me hablaron realmente del trabajo cotidiano. De la duda y la desesperación. De la levedad. De la gravidez. Del hambre. Ahora creo que eso estuvo bien. Porque eso lo da la vida. Por lo que esto no es ningún reproche, sino un agradecimiento.

Y es que no puedo comenzar de otra manera este apartado. Pues es ahora que debo hablar de los hechos. Los que han sido y los que serán. Centrándome tan sólo en aquellos que competen nada más a dos montajes que he llevado a cabo de *Las criadas*. El primero se realizó para las clases de dirección de los profesores Lech Hellwing y Iona Weisberg bajo la dirección de la entonces alumna de dichos cursos Mónica Alcántar. Al igual que ella, yo también continuaba en mi preparación universitaria cursando los últimos años de actuación. El segundo ha sido llevado a cabo, bajo la dirección de Paola Rivera, para la presentación de éste, mi examen profesional.

En ambos casos, como ha sucedido en el resto de mi trabajo, las dificultades han sido muy fuertes, y hablo tan sólo de las dificultades prácticas, que si me meto a hablar de las relaciones humanas tendría que comenzar una novela... Así que sobre los montajes señalados hablaré de lo que interesa, las dificultades prácticas, las dificultades y ventajas para llevar a cabo una puesta en escena. Partiendo de lo que expongo en este trabajo final.

A modo de comparación y como primer punto en ambos trabajos la primera barrera se postra en el lenguaje. Grotowski señaló el problema, pero nadie le ha hecho caso. Aunque creo –con temor a decirlo– que él tampoco contribuyó a la precisión del lenguaje técnico. Su aportación al tema fue el señalamiento del mismo: es necesario un lenguaje técnico; y la definición de la acción. Y ésta última, la acción, fue la aportación más clara al lenguaje técnico que Stanislavski dio al teatro. Tanto, que es la palabra que inunda todo el teatro actual. Todo el teatro desde Stanislavski hasta el día de hoy. ¿Y por qué no ajustarse a tales sentencias, aportadas por dos de los grandes hitos del teatro universal? ¿Por qué seguir peleando contra la precisión? ¿Por qué permanecer ambiguos? ¿Por qué la soberbia de asegurar que lo único que es válido es lo que uno mismo puede hacer?

Como cité en páginas anteriores: la acción es la estructura performativa objetivada en los detalles. Y, acción, movimiento son las bases del arte del actor, pues ella, la acción en oposición a otra es la que genera el conflicto, sin el cual no hay teatro. Me atrevo a afirmar que a eso se reduce el teatro contemporáneo. Pues ahora bien, no es sino hasta que tomo el curso del profesor Rodolfo Valencia que yo comprendo lo que es la acción. Comprendo, pues, no sólo lo entiendo. Quizá la interrogante es: ¿cómo acceder, cómo conseguir, cómo ejecutar la acción? De allí pues, que se entienda intelectualmente la acción, pero no sensiblemente, es decir, no en el hecho. Lo que se traduce en que la acción no es más que el acto en presente, tal cual Grotowski lo señala. Y esa sencillez es, como decía Valencia, su gran dificultad. Y quizá por lo mismo se pierde en la insufrible búsqueda de un personaje ficticio, en la búsqueda del cómo se mueve, del cómo habla, del qué se rasca, del cómo siente aquí o allá o en la otra escena. Pero muy pocas veces en la búsqueda del qué hace.

En ambos montajes la proposición desde la dirección ha sido clara en cuanto a la acción, por ejemplo de la primera escena: ataque con el vestido rojo, juego de armas. Y por alguna extraña pero conocida razón, los actores comenzamos a movernos sin sentido dentro del espacio escénico, a repetir el texto haciendo muecas, a hacer como que hacemos. En este punto cabe mencionar que las directoras de ambos montajes compartieron los cursos del profesor Valencia conmigo. Y debido a ello precisaban la acción, que por clara chocaba con la herencia directoral de: ‘aquí te mueves para acá y haces así y lo dices así y quiero verte enojado’. A falta de tales indicaciones titiriteras los actores nos vemos invadidos por la incertidumbre y el desconcierto. Pero, peor aún cuando, al hablar del trabajo, mi compañero se refiere a que encuentra cosas que el personaje hace y que le gustan y que

quiere abordar más profundamente. Jamás hubo intento alguno por hallar la acción: ataque, juego. Al avance de los ensayos, centro mi búsqueda en acción, en esa que ha sido pedida. Pero mi compañero actor no. Sigue en la búsqueda de cómo decirlo emocionado. En este punto la directora en turno sorteaba el difícil proceso de hacer que el otro actor le entienda la indicación, o al menos tratar de darle indicaciones que lo lleven por donde ella desea construir.

Es aquí donde se deriva una posible solución, desde la dirección es propuesta la realización de acciones externas, que en la jerga teatral se llaman tareas escénicas. Y es una solución porque es algo que, al menos ninguno de todos los actores con los que he trabajado desconoce. Tareas escénicas: caminas, te sientas, tomas la taza y dices el texto mirando a tu izquierda; terminas, dejas la taza, te levantas y sales. Que, nuevamente, son indicaciones mecánicas. Y sin embargo son precisamente una herramienta técnica las tareas escénicas, y se les llame como se les llame siempre coadyuvan a la realización del drama, y ha sido también otra aportación de Stanislavski. Entonces al hablar de acciones externas o tareas escénicas es que resultó posible comenzar una línea de trabajo. Si la acción es atacar, la acción externa que comunica esa acción (ataque) será o bien que rodees, o bien que aseches. El inicio del ataque, en la primera escena del vestido rojo, es preparar el arma: el vestido rojo. Y así, con este ejemplo, es que explico que fue precisamente un tecnicismo lo que zafó el nudo.

Digo, pues, que es necesario conocer técnicamente el oficio, conocer pues el oficio. No se trata de publicar un diccionario de lenguaje teatral y unificar los términos. Los términos se refieren a las mismas postulaciones. Está muy claro al hablar del trabajo

técnico de la voz: sea cual sea la técnica para trabajarla, la voz se imposta, se proyecta, se modula y se articula. Punto.

Pero, aunque eso abrió canales de construcción dramática, el uso del texto reanudó los problemas, pues el engolamiento natural, es decir, defensivo, nos llevó a los actores a fracasar en las acciones externas, que no cuajaban con un repetir el texto. Es decir, la disociación entre texto y acción externa era evidente, luego, era evidente la ficción mecánica, defensiva. Y este es un gran problema del teatro actual. Pero aquí depende también de la cultura sobre historia del teatro que cada teatrero tenga, pues es necesario decidir sobre los estilos de actuación que se deseen exponer. Y si el estilo es contemporáneo, por supuesto será naturalista. Y en ambos casos, la proposición sobre el estilo de actuación ha sido naturalista. Era pues, necesario, hacer de las acciones externas y el uso del texto algo orgánico. Sobre este punto volveré más tarde.

Otro gran problema radicó en las acciones físicas, que no es lo mismo que las acciones externas. Y éstas últimas también fueron aportación de Stanislavski. Citando al profesor Valencia: “Las acciones físicas son las pequeñas acciones que ejecuta el actor que hacen visible lo invisible.” Es decir, son acciones que se hallan dentro de los parámetros de las acciones externas, pero se diferencian por la sutileza de las mismas y por el rotundo significado que el actor les imprime. Y el uso de este tipo de acciones ni siquiera tomaba lugar en la realización de los montajes. No es que hubiera que llenar la obra de acciones físicas; pero su uso podría haber ayudado a la clarificación de varios momentos dentro del montaje. Por mi parte el uso de las mismas lo restringí a momentos clave, quizá ni las directoras en turno lo notaron. No hay por qué alardear de las mismas, si no estorban y ayudan simplemente hay que imprimirlas. Pero, con mi compañero resultaba diferente, pues

la petición desde la dirección era hacer un sencillo gesto, pero la negación a priori sobre ello resultaba en gestos fuera de lugar que no decían lo que se buscaba. Sin contar, por supuesto, con la desesperación del actor por no comprender lo que tal o cual directora pedía. Hubo que dejar que el propio actor buscara el gesto con la indicación clara: sutil y pequeño. Aunque se perdiera fuerza por no tener sentido. Como por ejemplo, en el uso de la tila. La taza con la tila, el arma de envenenamiento. Qué sutil. Qué fuerte. Y qué débil cuando el gesto –la acción física- no es la exacta. Este punto fue Grotowski el que aclaró el gesto; pues nunca se refirió a las muecas que hace la cara, sino al movimiento total del cuerpo vivo.

