



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES "ACATLÁN"

EL MÉTODO PARA ACTORES DE LEE STRASBERG, EN LA CIUDAD DE MÉXICO: UNA EXPERIENCIA DE COMUNICACIÓN PERSONAL Y COLECTIVA CON EL TEATRO (1985-1998)

MEMORIA DEL DESEMPEÑO PROFESIONAL QUE PARA OBTENER EL TITULO DE: LICENCIADA EN PERIODISMO Y COMUNICACIÓN COLECTIVA PRESENTA : MARÍA TERESA MARCELA PINEDA GUADARRAMA



UNAM CAMPUS ACATLÁN

285959

ASESORA LIC. LETICIA URBINA ORDUÑA



NOVIEMBRE DEL 2000



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

**A mis abuelos +
con eterno amor.**

AGRADECIMIENTOS:

Para mis padres porque me han dado todo y los quiero mucho.

Para mis hermanos y mi hermana por el enorme afecto que siento por ellos.

Para mis adorados sobrinos y sobrinas.

Para mis amigos y amigas de toda la vida.

Para mi asesora de tesis, licenciada Leticia Urbina Orduña, por su humanismo.

Para la profesora Edith Martínez, por su importante motivación e impulso para desarrollar mi tema de investigación.

Para todos mis profesores y profesoras desde preescolar hasta la Universidad por los sorprendentes conocimientos que me transmitieron, en particular para Florence Toussaint, Alfonso Zárate, Rubén Ortiz Frutis, Rafael Serrano y Rafael Rodríguez Castañeda.

Para los actores del *Método* fundadores y para los de posteriores generaciones por su compañía y amistad. De manera especial a Javier Rivas y a Nube Valbuena por su relevante, constante y prolífico desempeño actoral en el Foro Actores del Método.

En especial agradezco a mi querido maestro y director de teatro René Pereyra, todos estos años de amistad y formación actoral, así como su gentil disposición por brindarme su apoyo moral y material siempre que lo he requerido, y por su contribución a mi formación artística y personal.

GRACIAS

"HACEMOS TEATRO PARA INFORMARNOS Y POR LO TANTO PARA FORMARNOS"

Héctor Azar

"CUANDO UN ARTISTA INSISTE EN RECORDARNOS LA BELLEZA DE ALGO, ESO ES UN MENSAJE.

NO SÉ CÓMO NO QUIEREN RECONOCERLO".

Yoko Ono

"EL ACTOR, COMO PORTAVOZ DEL DRAMATURGO, CONSTITUYE EL EJE DE LAS ARTES
ESCÉNICAS".

Seki Sano

"HAY QUE INVESTIGAR PARA PODER ENCONTRAR LA ESENCIA DE ESTE ARTE -TEATRO- QUE EN
REALIDAD ES UN ACTO DE COMUNICACIÓN QUE SE ESTABLECE CON EL ESPECTADOR".

Carlos Iniesta

"LA ACTUACIÓN ES UN ACTO DE CONFESIÓN ENTENDIDO POR COMUNICAR ALGO A ALGUIEN.
QUE EL ACTOR COMPARTA LO QUE LE PASA ES MUY IMPORTANTE".

René Pereyra

"EXPRESAR IDEAS CON LA PALABRA ES UN ARTE"

Luz Emilia Aguilar Zinzer

"CONSERVAR EL TEATRO ES UNA MISIÓN DE LA HUMANIDAD, PORQUE SIN ÉL NO HAY CULTURA,
NO HAY POLÍTICA, NO HAY NADA".

Fernando Torre Lapham

"EL TEATRO MEXICANO ESTÁ OBLIGADO A TRATAR LOS PROBLEMAS COLECTIVOS, NO LOS
PERSONALES".

Sergio Magaña

"EL PERIODISMO ES LA HISTORIA DE LO INMEDIATO, DONDE LA PRECISIÓN ES LO
FUNDAMENTAL"

Renato Leduc

"LA COMUNICACIÓN ES UN ACTO DE AMOR ENTRE EL ACTOR Y EL PÚBLICO"

Lee Strasberg

"ESPERO HABER SABIDO CONTAR BIEN MI HISTORIA, OJALÁ QUE SU SENCILLO MENSAJE LOGRE
ANIDAR EN ALGUNOS DE ESOS ROTOS CORAZONES QUE DEAMBULAN POR EL MUNDO Y LOGRE
POR LO MENOS UN POCO DE REFLEXIÓN Y UN CAMBIO, PARA MÍ ESA ES LA MISIÓN DEL TEATRO Y
LA RESPONSABILIDAD MÍA COMO ARTISTA".

René Pereyra

INDICE

	PÁG.
AGRADECIMIENTOS	
INTRODUCCIÓN	1
Capítulo I. Tercera llamada... ¡comenzamos!	8
1.1. Estrellas humanas	
1.2. El Método de Strasberg para actores	15
a) Ejercicios actorales (técnica)	15
b) Ejercicios terapéuticos	26
1.3. De influencias y diferencias	33
Capítulo II. Anuncio en una revista: Actores del Método	40
2.1. 100 sillas en el escenario	40
2.2. Cambio de teatro (de domicilio)	50
2.3. El acercamiento del público y de la prensa escrita	60

Capítulo III. Foro Actores del Método: Espacio sin telón para los espectadores	77
3.1. Una casa-taller-foro cerca del Parque España, en la Ciudad de México	77
3.2. Veladoras para Juan Rulfo	94
3.3. La consumación de los Actores del Método: La beca nacional y extranjera	104
Capítulo IV. Del esplendor al decaimiento... (Búsqueda y destrucción)	120
4.1. La gira artística a Nueva York	120
4.2. Actores del Método en Costa Rica: El retorno a México para "morir" junto a Van Gogh y Howard Korder	137
CONCLUSIONES	168
BIBLIOGRAFÍA	171
HEMEROGRAFÍA	173
ANEXO 1 REENCUENTRO CON MARLON BRANDO	177
ANEXO 2 LA ENTREVISTA FINAL	191
ANEXO 3 IMÁGENES FOTOGRÁFICAS	228

Introducción

La presente investigación elaborada como *Memoria del desempeño profesional* aborda la trayectoria artística del grupo mexicano de teatro llamado *Actores del Método*, que surge en la Ciudad de México en 1985 y culmina su actividad escénica en 1998, luego de una década, (13 años) de actividad artística bajo la corriente de arte dramático conocida con el nombre de *Método* de Lee Strasberg.

Una de las principales ideas es dar a conocer el hecho, sobre todo por la respuesta e impacto trascendentales que suscitó en los espectadores y en los ámbitos periodístico y artístico de nuestro país, e incluso de otras partes del mundo.

A la par, se pretende ir más allá del suceso en sí, con la intención de despejar las dudas, ideas equivocadas o falta de información fidedigna acerca del *Método* y su creador Lee Strasberg, en contraposición al conocido como "Padre del teatro", Constantin Stanislavski.

Todo ello como una legítima aspiración periodística que busca clarificar los hechos y ahondar en el fenómeno hasta abarcar todas y cada una de las dimensiones que involucran sucesos y personalidades connotadas del medio artístico nacional e internacional relacionadas con el *Método* de Strasberg, como es el caso de Marlon Brando, a quien se le dedica el anexo 1 del presente trabajo de investigación.

Asimismo, en la *Memoria del desempeño profesional* de manera implícita se da de principio a fin, como resultado de mi experiencia como actriz del *Método* y periodista, el ensamblaje entre teatro, el *Método* de Lee Strasberg, el periodismo y la comunicación colectiva; sobre todo por la respuesta que suscita en el público, la prensa escrita especializada en teatro y el ámbito artístico de la Ciudad de México principalmente, ya que sin esta retroalimentación la comunicación masiva no tendría su razón de ser en el teatro ni en otros ámbitos.

En suma se puede decir que con este trabajo se cumplen dos aspiraciones: una desde el punto de vista comunicativo, y la otra desde la vertiente artística. La primera, se da con la intención de aportar un testimonio como fuente directa, con la misión de aclarar, informar y explicar con detalle qué es el *Método* de Lee Strasberg, y qué significó en concreto para el quehacer escénico de la Ciudad de México, cuya repercusión se extendió más allá de nuestras fronteras.