Retomando el inicio, los actores nos movemos desconcertados, ambiguos, en el espacio escénico. Y es debido a que jamás lo usamos. La conciencia sobre este elemento surge en el siglo XX. Y es Rodolfo Valencia quién lo define: el espacio escénico es un elemento más que el actor usa para la ejecución de la acción. El espacio escénico no está dado, se construye con las relaciones dramáticas que se establecen con el compañero de juego y con el espectador. Los actores lo llevamos a cabo todo el tiempo sobre la escena, pero intuitivamente. Y es por ser intuitivo que no cobra la fuerza orgánica tan preciada por los directores. Nuevamente se recurre a las indicaciones mecánicas: muévete para allá y te sientas. En ambos montajes sucedía lo mismo: hablar de relaciones dramáticas en el espacio para mis compañeros actores era hablar de fantasmas. Así que no había opción: las directoras ocupaban los accidentes que se sucedían y los dejaba montados a modo de relaciones.

Éstas, las relaciones dramáticas en el espacio, eran tomadas en cuenta por mi compañero de escena a través de la construcción de un personaje. Pero es que no es lo

mismo. Ni siquiera están en relación los términos. La construcción del personaje es un gancho fascinante, pero en este país desconocemos completamente el método para llevarlo a cabo. Y si alguien conoce el método tiene que gritar que lo sabe y es su obligación compartirlo. Y era sólo a través de la idea de una construcción de personaje que mis compañeros se sentían capaces de relacionarse conmigo. Pero obviamente era una relación superficial, derivada del texto, no una relación dramática, pues no significaba nada dentro del discurso. Fue necesario, aclarar este punto, y ejercitar y ejercitar la escena sobre el espacio para llegar a aciertos sobre el montaje. Quizá fue este el paso que ayudó a clarificar la comunicación y entender la propuesta de trabajo.

Como último el uso dramático del texto. Fue muy difícil para las directoras lograr la memorización orgánica del texto. El texto debe ser usado. Y esto no es tan fácil de entender. El actor usa el texto para decir lo que quiera. Al contrario, los actores lo memorizamos para repetirlo nada más, ni siquiera para tratar de comunicar lo que el autor buscaba.

Si se une todos los posibles errores anteriores, resulta siempre un teatro formal y malformado, pues ni la forma se halla en forma. Por nuestra parte se articularon montajes a base de indicaciones directorales que deseando partir de la propuesta de los actores no tuvieron salida y se convirtieron en indicaciones mecánicas a las que se les añadía el texto, como en tantos montajes en los que he participado; pero a diferencia de ellos, en estos dos, propios, de *Las criadas*, hubo luz gracias al uso del lenguaje técnico.

¿Y esa fuerza tan deseada por todos los teatreros, esa fuerza que da la vida, esa energía, esos impulsos que hacen de un acto teatral un acto vivo? A sapiencia de todos,

sucedirá en la primera función por la adrenalina. A las siguientes, Dios quiera. Este es el punto más difícil a tratar. Pues es este punto el verdadero problema sobre el que las investigaciones escénicas se han desbordado: ¿qué herramienta ha de usar el actor para estar exactamente en la situación que el drama pide? Grotowski lo llamó cuerpo vida. Valencia estado de disponibilidad. A lo que se refieren es a lo mismo, un estado lúcido y creativo, en definición de Rodolfo Valencia. Y es que los medios para llegar a ese estado pueden ser muchos. Y los actores lo traducimos en una palabra: energía. ¿Hubo energía en la función? Pero ésta palabra es ambigua dentro del lenguaje teatral. Energía: siempre hay energía, siempre se queman calorías. Energía: no, no somos capaces de lanzar rayos láser por los ojos. Energía: no es más que estar vivo. Pero es que resulta que siempre estamos vivos hasta que estemos muertos. Por lo que yo me quedo con la definición del profesor Valencia para ese estado: estado lúcido y creativo en el que el actor tiene completo dominio de su instrumento –él mismo. El término para esta definición: le han llamado cuerpo-vida, energía, impulso primario, fuerza, estado de disponibilidad. No hay más que apelar a lo que Valencia denominó especificidad del lenguaje teatral. Claridad. Y este fue el momento más conflictivo para la realización de los montajes. Compartir este estado, tratar de comunicarlo al compañero de escena. Dentro de un montaje simplemente no es posible. El aval para las directoras fue la experiencia resultante de trabajos pasados del propio actor para acercarse a eso que él denominaba ‘energía’. Para mí no era más que tratar de estar en estado de disponibilidad y establecer comunicación con mi compañero donde él se hallase. Tan sólo podíamos compartir ejercicios específicos sobre el uso de técnico de la respiración: inhalar y exhalar, observar qué ocurre, construir desde lo que ocurriera orgánicamente.

Pero fue compartir todo lo anterior lo que propició comunicación. Como dije son problemas de lenguaje técnico. Y es que no se puede conocer el proceso más que por el proceso mismo, en tanto que herramienta. Es decir, pese a que se estableció trabajar con y sobre la técnica de respiración de Rodolfo Valencia, no nos fue posible profundizar en ello, pues el manejo de la misma sólo podía ejercitarse en el taller del profesor o en talleres destinados para ello. En ambos casos se trató de montajes, no de talleres. Pero al abordarlo llanamente nos brindó claridad sobre el trabajo. No niego que quizá los montajes resultaron en forma, tan sólo en forma. Pero gracias a la visión de la directora, en el primero la forma fue limpia. En el segundo, igualmente debido al cuidado y esmero de la directora, la forma fue precisa y además se logró atisbar sobre la tan mencionada energía.

En suma, la elaboración de teoremas dramáticos es evidente, y además necesaria. Acción, visualizada por las acciones externas e internas. Que a su vez, por mi parte, proviene del teorema: Estado de disponibilidad > uso dramático del espacio > desarrollo > ritmo.

Por otro lado las acciones internas no resultaron un problema tácito, pues es maña del actor emocionarse para decir que está actuando. Emocionarse porque el personaje está emocionado. Aunque no salga de los tres pujidos: llorar, reír y enojarse. Y fue tanto maña mía como de mis compañeros. Pero la indicación de las directoras sobre el asunto -menos intensidad- logró usar esas acciones internas en beneficio del discurso dramático. Y ese es el problema tácito sobre las acciones internas: ¿cómo usarlas en vías de la construcción del discurso dramático y no como engolamiento de la histeria? El actor, usualmente enmarañado en el problema de la construcción del personaje, no aterriza en la creación de acciones internas para su uso dentro de la comunicación del conflicto. Se concentra en

sentir, “sentir profundamente lo que personaje siente, hacerlo suyo”, es decir, se esconde para no exponer su realidad sensible, su realidad ontológica, su necesidad de expresión.

Si bien, conocer una técnica es tener la herramienta para hacer el oficio, resulta que el oficio no es en solitario. Este oficio es comunal. Y el gran problema es que la mayor parte de la comunidad con la que he trabajado no tiene más que el trabajo de la experiencia (valiosísimo, por supuesto), pero según lo veo ahora, no es suficiente para crear arte. Y por supuesto, jamás engarzara un tópico, una corriente, una propuesta, una contribución.

En los hechos, trabajar con la técnica que aprendí es muy difícil. Y siempre es la primera barrera el desprecio del otro por el conocimiento. No puedo hablar de teatro en mi oficio, porque hablar de teatro es hablar de todo esto y el que escucha siempre, invariablemente, se siente ofendido. Porque lo único que no escucha es que, obviamente, yo también sigo en la búsqueda.

¿Y qué más? Nada. Ya viene... Se sucede. Por el momento descubro. Descubro y me admiro, me duele porque me conmueve, porque me sacude, porque me tumba y me mantiene tirado en el suelo tragando el polvo... Porque conmigo y a pesar de mí continúa, se continúa y no se detiene. Y eso es maravilloso, porque me levanta y me echa a andar. Porque yo camino con el aire dando pisadas firmes. Porque quiero caminar. Allá. Donde suficiente siempre se me escurre de las manos y es preciso continuar.