Con la pretensión de dar a conocer información veraz que contribuya a eliminar la serie de especulaciones, polémicas e ideas infundadas sobre el tema, que por décadas ha prevalecido en el ambiente teatral de la Ciudad de México, sobre todo por falta de información confiable o incluso por la dificultad de acceder a la misma, ya que la gran mayoría de material bibliográfico al respecto está en inglés por tratarse de una técnica de actuación creada por Lee Strasberg, de nacionalidad estadounidense.

En cuanto a la parte artística, en esta Memoria, me he dado a la tarea de testimoniar la importancia y trascendencia que el *Método* de Strasberg, llevado a la práctica por noveles actores mexicanos, suscitó dentro del quehacer escénico de la Ciudad de México, al innovar la interpretación escénica y toda la concepción del teatro en nuestro país, generando una respuesta de aceptación y reconocimiento tanto de los espectadores como de los medios de comunicación masiva nacionales, principalmente de la prensa escrita.

Cabe precisar que el trabajo de investigación está sustentado en tres puntos centrales: Primero, en la explicación de los orígenes y desarrollo del *Método* para actores del creador y maestro Lee Strasberg, quien revolucionó las técnicas contemporáneas de la interpretación escénica e incluso superó las del maestro ruso Constantin Stanislavski. Aunque reitero, también se precisan cuáles son las diferencias e influencias entre ambos maestros de la escena.

Asimismo es importante hacer hincapié, dado que se trata de una *Memoria del desempeño profesional*, que el segundo punto central en el que se sustenta el trabajo está en el hecho de ser producto, no sólo de la recopilación, selección, análisis y síntesis de información publicada sobre el grupo *Actores del Método* en los periódicos de circulación nacional, entre 1985 y 1998; sino que además es producto de la información bibliográfica especializada en el tema.

Y sobre todo, es resultado de la experiencia personal de quien esto escribe, quien fue discipula del único mexicano alumno de Strasberg, René Pereyra; lo que da como resultado la fusión de la teoría y práctica a fin de compartir un testimonio fiel en cuanto a la importancia del *Método* para actores de Lee Strasberg, dentro del quehacer escénico de la Ciudad de México y del país en su conjunto.

El tercer y último punto central se desarrolla a partir de la práctica del *Método* por parte de quien escribe la *Memoria del desempeño profesional*, al encontrar (ya que Lee Strasberg nunca lo planteó en esos términos), que esta disciplina está apuntalada en tres fases de la comunicación: interpersonal, intrapersonal y colectiva. La primera está íntimamente ligada a la relación que existe entre el maestro del *Método* y el discípulo, y también entre condiscípulos, finalidad que se ejerce en la retroalimentación o intercambio de experiencias que llevan implícito el desarrollo de las capacidades artísticas, así como la superación personal de los actores y actrices practicantes del *Método* de Strasberg.

La segunda fase se da de manera constante a través de un cuestionamiento interno o de la introspección por parte del actor con la intención de encontrar el camino que lo ponga en contacto con las actitudes inconcientes de su comportamiento para que sea capaz de adquirir una conciencia plena de sus actos que lo lleve a emprender un cambio de hábitos negativos por positivos, a fin de dar congruencia a su actividad escénica y a su propia forma de vida fuera del escenario, (como lo concibió Strasberg).

Por lo que respecta a la tercera fase, ésta es el resultado final del trabajo del actor y se hace patente cuando presenta su arte frente a los espectadores asistentes a la función de teatro. De ahí que la representación escénica se constituya como un medio de comunicación masiva cuya interrelación se da en la respuesta que suscita en el público.

En este trabajo también se abordan aspectos relacionados con la trayectoria del maestro Lee Strasberg, y de los resultados que obtuvo en su taller, en el *Actor's Studio* de Nueva York, en donde surgieron actores y actrices jóvenes que con el paso de los años se consolidaron como artistas famosos de Hollywood, entre ellos, James Dean, Al Pacino, Robert De Niro, Dustin Hoffman, Jack Nicholson, Paul Newman, Marilyn Monroe, Meryl Streep, y Jane Fonda, por nombrar algunos.