Si yo pensara que he acabado estaría acabado. El principio apenas se viene. Y se me echa encima con toda su ferocidad. Fue mi Universidad, mi preparación universitaria para la vida profesional, sólo un esbozo de eventualidades ni siquiera sospechadas. Pero ese esbozo es, y con mucho, la fuerza propiciatoria de mis futuras revoluciones.

Sí. Cuánto y cómo ayuda el Colegio de Literatura Dramática y Teatro a la formación de profesionistas teatrales. No tengo duda. So dolo lo dijese sin aceptar que es este Colegio de los principales que forma a los profesores de las restantes Escuelas teatrales del país. Nuestra tragedia es vivir la comedia del trabajo cotidiano. Y llegar cuando menos, con el paso del tiempo, a una ligera comprensión de nuestro hacer. Afortunados aquellos que reconocimos eso antes de abandonar las aulas. Por los demás... qué decir. Pero quienes egresamos con la altiva soberbia de saber qué es lo que se debe hacer tenemos la opresiva y humilde obligación de mantenernos callados, y no mostrarnos más que con nuestros hechos y éxitos profesionales, que nos darán la solidez de abrir la boca para callar a los necios.

Sin embargo, y con todo, me mantengo firme al terminar este documento y mostrar las herramientas ofrecidas por mi Colegio: El actor nace, no se hace. Y es su responsabilidad ética y óptica llevarlo a cabo y expresar su canto hasta la muerte. Como sea, pero que sea. Que se suceda. Que suceda.

“La imagen de lo bello como lo uno y lo diferente procede de la liberación de la angustia ante la poderosa unidad indiferenciada de la naturaleza. Este espanto ante la naturaleza lo salva la belleza cerrándose ante lo inmediatamente existente y creando un ámbito intocable.”¹

Quizá exagero, pero no es más que la belleza la que salvará el pellejo. Por ser ésta un valor universal y por ello ser constitutivo del hombre. Y no se trata del mártir o del héroe; se trata del trabajo, no más que del trabajo, diario y esforzado, de la búsqueda, del tumbar barreras y seguir por lo que sigue. Pues es la belleza, su fomento, su cambio y su constante búsqueda en el Teatro la que elevará nuestra labor y contribuirá a su perpetuidad,

¹ ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Taurus humanidades. Trad. Fernando Riaza. España. 1980. Pp. 74.

la del Teatro. Su formación y construcción es lo que me propongo. Conozco los medios para llegar a ella, habrá que ocuparlos, manejarlos y retorcerlos, habrá que buscar nuevos quizá... La he tocado, la conozco -sensiblemente- y es liberadora... Habrá que conseguirla y ofrecerla.

En cuanto a lo que resta, es tremendamente gratificante cerrar círculos. Con este documento y su posterior examen cierro uno: mi trayecto universitario. Pero más grato me resulta saberme poseedor de conocimientos que no he almacenado como una enciclopedia, sino como herramientas reales que me permitirán abrir canales para mi expresión escénica. Todo, absolutamente todo lo que recibí de mis profesores, para bien y para mal, lo he archivado no como cómputo de ideas, sino a través de mi experiencia, relacionándolo directamente con mi trabajo concreto sobre el escenario. He descartado muchas cosas y muchas otras las he conjuntado. Y prueba concisa de aquello que más he atesorado es este trabajo final; su término satisface mi ego, pero a más de ello, me permite descubrir el valor real de la vocación.

Atendiendo a lo que he dicho a lo largo de estas páginas, me defino directamente por mis actos, me defino directamente por la expresión de mi ser, por mi necesidad de hacer, y mi hacer lo encuentro enraizado profundamente en el escenario. Afortunados aquellos que tenemos suelo para pisar. Yo no soy capaz aún de definir el Teatro, no soy capaz aún de definir a un Actor; hay grandes hombres que ya lo han hecho, me apego a ellos. Son quienes me han formado. Sólo soy capaz de rendir tributo a mi propia existencia y le ofrendo mi vocación dramática.

No tengo más reflexiones que pronunciar, es decir, es hasta aquí donde he llegado: Asumo mi pasión escénica, teatral; asumo mi ser Actor, mi profesión. Asimilo y asumo mi herencia intelectual, la que mi Universidad, mis profesores y colaboradores me han dado, conocimientos de gran peso y valor. Lo que resta me toca a mí. Me siento fuerte para confrontarlo.

Conclusión.

La conclusión de este trabajo es su presentación escénica, pues este es su objetivo primero.

Para terminar, en este último apunte doy los referentes visuales en los cuales encontré algún tipo de apoyo para la forma o partitura gestual en la parte de Clara. Pues el proceso de búsqueda, de análisis y dirección, no concluye aún en la proyección de un discurso escénico. Ni siquiera aún concluye en el término de la construcción del discurso dramático. Según me revela la poca experiencia adquirida, una puesta en escena madura ya pasadas las cuatro, o pocas más, primeras funciones. Y atendiendo a las recomendaciones hechas por Stanislavski, hay que observar, observar y llevar a escena. Aunque todo parte de mí, nunca está demás consultar a quienes ya lo han tratado, ya sea en la pintura, en la música, en la arquitectura, y demás aportaciones humanas, todo cuanto sirva siempre sirve; de aquí la necesidad de mostrar referentes visuales. En cuanto a la música, han sido los Románticos quienes más han alimentado mi imaginación, sobre todo Chopin y Beethoven, pero quien realmente me ha atormentado con su expresión y su fortaleza es Penderecki, hablando exclusivamente de *las 7 puertas de Jerusalén*.

Agrego también la síntesis que hice del texto original de Genet, pues rescaté de él los temas que me interesan y que ya nombré anteriormente. Quisiera detenerme brevemente en este punto, pues es necesario, debido y correcto, salvar de aquello que ha hecho otro tan sólo lo que me afecta, lo que me interesa. Tratar de llevar a escena todo lo que aquél ha dicho y hecho sería tratar de arrancarme palabras que no quiero decir.

Agrego igualmente fotografías que fueron tomadas a un montaje previo, que coadyuvó en la maduración intelectual de este trabajo; así como la publicidad que de él hubo y sus programas de mano.

Sin embargo (aunque no creo que haga falta mencionarlo, pues ya lo expuse en el cuerpo de este trabajo escrito), la puesta en escena de *Las criadas*, así como toda manifestación teatral, está únicamente sustentada en sus realizadores y lo que ellos, quienes ellos son. Pero, como siempre, será el espectador el que lleve a último término la apreciación de los resultados.

Referentes visuales.



Amistad, 1974, Enrique Guzmán.

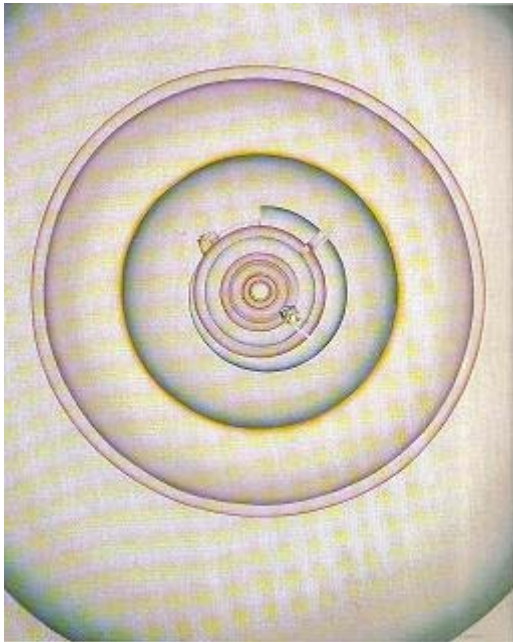


Dos muchachas yaciendo entrelazadas.

Egon Schiele.