Los orígenes y desarrollo del *Método* por parte de actores mexicanos noveles en el Distrito Federal, ocupa el mayor espacio informativo, así como la producción escénica y las giras artísticas emprendidas al interior del país y en el extranjero. El punto de partida se ubica en la década de los 70, cuando un joven nacido en Torreón, Coahuila, (1953), llamado René Pereyra, obtuvo la oportunidad de ser el único discípulo mexicano del maestro Strasberg, durante nueve años; primero en el *Lee Strasberg Theater Institute*, y posteriormente en el *Actor's Studio* de Nueva York, gracias a su constante y avanzado desempeño actoral.

En estos antecedentes se especifica que René Pereyra funda el grupo *Actores del Método* en la capital de la República, en 1985, con la finalidad de transmitir las enseñanzas de su maestro Lee Strasberg en nuestro territorio. Más adelante queda detallado cómo el maestro mexicano del *Método* junto con su grupo de actores, conquistan a espectadores connacionales, en primera instancia, y años más tarde a público extranjero, en una gira artística por Nueva York y Costa Rica; así como a la crítica especializada en teatro y al periodismo cultural de la Ciudad de México.

Cabe señalar que el presente documento es de carácter periodístico y está redactado de manera híbrida porque se incluye simultáneamente crónica, reportaje (y al nuevo periodismo), debido a que el tema que se abordó está más inclinado hacia lo que es el periodismo cultural; por tal motivo no se optó por la utilización estrictamente del reportaje, además porque como ha quedado especificado desde el principio, se trata de una *Memoria del desempeño profesional* lo que hace necesario que los hechos se den a conocer en primera persona.

Por último, se puede añadir que este trabajo de investigación y de experiencia personal, pretende no sólo revelar las enseñanzas del *Método* de Lee Strasberg, así como sus repercusiones, sobre todo, en el ámbito teatral de la Ciudad de México; sino además permite al lector acercarse al trabajo escénico cotidiano de los actores mexicanos que se formaron e instruyeron bajo dicha disciplina, ya que los hechos se dan a conocer a través de un panorama descriptivo, cronológico y anecdótico de estos 13 años de actividad teatral (1985-1998) que emprendieron y lograron mantener los

soñadores y a la vez realistas *Actores del Método* de México, cuyo legado artístico aportó una manera creativa e innovadora de hacer teatro en México, para beneficio de los espectadores y para el desarrollo del teatro contemporáneo de nuestro país, de cara al nuevo milenio y siglo XXI.

CAPÍTULO I.

TERCERA LLAMADA... ¡COMENZAMOS!

1.1. *Estrellas humanas*

Iniciado el siglo XX (1901), nació en Galitzia, perteneciente al extinto Imperio Austro-Húngaro, un niño llamado Lee Strasberg quien en los años 50 siendo ya hombre y residente de los Estados Unidos de Norteamérica, alcanza fama y prestigio en el ambiente teatral de Broadway, en Nueva York y posteriormente en el cinematográfico de Hollywood, en Los Ángeles, California. Gracias a la creación de un método para actores y actrices que logra trascender a gran parte del mundo, y en esencia busca proyectar naturalidad, veracidad, realismo en la interpretación, así como eliminar los clichés, el acartonamiento, la falsedad en la actuación.

Marlon Brando¹, James Dean, Al Pacino, Paul Newman, Meryl Streep, Robert De Niro, Jane Fonda, Dustin Hoffman, Shelley Winters, Geraldine Page, Anthony Quinn, Burt Lancaster, Steve McQueen, John Garfield, Julie Harris, Cheryl Crawford, Rip Torn, Harold Clurman, Jack Nicholson y Marilyn Monroe, encabezaron la lista de actores que en diferentes años alcanzaron el reconocimiento del público y de la prensa local y extranjera, especializada en espectáculos, por el realismo que transmitieron a través de sus personajes encarnados a partir de su formación como actores del llamado *Método*

¹ En la autobiografía: Brando, Marlon. (1994) Brando sobre Brando. Las canciones que mi madre me enseñó. Con ayuda de Robert Lindsey. Grijalbo. México. El artista mencionado niega ser actor del *Método* de Lee Strasberg. En el Anexo 1 se explican los hechos que demuestran porque es en realidad representante de esta disciplina escénica.

de Lee Strasberg. Más adelante se abordará con detalle, esta técnica de interpretación dramática.

Un personaje de la vida real que llegó a ser importante en la vida profesional del creador del *Método*, fue el cineasta estadounidense, de origen turco, Elia Kazan, quien antes de alcanzar prestigio internacional con películas como *La ley del silencio* (1954), que obtuvo un Oscar, por el mejor filmé y la mejor dirección, *La barrera invisible* (1947) que también fue galardonada con los Oscar a la mejor película y dirección, *Viva Zapata* (1952), *Un tranvía llamado deseo* (1951), *Al este del paraíso* (1955), *Baby doll* (1956), *Un rostro en la multitud* (1957); también destacó en Broadway, dirigiendo obras de los principales dramaturgos de la Unión Americana, entre ellos Arthur Miller, Tennessee Williams y Thornton Wilder.

La historia que años más tarde daría fama, entre otros, a los protagonistas referidos Lee Strásberg y Elia Kazan, se gestó en 1931, cuando Cheryl Crawford, Harold Clurman, Lee Odets y Lee J. Cobb, fundaron el Grupo de Teatro (Group Theater), del que formaron parte. Esta unión de actores surgió con la idea de hacer frente a las grandes producciones comerciales de teatro que carecían de contenido político, social, cultural y creativo en sus montajes.

Sin embargo, el grupo dejó de existir en 1941. Pocos años antes se habían salido, primero, Cheryl Crawford y después Strasberg. No todo fue en vano porque el Grupo de Teatro heredó su influencia a maestros, directores y productores de Broadway y de Hollywood, a quienes aportaron no sólo ideas diferentes en cuanto al arte teatral, sino que además se constituyó en un semillero de actores y dramaturgos que con el paso del tiempo aportaron una visión menos pragmática a la tradición teatral de Estados

Unidos, por nombrar a Robert Lewis, Stanford Meisner, Luther Adler, Stella Adler, J. Edward Bromberg, John Garfield, y Clifford Odets.

Antes de que concluya la década de los 40, Lee Strasberg imparte clases en el American Theatre Wing de Nueva York. Por su parte, Elia Kazan, sin saberlo de momento, inaugura otra fecha histórica al encabezar en octubre de 1947 la fundación del Actor's Studio, en Nueva York, (el de Los Ángeles, California se fundó el 15 de noviembre de 1966, bajo la iniciativa de Jack Garfein y Paul Newman) con la participación de Cheryl Crawford y Robert Lewis.

No es la casualidad la que vuelve a unir a Elia Kazan y a Lee Strasberg, dos años después de la fundación del Actor's Studio, sino que es el primero, quien definió al creador del *Método* como "una de esas personas que son profesores por la mismísima naturaleza"; quien decide invitar a Strasberg para que dé clases de actuación, reiniciándose entre ambos maestros de la escena, una carrera artística cuyos resultados principales fueron por parte de Kazan, la excelencia en cuanto a la dirección y producción teatral y cinematográfica, mientras que Strasberg se encargaba de la formación de actores y actrices.

Con el paso del tiempo se fue reconociendo el prestigio de Lee Strasberg; su llamado *Método* y el lugar donde lo impartía, The Actor's Studio. En 1951 es nombrado Director Artístico y desde esa fecha hasta su muerte (17/II/1982), fue el principal responsable de la instrucción de actores en esa singular escuela-taller-teatro.

Una pregunta clave es ¿en quién o cómo es que Strasberg se inspira y se apasiona por el arte dramático? La respuesta es en Constantin Stanislavski, actor, director y autor teatral, originario de Rusia, nacido en Moscú en 1863 y fallecido en 1938. El primer

acercamiento se da cuando en 1923, el artista ruso llega a Estados Unidos en gira artística por Nueva York, con su grupo Teatro de Arte de Moscú. Lee Strasberg asiste a una de las funciones quedando conmovido por lo que ha visto en el escenario.