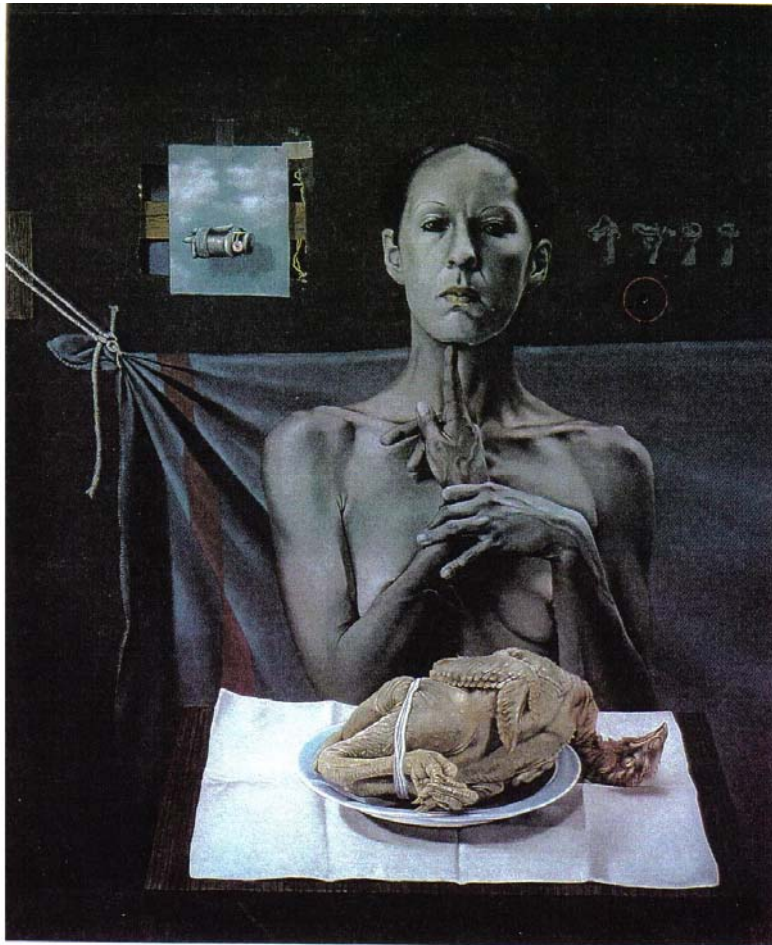
El genio victorioso, 1506, Miguel Ángel.



El propio encuentro, 1976, Enrique Guzmán.



When Park Ave. Larry Rivers.



El rito, 1987-1988, Arturo Rivera.



Making History, Larry Rivers.



Reflejo, 1974, Enrique Guzmán.



Laocoonte, Baccio Bandinelli.

Fotografías de la puesta en escena de *Las criadas* de Jean Genet, 2003, Dir. Mónica Alcántar.



Publicidad de la puesta en escena de *Las criadas*, de Jean Genet, 2003, Dir. Mónica Alcántar.

aproximada 60 mins. (Centro)
LAS CRIADAS, de Jean Genet. Dir. Mónica Alcántar. Con Omar García Sandoval y Juanpablo Avendaño.

Dos trabajadoras domésticas intentan el asesinato de su patrona. Añu Teatro. Escenario del Auditorio Justo Sierra Che, Facultad de Filosofía y Letras, Ciudad Universitaria. Viernes, 17:00 horas. Entrada gratuita. Adolescentes y adultos. Duración aproximada 60 mins. (Sur)
CRUCE DE VÍAS de Carlos No-

Universidad Nacional Autónoma de México
 De José Bonifacio de la Fuente
 Rector
 Lic. Enrique Arias Salas
 Secretario General
 Mtro. Daniel Enrique Pérez
 Secretario de Administración
 Lic. Alberto Rivera Ruiz
 Secretario de Estudios de la Comunidad y Participación
 Lic. Alejandra Salas Martínez
 Secretario de Planeación y Sistema Universitario
 Dra. Araceli Quintero Méndez
 Jefa de Gabinete

Escuela de Filosofía y Letras
 De Andrés Bello Méndez

Escuela de Filosofía y Letras 1929-2003 75 años de vida académica
 Colegio de Literatura Dramática y Teatro
3^{ra} Temporada teatral de repertorio 2003

Las Criadas
de Jean Genet

Traducción:
 Jorge Manrique Álvarez

Dirección:
 Mónica Alcántar Zamora
(Bachiller del curso 2002-2003)

Aula - teatro Escenario del auditorio JUSTO SIERRACHE
 Viernes 17:00 hrs.

Aforismo 341 Friedrich Nietzsche. La gaya ciencia

REPARTO

Omar García Sandoval*	Clara
Juanpablo Avendaño**	Solange

REALIZADORES

León Kuri***	Grabación
Gabriel Salazar*	Realización de utilería
MÓNICA ALCÁNTAR ZAMORA	Diseño del espacio, iluminación sonido, realización técnica y DIRECCIÓN

*Estudiante del cuarto año
 **Participante externo
 ***Apoyo externo

Responsable Técnico del Área de Teatros: Jesús Espinosa Garduño
 Responsable de La 3^a Tr 2003: Mtra. Yoalli Malpica López

Al concluir el semestre 2003-2 esta puesta en escena representó el grupo 0021 de la asignatura Dirección IV a cargo del Mtro. Lech Hellwig-Görczyński en la Mostra Interna del Año Académico 2003

Las criadas

versión libre a partir del texto de Jean Genet

omargarca • CLARA • SOLANGE • Juanpabloavendaño
 mónicaalcántar • DIRECCIÓN

universidadnacionalautónomademéxico
 facultaddefilosofíayletras
 colegiodeliteraturadramáticayteatro

Adaptación libre sobre el original de

Las Criadas

de Jean Genet.

Clara.- ¡Estos eternos guantes! Prepare mi vestido. Es usted feísima, tesoro mío.

Solange.- Deseo que la señora esté muy guapa.

Clara.- Usted me odia, ¿verdad? Nunca podrá seducir a Mario. Ese joven lechero ridículo la desprecia.

Solange.- ¡Oh!

Clara.- Cállese, idiota. Mi vestido.

Solange.- La señora se pondrá el vestido rojo. Un traje negro le iría mejor a su viudez.

Clara.- ¿Cómo?

Solange.- ¿Tendré que precisar?

Clara.- Insulta a tu ama. Tonta. No es este el momento de recordármelo.

Solange.- No es este el momento de exhumar.

Clara.- Estas acechando el instante de escupirme a la cara.

Solange.- Si el señor...

Clara.- Si el señor está en la cárcel, es gracias a mí. ¡Atrévete a decirlo! ¡Atrévete!

Solange.- La palabra más insignificante le parece una amenaza. Que recuerde la señora que yo soy la criada.

Clara.- Por haber denunciado al señor a la policía, ¿voy a estar yo a tu merced? Clara, yo obligué a mi mano, ¿me oyes? La obligué lentamente, firmemente, sin error, sin tachaduras, a escribir esa carta que iba a mandar a mi querido al presidio. Y tú en vez de apoyarme me desafías. ¡Me hablas de viudez!

Solange.- La señora llevara el vestido rojo.

Clara.- Veo en tus ojos que me odias.

Solange.- La quiero.

Clara.- Como se quiere al ama, supongo.

Solange.- Yo haría lo imposible por...

Clara.- Tú me arrojarías al fuego. Abróchelo. No intente atarme. Échese hacia atrás. Huele a fiera. ¡La buhardilla! ¡La habitación de las criadas!

Solange.- Cállese.

Clara.- Apártese, ¡sobona!

Solange.- Ladrona, ¿yo? ¿Cómo?

Clara.- He dicho sobona. Si usted se empeña en lloriquear, hágalo en su buhardilla. Aquí, sólo acepto lágrimas nobles... Arregle mi peto, puta.

Solange.- ¡La señora se encoleriza!

Clara.- ¡Entre sus brazos perfumados la cólera me lleva! Me levanta, despego, arranco... y me quedo. Pero date prisa, no nos dará tiempo. Guarde sus manos lejos de las mías, su contacto es inmundo.

Solange.- No hay que exagerar. Sus ojos se encienden. Alcanza usted la orilla.

Clara.- ¿Cómo?

Solange.- Los límites, las fronteras. Señora, tiene usted que guardar las distancias.