Robert H. Hetmon en su libro *El Método del Actor's Studio*, narra la impresión que causó a Strasberg el estar en contacto con el trabajo artístico del grupo moscovita, "piensa que lo que había considerado como un sueño del arte teatral podría en realidad ser creado en el escenario"². Asimismo cuenta que convencido Lee, de su interés por el teatro, deja el negocio de pelucas para vincularse definitiva y totalmente a la actividad artística, incorporándose en ese mismo año al American Laboratory Theatre, ubicado en el Greenwich Village, fundado por Richard Boleslavsky y María Ouspenskaya, discípulos de Stanislavski que se quedaron en Nueva York para impartir el sistema de actuación de su maestro

En este grupo, Strasberg conoce las ideas aportadas por el afamado maestro moscovita acerca del aprendizaje del actor. Se identifica sobre todo con la importancia que Stanislavski da a la relajación del actor como etapa fundamental en todo el trabajo creativo, porque el maestro del Teatro de Arte de Moscú, encontró que si el actor no está relajado, una gran cantidad de cosas que quiera explorar se deformarán a medida que intente alcanzarlas, ya que el instrumento, es decir, el cuerpo, la cara, la voz y la mente oponen resistencia cuando hay tensión, lo que lleva a la expresión a contaminarse.

² Hetmon, Robert H. (1984). *El Método del Actor's Studio. Conversaciones con Lee Strasberg*. Chayo Alvarez y Ana María Gutiérrez Cabello, traductores. Fundamentos. España. p. 22.

No obstante, la influencia que en sus incipientes encuentros directos o indirectos con el denominado *Sistema Stanislavski*, tuvo Strasberg, no lo llevaron a adoptar esta técnica de actuación con fidelidad absoluta, sino a crear sus propias herramientas, su propio método de enseñanza actoral, con lo que logró contribuir a la transformación o revolución del arte dramático en el siglo XX estableciendo de manera espontánea un puente que trasciende por lo menos, a los inicios del naciente siglo XXI.

Desde mi punto de vista, la importancia del *Método* que creó Lee Strasberg, reside en la contribución humanista que aportó a la carrera del actor. Mismo que puede quedar ilustrado con una de las principales ideas que motivaron al artista a dedicar su vida a la formación de actores y actrices: "La naturaleza humana del actor no sólo hace posible su grandeza, sino que es la fuente de sus problemas. Aquí en el Studio somos concientes de que lo opuesto también es verdadero; que un ser individual puede poseer la habilidad técnica para hacer ciertas cosas, sin embargo, puede tener dificultad en expresarlas a causa de su vida emocional o de los problemas inherentes a su existencia humana"³.

Por lo mismo, Strasberg no perdió de vista que la actitud ante este problema del actor debe ser, por lo tanto, en primer lugar aliviar cualquier dificultad inherente a sí mismo que niegue su libertad de expresión y que bloquee las capacidades que posee. A grandes rasgos se puede decir que el maestro del *Método* se interesó, antes que nada, por el ser humano, que es antes que todo, el futuro actor.

³ Ibid, p. 49.

De esa idea central, parte el *Método* que es diseñado por Lee Strasberg para ser utilizado no sólo como una técnica de actuación, sino también como una filosofía de la vida tendiente a superar las circunstancias personales y creativas en la carrera del actor. El fin está encaminado no sólo a la representación escénica, sino además, en dar vida a los personajes con realismo, naturalidad y credibilidad.

Por ese motivo busca también el *Método*, erradicar los vicios y anquilosamientos que se generan con la interpretación mecánica, estereotipada, simulada o falsa, que lo único que logra, es proyectar poses acartonadas o artificiales que nada tienen que ver con los personajes, que finalmente son seres humanos igual que los actores; a quienes se les va a dar vida en el escenario.

Al respecto, Robert H. Hethmon, explica que el 75 por ciento de la actividad de Lee Strasberg se ocupaba de ayudar al actor a descubrir sus problemas particulares y a darle herramientas de cómo lanzarse a resolverlos por sí mismo; sobre todo, de ayudarlo a desarrollar una técnica que tome en cuenta la potencialidad y la idiosincrasia de su propio instrumento⁴.

Precisa que los análisis y comentarios de Strasberg estaban desde el principio enfocados a desarrollar en el actor la conciencia de sus capacidades esenciales y también de sus dificultades, así como a motivar al actor a tener un punto de vista objetivo de sí mismo, porque sabía de antemano que el funcionamiento del actor es inconsciente, que las ideas, reglas o principios pueden o no ejercer algún efecto en su

⁴ *ibid*, p. 38.

trabajo. "Strasberg trabaja para capacitar a los actores para que sirvan a la obra creando la completa expresión de la realidad que su material humano hace posible"⁵.