Clara.- ¡Qué lenguaje, hija mía! Clara, ¿estás vengándote, no? Sientes que se acerca el instante de abandonar tu papel...

Solange.- La señora me adivina.

Clara.- Sientes que se acerca el instante en que dejarás de ser la criada. Vas a vengarte.

Solange.- Le oigo.

Clara.- Existes gracias a mí y encima me desafías. Bastaría un solo gesto mío para que dejaras de existir. Me engrandezco más y más para reducirte y exaltarte. Echa mano de todas tus artimañas. ¡Es la hora!

Solange.- ¡Basta! ¡Dese prisa! ¿Está lista?

Clara.- Estoy lista. ¿Y tú?

Solange.- Estoy lista, estoy harta de ser un objeto de asco. Yo también le odio a usted.

Clara.- Cálmate, hija mía, cálmate.

Solange.- ¡La odio! La desprecio. Ya no me intimida usted. Odio su pecho lleno de exhalaciones balsámicas. ¡Su pecho... de marfil! ¡La odio!

Clara.- ¡Eh! ¡Eh!, pero...

Solange.- ¿Cree que puede robarle la belleza al cielo y privarme de ella? ¿Y quitarme al lechero? ¡Confiese! ¡Confiese lo del lechero! Porque Solange le manda a usted a la mierda.

Clara.- ¡Clara, Clara!

Solange.- ¿Qué dice?

Clara.- Clara, Solange, Clara.

Solange.- Claro que sí. ¡Clara le manda a la mierda! Clara esta aquí más clara que nunca. ¡Luminosa!

Clara.- Clara, Clara. . . Usted. . . ¡Oh!

Solange.- La señora no contaba con la rebelión de las criadas. Mire como se acerca, señora. Va a estallar y a desinflar su aventura. Ese señor no era sino un triste ladrón y usted una...

Clara.- Te prohíbo...

Solange.- La señora está atónita. Su cara se descompone. ¿Desea un espejo?

Clara.- Me hace más bella. El peligro me da una aureola y tú, Clara, eres todas tinieblas.

Solange.- ...infernales. Conozco el disco. ¡Las dos criadas están aquí, las fieles criadas! Embellézcase para humillarlas. Ya no la tememos. Estamos envueltas, mezcladas en nuestras exhalaciones, en nuestros fastos, en nuestro odio hacia usted.

Clara.- Váyase.

Solange.- Vuelvo a mi cocina. Soy la criada. Usted, al menos, no puede mancharme. Usted me lo pagara en el paraíso si es necesario. Preferiría seguirla hasta allí antes que dejar mi odio a la puerta. Ríase un poco, ríase y rece de prisa, muy de prisa. ¡Está ya en las últimas, querida! ¡Quite las zarpas! Deje ver su frágil cuello. Vamos, no tiemble, no se estremezca, yo trabajo rápida y silenciosamente. Sí, voy a volver a mi cocina, pero antes terminare mi tarea... *(Suena el despertador.)* ¿Ya?

Clara.- Démonos prisa. La señora va a volver. Ayúdame. Se acabo... y no pudiste llegar hasta el final.

Solange.- Siempre ocurre lo mismo. Y por tu culpa. Nunca estas lista a tiempo. No puedo rematarte

Clara.- Lo que nos quita tiempo son los preparativos. Ten en cuenta que...

Solange.- Vigila la ventana.

Clara.- Tenemos tiempo. He adelantado un poco el despertador para que podamos ordenarlo todo.

Solange.- Ya es la hora.

Clara.- Sí. Voy a preparar la infusión.

Solange.- Vigila la ventana. Tengo que limpiar el vestido de la señora. ¿Qué te pasa? Ya puedes volver en ti.

Clara.- No intentes dominarme.

Solange.- Quisiera que descansaras. Cuando descansas es cuando más me ayudas.

Clara.- Te comprendo. No te expliques.

Solange.- Si, me explicaré. Eres tu quien ha empezado. Primero cuando aludiste al lechero. Si Mario...

Clara.- ¡Oh!

Solange.- Te sentías feliz antes de poder mezclar tus insultos... y los detalles de nuestra vida privada con...

Clara.- ¿Con? ¿Con qué? Da un nombre. Da un nombre a la cosa. ¿La ceremonia? Pero, Solange, esta vez ella está en nuestras manos. De no haber sido por mí, sin mi carta de denuncia no hubieras asistido a ese espectáculo, el amante con las esposas y la señora llorando.

Solange.- Mejor. Que se muera. Y que yo herede por fin. No volver a poner los pies en esa siniestra buhardilla.

Clara.- A mí me gustaba nuestra buhardilla.

Solange.- Yo la odio. La veo tal y como es, sórdida y desnuda. Despojada, como dice la señora. Nada nos obligaba a un gesto demasiado pomposo. Pero tranquilízate, en la cárcel podrás seguir haciéndote la señora, la María-Antonieta, pasearte de noche por la casa.

Clara.- Estás loca. Nunca me he paseado por la casa.

Solange.- ¡Con que la señorita nunca se ha paseado! Y a las dos de la madrugada saludando al pueblo que acude para desfilarse bajo sus ventanas. ¿Nunca, verdad?, nunca.

Clara.- Pero, Solange...

Solange.- ¿Por quién me tomas?

Clara.- La señora puede volver sigilosamente.

Solange.- Ya he terminado.

Clara.-. Ahora tienes miedo.

Solange.- ¡Ironiza! Para excitarme. Nadie me quiere. Nadie nos quiere.

Clara.- Ella, ella sí que nos quiere. Es buena. La señora es buena. La señora nos adora.

Solange.- Nos quiere como a sus sillones. Y ni siquiera. Como a su bidet. Y nosotras no podemos querernos. Su dulzura. ¡Cuando se es guapa y rica! ¡Pero ser buena cuando se es una criada! Una se contenta con pavonearse mientras hace la limpieza o friega los platos. O como tú, una va por la noche a permitirse el lujo de un desfile histórico en los aposentos de la señora.

Clara.- Solange. ¡Otra vez! ¿Qué andas buscando? ¿Crees que tus acusaciones van a apaciguarnos? ¡De ti podría contar yo cosas peores!

Solange.- ¿Tú? ¿Tú?

Clara.- ¡Si, yo!

Solange.- ¿De las dos, quién es la que amenaza?

Clara.- Inténtalo tu primero. No te atreves a acusarme de lo más grave. De mis cartas a la policía. Me inventé las peores historias y las mejores de las que tú bien que te

aprovechabas. Anoche, mientras hacías de señora con el vestido blanco, estabas radiante. Ya te veías subiendo secretamente al barco de los deportados...

Solange.- ¡Oh!

Clara.- Un bonito sueño. Porque yo tenía el valor de enviar mis cartas anónimas, tú te permitías el lujo de ser una prostituta de alto vuelo, una hetaira.

Solange.- Pero tú, antes, hablabas de seguirle.

Clara.- Reanudé la historia donde tú la habías dejado. Pero con menos violencia que tú.

Solange.- No te veías a ti misma.

Clara.- Claro que sí. Puedo mirarme en tu cara y ver en ella los estragos que ha hecho nuestra víctima. Ahora el señor está encerrado, alegrémonos. El balanceo te hacía danzar. ¡Te entregabas a él! A riesgo de perdernos... A...

Solange.- ¿Cómo?

Clara.- Voy a ser más precisa. Perder. Para escribir mis cartas de denuncia a la policía, necesitaba hechos, tenía que citar fechas. ¿Y qué hice yo? ¿Dime? Registre los papeles de la señora y descubrí la dichosa correspondencia...

Solange.- ¿Y qué más?

Clara.- ¡Me sacas de quicio, de veras! ¿Luego? Pues bien, luego quisiste conservar las cartas del señor.

Solange.- Así que registras mis cosas. ¡Tú!

Clara.- Es mi deber.

Solange.- Ahora me toca a mí sorprenderme de tus escrúpulos...

Clara.- Soy prudente, no escrupulosa. ¡Mientras yo lo arriesgaba todo tú me abandonabas!

Solange.- Estaba vigilando.

Clara.- No es cierto.

Solange.- Estaba vigilando el pasillo...

Clara.- Es falso. ¡Poco falto para que la señora me pillara in fraganti!

Solange.- ¿Y tú, qué? ¡Parece como si tú no supieras nada de tus éxtasis! ¡Atrévete a decir que no le has denunciado justamente -que bonita palabra-, para servirte de él en tu secreta aventura!

Clara.- Todo eso lo sé y más. Soy la más lúcida. Pero tranquilízate, te odio por otros motivos, ya los conoces.

Solange.- No te temo. No pongo en duda tu odio, tu doblez, pero ten mucho cuidado. Yo soy la mayor.

Clara.- ¿Y eso, qué significa? ¿Y quién es la más fuerte? ¡Qué tontería! ¿Crees que no te he descubierto? Intentaste matarla.

Solange.- ¿Me acusas?

Clara.- No lo niegues. Te vi y tuve miedo. Miedo, Soledad. Cuando hacemos la ceremonia, me protejo el cuello. Vas por mí, a través de la señora. Soy yo quien está en peligro.

Solange.- Sí, lo intente. ¡Quise salvarte! Me ahogaba de verte ahogarte, ruborizarte, palidecer, pudrirte en lo agrio y lo dulce de esta mujer. Tienes razón, repróchame. Te quería demasiado. Hubieras sido la primera en denunciarme si la hubiera matado. Tú me hubieras entregado a la policía.

Clara.- ¡Solange!

Solange.- Se trata de mí.

Clara.- Solange, hermanita mía. He hecho mal. Y ella va a volver.

Solange.- No he matado a nadie. He sido cobarde, ya lo ves. Hice lo que pude, pero ella se volvió durmiendo. Respiraba. Dulcemente. Hinchaba las sabanas. Era la señora.

Clara.- Calla.

Solange.- Todavía no. Querías saberlo, pues óyelo. Sabrás como es tu hermana. De qué está hecha. Lo que compone criada: quise estrangularla...

Clara.- Piensa en el cielo.

Solange.- No hay nada. Ya estoy harta de arrodillarme en los bancos. Clara, la belleza de mi crimen habría rescatado la pobreza de mi pena. Después hubiera prendido fuego...

Clara.- Tranquilízate, Solange. El fuego podía no prender. Te hubieran descubierto. Ya sabes lo que les pasa a los incendiarios.

Solange.- Lo sé todo. Pegue el ojo y el oído a la cerradura. Escuche detrás de las puertas, más que cualquier otra criada. Lo sé todo. ¡Incendiaria! Es un título admirable.

Clara.- Calla. Me sofocas. Me ahogo. ¡Hay que dejar que entre un poco de aire aquí!

Solange.- ¿Tú también? Hace tiempo que me ahogo. Hace tiempo que quería llevar la batuta frente al mundo. Chillar mi verdad por todas partes. Bajar a la calle haciéndome pasar por la señora.

Clara.- Cállate. Quería decir...

Solange.- Es demasiado pronto, tienes razón. Ve a ver si hierve el agua.

Clara.- ¿Sola?

Solange.- Bueno, pues entonces espera a que venga. Ella trae su estola, sus perlas, sus lágrimas, sus sonrisas, sus suspiros, su dulzura.

Suena el teléfono. Clara contesta.

Clara.- ¿El señor? Es el señor... Soy Clara, señor. Muy bien, avisare a la señora. La señora se pondrá muy contenta cuando sepa que el señor está en libertad... *(Cuelga el teléfono.)*

Solange.- ¡Se nos insulta! Si el señor está libre querrá hacer una investigación. Registrará la casa para descubrir a la culpable.

Clara.- Hice lo que pude. Por nuestra cuenta y riesgo.

Solange.- Buena la has hecho. Tus denuncias, tus cartas, todo sale a las mil maravillas. ¿Y si reconocen tu letra? Es peligroso. Estoy segura de que hemos dejado huellas. Por tu culpa. Siempre las dejamos. Veo un montón de huellas que nunca podré borrar. La señora lo sabrá todo.

Clara.- Todo está perdido porque no tuviste fuerza para...

Solange.- Para...

Clara.- ... Matarla.

Solange.- Aún puedo encontrar la fuerza necesaria.

Clara.- ¿Dónde? ¿Dónde? Basta que un lechero te pase por las mientes para que te sientas trastornada. Eres incapaz de cometer un acto tan terrible. Pero yo puedo conseguirlo. Soy capaz de todo, lo sabes.

Solange.- El gardenal.

Clara.- Eso es, hablemos tranquilamente. Soy fuerte. Tú has intentado dominarme...

Solange.- Pero, Clara...

Clara.- Perdona, sé lo que digo. Yo soy Clara. Y estoy preparada. Estoy harta. ¡Harta de ser la araña, la funda del paraguas, la monja siniestra, sin Dios y sin familia! Estoy harta de tener un hornillo por altar. Soy la orgullosa, la podrida. Ante tus ojos también.

Solange.- Clara... Estamos nerviosas. La señora no llega. Yo también estoy que no puedo más. Quisiera ayudarte. Quisiera consolarte, pero sé que te doy asco. Te repugno. Y lo sé porque tú me das asco. Quererse en la repugnancia no es quererse.

Clara.- Es quererse demasiado. Pero estoy harta de este espejo atroz, que devuelve mi imagen como un mal olor. Eres mi mal olor. Pues bien, estoy preparada.

Solange.- De todos modos, no podemos matarla por tan poca cosa.

Clara.- ¿De veras? ¿No es bastante? ¿Por qué, dime? ¿Por qué otro motivo? ¿No es bastante? Esta noche, la señora asistirá a nuestra confusión. ¡Riéndose a carcajadas,

riéndose entre lágrimas, con sus grandes suspiros! No. Tendré mi corona. Seré esa envenenadora que tú no has sabido ser. Ahora me toca a mí dominarte.

Solange.- Pero, nunca...

Clara.- Tendré el mundo a mi disposición.

Solange.- Hermanita mía.

Clara.- Me ayudarás.

Solange.- No sabrás hacer los gestos necesarios Las cosas son más graves, Clara, más sencillas.

Clara.- Me sostendrá el brazo firme del lechero. Me ayudarás. Soledad, entre las dos seremos esa eterna pareja del criminal y de la santa. Nos salvaremos, Soledad, te lo juro.

Solange.- Cálmate. Voy a llevarte arriba. Vas a dormir.

Clara.- Déjame.

Solange.- Descansa, descansa, hermanita. Cálmate, cariño.

Clara.- Me da vergüenza, Solange.

Solange.- Calla, déjame que te cuente un cuento.

Clara.- ¿Solange?

Solange.- Ángel mío.

Clara.- Oye, Solange.

Solange.- Duerme.

Clara.- ¡Tienes un pelo muy bonito! ¡Qué pelo tan bonito! El suyo...

Solange.- Deja de hablar de ella.

Clara.- El suyo es postizo. ¿Te acuerdas de nosotras dos? Debajo del árbol. ¡Con los pies al sol, Solange!

Solange.- Duérmete, estoy contigo, soy tu hermana mayor.

Clara.- No. ¡No, nada de debilidad! Ven conmigo. Vas a aconsejarme. ¿El gardenal?

Solange.- Sí. El gardenal.

Clara.- ¡El gardenal! No pongas esa cara. Hay que estar alegre y cantar. ¡Cantemos!

Solange.- Es ella. Es ella, vuelve. ¿Clara, estás segura de no flaquear?

Clara.- ¿Cuántos hay que echarle?

Solange.- ¡Pon diez! En su tila. Diez comprimidos de gardenal. Pero no te atreverás.

Clara.- Llevo el tubo encima. Diez.

Solange.- Diez. Nueve no bastarían. Más le harían vomitar. Diez. Prepara una tila muy concentrada. ¿Me has comprendido?

Clara.- Sí.

Sale Clara.

Solange.- Muy azucarada.

Entra la señora.

La Señora.- ¡Cada vez más! ¡Solange, a tu hermana y a ti les voy a dar una nueva prueba de confianza! Ya no tengo esperanza. ¡Encarcelado, Solange! ¡En-car-ce-la-do! ¿Qué me dices de esto? ¡Clara!

Solange.- Está preparando la tila de la señora. Debería descansar la señora.

La Señora.- No estoy cansada. Deja de tratarme como a una inválida. Su amabilidad me fastidia. Me abrumba. Me agobia. Su amabilidad, que durante tantos años nunca logró hacerse verdaderamente cariñosa.

Entra Clara.

Clara.- La tila está preparada.

La Señora.- Se acabaron los bailes, las recepciones, el teatro.

Clara.- Pero, señora...

Solange.- La tila está preparada.

La Señora.- Déjala sobre la mesa. La beberé luego. Tendrán mis vestidos, se los doy todo.

Solange.- La tila va a enfriarse.

La Señora.- ¡Estoy desesperada! ¡Cartas! Cartas que tan solo yo conozco. ¿Solange?

Solange.- Diga, señora.

La Señora.- Te llamaba para preguntarte... ¿Quién pudo haber mandado esas cartas? Quiero que se analice la letra y que se sepa quién ha podido urdir tal maquinación. El teléfono... ¿Han llamado?

Clara.- Fui yo. Fue cuando el señor...

La Señora.- El señor. ¿Qué señor? Hable.

Solange.- Cuando llamó el señor.

La Señora.- ¿Qué dices? ¿Desde la cárcel?

Clara.- Queríamos darle una sorpresa a la señora.

Solange.- El señor está en libertad condicional.

La Señora.- Y no me decías nada. Solange, vamos, consigue un taxi. (*Solange sale.*) ¿Qué estará haciendo? Son las doce y no vuelve.

Clara.- Hay pocos taxis. Habrá tenido que ir corriendo hasta la parada de taxis.

La Señora.- ¿Tú crees? No me doy cuenta del tiempo. La felicidad me trastorna. ¡Mira que telefonar el señor está libre y a estas horas!

Clara.- La señora haría bien en sentarse. Voy a calentar otra vez la tila.

La Señora.- Es inútil, no tengo sed. Esta noche vamos a beber champagne. No volveremos.

Clara.- Yo creo que un poco de tila...

La Señora.- Ya estoy demasiado nerviosa.

Clara.- Precisamente. La señora tomará un poco de tila, incluso si esta fría.

La Señora.- Quieres matarme con tu tila, esta noche beberé champaña.

Clara.- ¡Señora!

La Señora.- El señor está libre, Clara. El señor está libre y voy a reunirme con él. La señora se escapa.

La señora sale.

Clara.- Porque la señora es buena, la señora es guapa, la señora es dulce. ¡Así es como la señora nos mata con su dulzura! Con su bondad, la señora nos envenena. ¡Porque la señora es buena, la señora es guapa, la señora es dulce!

Entra Solange.

Solange.- ¿No lo ha bebido? Naturalmente, era de esperar; la has hecho buena...

Clara.- Me hubiera gustado verte en mi lugar.

Solange.- La señora se nos escapa, Clara; ¿cómo pudiste dejar que huyera? Va a volver a ver al señor, y lo comprenderá todo. Estamos perdidas.

Clara.- No te ensañes. Eché el gardenal en la tila. No quiso bebería... ¿Tengo yo la culpa?

Solange.- Como siempre.

Clara.- Te quemaba la lengua la noticia de que el señora había salido de la cárcel, ¿eh?

Solange.- La frase empezó en tu propia boca.

Clara.- Acabó en la tuya.

Solange.- Hice lo que pude. Quise retener las palabras... Larguémonos.

Clara.- Todas las astucias eran inútiles. Estamos malditas.

Solange.- ¡Malditas! No vas a empezar otra vez con tus tonterías.

Clara.- Sabes a qué me refiero.

Solange.- Hay que huir.

Clara.- Marcharnos, ¿a dónde?

Solange.- Vamos a cualquier sitio.

Clara.- ¿Qué haríamos para vivir? Somos pobres.

Solange.- Clara, llevémonos..., llevémonos...

Clara.- ¿El dinero? No lo consiento. No somos ladronas. Hemos perdido..., es demasiado tarde.

Solange.- No creas que vamos a quedarnos así, angustiadas. Volverán mañana los dos. Lo sabrán todo, todo. Toda su alegría estará hecha de nuestra vergüenza. Es evidente que las criadas son culpables si la señora es inocente. Es tan sencillo ser inocente, señora. Pero si yo me hubiera encargado por mí misma de su ejecución, juro que la habría llevado a cabo.

Clara.- Clara o Solange, me está usted irritando, porque las confundo. Clara o Solange, me está usted irritando y me incita a la cólera. Porque es a usted a quien acuso de todas nuestras desdichas.

Solange.- Atrévase a repetirlo.

Clara.- La acuso de ser culpable del más espantoso de los crímenes.

Solange.- Está usted loca o borracha. Porque no hay crimen. Clara, te desafío a acusarnos de un crimen preciso.

Clara.- Lo inventaremos, pues, porque... ¡Usted quería insultarme! ¡No se moleste! Escúpame en plena cara. Cúbrame de lodo y de basura.

Solange.- ¡Está usted muy guapa!

Clara.- ¡Date prisa! ¡Date prisa! Ya no puedo más con tanta vergüenza y tantas humillaciones. El mundo puede oírnos, sonreírnos, encogerse de hombros, llamarnos locas y envidiosas. Me estremezco. Siento un escalofrío de placer. Clara, ¡voy a relinchar de alegría!

Solange.- ¡Está usted muy guapa!

Clara.- He reclamado los insultos. ¡Cúbrame de odio! ¡De insultos! ¡De esputos!

Solange.- Ayúdame.

Clara.- Odio a los criados. Odio su casta odiosa y ruin. Sólo de verla, me dan ganas de vomitar. Quédate aquí.

Solange.- Voy subiendo poco a poco...

Clara.- Sé que son necesarios como los sepultureros, como los poceros, como los policías. Toda esta gentuza es fétida, no obstante.

Solange.- Siga, siga.

Clara.- Sus jetas de espanto y de remordimientos. Son nuestros espejos deformantes, nuestra válvula de escape, nuestra vergüenza, nuestras heces.

Solange.- He alcanzado el nivel. La señora tiene a su favor su canto de tórtola, sus amantes, su lechero.

Clara.- Solange...

Solange.- ¡De rodillas!; por fin sé cuál es mi destino.

Clara.- Me está matando.

Solange.- Eso espero. Mi desesperación me hace indómita. Soy capaz de todo. ¡Estábamos malditas!

Clara.- Cállate.

Solange.- No tendrá usted que llegar hasta el crimen.

Clara.- ¡Solange!

Solange.- No se mueva. Que la señora me escuche. Usted dejó que ella se escapara. ¡Usted! ¡Qué lástima no poder decirle yo todo mi odio, no poder contarle yo todas nuestras gesticulaciones! Pero tú, tan cobarde, tan boba, le dejaste escapar. Ahora está bebiendo champaña. ¡No se mueva! ¡No se mueva! La muerte está presente y nos acecha.

Clara.- Déjame salir.

Solange.- No se mueva. Quizá vaya a descubrir con usted el medio más sencillo, y el valor, señora, de liberar a mi hermana, y al mismo tiempo llevarme a mí misma a la muerte.

Clara.- Solange, Solange. ¡Socorro!

Solange.- Chille, si quiere. Dé su último grito, señora, si lo desea. Por fin. La señora ha muerto. Tendida en el linóleo... Estrangulada con los guantes de fregar los platos. ¡La señora puede quedarse sentada! La señora puede llamarme señorita Solange. Ahora somos la señorita Solange. La acusada Solange. La famosa criminal. Clara, estamos perdidas.

Clara.- Cierre las ventanas y corra las cortinas. Está bien. Clara, sírvame la tila.

Solange.- Pero...

Clara.- He pedido mi tila.

Solange.- Estamos muertas de cansancio. Hay que cortar.

Clara.- ¡Ni hablar! ¿Cree usted, jovencita, que va a salir del paso tan fácilmente?

Solange.- Pero...

Clara.- No discutas. A mí me toca disponer de estos últimos minutos. Solange, conservarás en ti mi recuerdo.

Solange.- No, no estás loca. ¡Vamos a irnos! La casa está envenenada.

Clara.- Eres cobarde, obedéceme. Estamos en la misma orilla, Solange; iremos hasta el final, quedarás tú sola para asumir nuestras dos existencias. Solange, no tenemos ni un minuto que perder. Repite conmigo... La señora tendrá que tomar su tila...

Solange.- La señora tendrá que tomar su tila.

Clara.- Porque tiene que dormir...

Solange.- Porque tiene que dormir

Clara.- Y yo me quedaré velándola.

Solange.-Y yo me quedaré velándola.

Clara.- Repito. No me interrumpas más. ¿Me oyes? ¿Me obedeces? ¡Repito!, ¡mi tila!

Solange.- Pero...

Clara.-He dicho, ¡mi tila!

Solange.- Pero, señora... está fría.

Clara.-Sin embargo, la beberé. Dámela.

Telón.

Adaptación realizada por Omar García Sandoval.

Bibliografía general.

- ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Trad. Fernando Riaza. Taurus Humanidades. España. 1980.
- AUBERT, Charles. *El arte mímico*. Pilar Ortiz Lovillo. Escenología. México. 1997.
- ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Retórica Ediciones. Argentina. 2002.
- BARBA, Eugenio. *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. Col. Escenología. Grupo Editorial Gaceta. México. 1992.
- BARBA Eugenio. *El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral*. Trad. Yalma-hail Porras. Ed. Pórtico de la Cd. de México. México. 1990.
- BARBA Eugenio. *Las islas flotantes*. Trad. Toni Cots. Ed. UNAM. México. 1983.
- BARBA Eugenio. *Anatomía del actor: diccionario de antropología teatral*. Trad. Bruno Bert. Ed. SEP. México. 1988.
- BARBA Eugenio. *Más allá de las islas flotantes*. Trad. Toni Cots. Ed. Gaceta. México. 1983.
- BENTLEY, Eric. *La vida del drama*. Trad. Alberto Vanasco. Paidós. México. 1985.
- BOLESLASKI, Richard, et. al. *Constantin Stanislavski. El arte del actor. (Principios técnicos para su formación.)* Selección y notas de Edgar Ceballos. Col. Escenología. México. 1998.
- Cieslak. *Testimonios, El Príncipe Constante, La última entrevista*. En *Máscara*. N° 16, enero. Col. Escenología. Grupo Editorial Gaceta. 1994. México.
- DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Antropos. Barcelona. 1989.
- ESSLIN, Martin. *The theatre of the absurd*. Ed. Doubleday and Company. New York-USA. 1961.
- FROMM, Erich. *Marx y su concepto del hombre*. Trad. Julieta Campos. FCE. Col. Breviarios, No. 166. México. 1962.

- GENET, Jean. *El Balcón*. Trad. María Concepción García-Lomas. Alianza Editorial. Madrid. 1983.
- GENET, Jean. *Las criadas*. Trad. Luce Moreau-Arrabal. Alianza Editorial. Madrid. 1983.
- GENET, Jean. *Teatro. Los biombos. Los negros*. Trad. León Mames y Edgardo Cozarinski. Losada. Buenos Aires. 1966.
- GENET, Jean. *Severa vigilancia*. Alianza Editorial. Madrid.
- GROTOWSKI, Jerzy. En *Máscara*. N° 11 y 12, número especial de homenaje. Col. Escenología. Grupo Editorial Gaceta. México.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Trad. Margo Glantz. S. XXI Editores. México. 1970.
- HERNÁNDEZ, Luisa Josefina. *Beckett. Sentido y método de dos obras*. UNAM. México. 1997.
- INNES, Christopher. *El Teatro Sagrado. El ritual y la vanguardia*. Trad. Juan José Utrilla. F.C.E. México. 1992.
- JIMÉNEZ, Sergio. *El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles, los apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. Col. Escenología. Grupo Editorial Gaceta. México. 1990.
- KNOWLES, John Kenneth. *Luisa Josefina Hernández: A Study of her dramatic theory and practice*. University Microfilms International. U.S.A. 1979.
- *La hoja del espectador*. Publicación INBA-UNAM-UAM. Redacción Ximena Escalante y Rubén Ortiz.
- MARTÍNEZ Monroy, Fernando. *Apuntes para un modelo de análisis dramático: La casa de Bernarda Alba, una "tragedia de carácter"*. En *La Colmena*, revista de la Universidad Autónoma del Estado de México, No. 17. Enero-marzo. 1998.
- MARTÍNEZ Monroy, Fernando. *La fiesta del mulato de Luisa Josefina Hernández*.

Análisis teórico de una obra didáctica. En La Colmena, revista de la Universidad Autónoma del Estado de México, No. 8. Otoño. 1995.

- MCMAHON, Joseph H. *The imagination of Jean Genet.* Yale Romanic Studies, Second series, 10. Yale University Press. Londres. 1963.
- MILLOT, Catherine. *Gide-Genet-Mishima. La inteligencia de la perversión.* Trad. Jorge Pitagorsky. Buenos Aires. 1998.
- MORALY, Jean-Bernard. *Jean Genet. La vida de un escritor maldito.* Trad. Alberto L. Bixio. Serie Esquinas. Gedisa Editorial. España. 1989.
- NIETZCHE, Federico. *Así hablaba Zaratustra.* Editorial Época. México.
- NIETZCHE, Federico. *El origen de la tragedia.* Trad. Eduardo Ovejero Mauri. Espasa-Calpe Editorial. Col. Austral. Madrid. 1969.
- RUIZ Lugo, Marcela y Monroy Bautista, Fidel. *Desarrollo profesional de la voz.* Grupo Editorial Gaceta. México. 1993.
- SOLÓRZANO, Carlos, et. al. *Métodos y Técnicas de investigación teatral.* UNAM-Escenología. Col. Escenología. México. 1997.
- SCOLNICOV, Hanna y Holland, Peter, Comp. *La obra de teatro fuera de contexto.* Trad. Martín Mur Ubasart. S. XXI Editores. México. 1991.
- STANISLAVSKI, Constantin. *Un actor se prepara.* Trad. Dagoberto Cervantes. Ed. Diana. México. 1953.
- STANISLAVSKI, Constantin. *Ética y disciplina, método de las acciones físicas, propedéutica del actor.* Trad. Margherita Pavía, et. al. Ed. Gaceta, Fideicomiso para la cultura México/USA. México. 1994.
- STANISLAVSKI, Constantin. *El arte secreto del actor. Por Richard Boleslavski y Michael Chejov.* Escenología. México. 1998.
- STANISLAVSKI, Constantin. *El arte escénico.* Trad. Dagoberto Cervantes. Ed. S. XXI. México. 1968.

- STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor, sobre sí mismo: el trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*. Trad. Salomón Merender. Ed. Quetzal. Buenos Aires. 1977.
- STANISLAVSKI, Constantin. *Trabajos teatrales: correspondencia*. Trad. Proizvie Dienia Teatralnie. Ed. Quetzal. Buenos Aires. 1986.
- STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo: el trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Trad. Salomón Merender. Ed. Quetzal. Buenos Aires. 1979.
- STANISLAVSKI, Constantin. *Mi vida en el arte*. Trad. Salomón Merender. Ed. Quetzal. Buenos Aires. 1987.
- STANISLAVSKI, Constantin. *Creación de un personaje*. Vers. y prol. Francisco J. Perea. Ed. Diana. México. 1994.
- STANISLAVSKI, Constantin. *El proceso de dirección escénica. Por Nicolai M. Gorchakov y Vladimir O. Toporkov*. Escenología. México. 1998.
- USIGLI, Rodolfo. *Itinerario del autor dramático*. F.C.E. México. 1940.
- WALDEEN. *La danza: Imagen de creación continua. Antología*. UNAM. México. 1982.
- WEISZ Carrington, Gabriel. *La máscara de Genet*. UNAM. México. 1977.
- WELLWARTH, George E. *Teatro de protesta y paradoja*. Trad. Sebastián Alemany. Ed., Alianza. Madrid. 1974.
- WRIGHT, Edward A. *Para comprender el teatro actual: cine, teatro y televisión*. Trad. Margo Glanz. Ed. FCE. México. 1962.
- ZEAMI. *La tradición secreta del Nô*. Trad. Pilar Ortiz Lovillo. Escenología. México 1999.