Por mi parte encontré que Lee Strasberg crea el *Método* para actores y actrices con la intención de combatir los hábitos negativos y los prejuicios que la sociedad ha arraigado en la mentalidad, en este caso del ser-humano actor valga la expresión; lo que genera que las actitudes y aptitudes se contaminen en el proceso de formación del intérprete, inhibiendo a su vez la libertad de expresión por medio de la autocensura y por ende, del proceso de comunicación y de creación del actor. Estas ideas sobre la relación del *Método* con los actores se pueden resumir con una cita de Lee Strasberg, "lo extraordinario de actuar es que la vida misma es efectivamente usada para crear resultados artísticos"⁶.

Antes de mencionar con detalle cada uno de los pasos del *Método*, hago un paréntesis para sustentar lo que a mi juicio es una de las herramientas fundamentales que utilizó Strasberg en la formación y transformación del actor, sin proponérselo de manera abierta. Me refiero a la comunicación, porque si bien es cierto que ésta, es inherente al ser humano y por lo mismo está presente en toda actividad y disciplina humana incluyendo al arte en general; también es verdad que en caso concreto dentro de la práctica del *Método*, se constituye como una herramienta esencial, que la pone a funcionar de manera permanente en todas sus fases: comunicación interpersonal, intrapersonal y colectiva.

⁵ Ibid., p. 38.

⁶ Ibid., p. 48.

La primera fase de comunicación interpersonal se da cuando el maestro del *Método* se dirige a sus discípulos y viceversa, y cuando los actores se relacionan entre sí. La segunda etapa de comunicación, la intrapersonal se activa cuando el actor se comunica consigo mismo por medio de una exploración interna, o de introspección que lo lleva a la toma de conciencia de sí mismo; la tercera fase comunicativa, la colectiva o de masas, se da cuando el actor presenta su trabajo escénico ante el espectador o público suscitando una respuesta o retroalimentación. Lo anterior expresado en términos básicos, se puede sintetizar con una cita de Goethe, preferida de Lee Strasberg, que dice, "la carrera del actor se desarrolla en público pero su arte se gesta en privado"⁷.

1.2. El Método de Lee Strasberg para actores

a) Ejercicios actorales (técnica)

Sin pretender que esto se convierta en una clase de arte dramático, explicaré de manera sucinta en qué consiste el *Método* para actores, de Lee Strasberg. Cabe recordar que por definición, método es el modo de decir o hacer una cosa con orden y según ciertos principios, así como el procedimiento racional para llegar al conocimiento de la verdad y enseñarla. El *Método* en cuestión se divide en dos ramas: ejercicios actorales y ejercicios terapéuticos.

⁷ Ibid., p. 11.

Primero desglosaré cada uno de los pasos que integran los ejercicios actorales, conocidos con los nombres propios de *Relajación*, *Diez Por Ciento*, *Trabajo Sensorial*, también llamado *Memoria Sensorial*, *Objeto Personal*, *Sustitución*, *Recreación Del Lugar*, y, *Momento Privado*.

La *Relajación* es el punto de partida en la formación del actor del *Método*, porque Strasberg comprobó que cuando hay tensión corporal y mental, la gente no puede pensar o sentir con normalidad, por lo mismo no puede transmitir con veracidad y coherencia sus ideas o emociones. Además porque detectó que cuando el ser humano está relajado, se agudiza la concentración, lo que genera que los impulsos fluyan sin interrupción, transformándose en una expresión auténtica donde la voz puede reflejar sus variados matices, al tiempo que desaparecen las distorsiones o acartonamientos que puedan tener el cuerpo, el rostro y la mente.

Lee Strasberg siempre consideró importante a la *Relajación*, y es el ejercicio sobre el que más trabajó con sus discípulos porque se dio cuenta de que el actor tenía que ser reacondicionado para funcionar en un estado de relajación, por la razón de que cuando se destensan todas las zonas del cuerpo incluyendo a la cara y la mente; de manera paradójica, al principio, el ser humano tiene la extraña sensación de que está perdiendo control sobre sí mismo, porque se ha acostumbrado a la tensión como parte de su equilibrio.

Con el paso de los años el maestro del *Método*, empezó a integrar a la *Relajación* elementos del *T'ai Chi Ch'uan*, disciplina oriental que busca en esencia la paz interior, la armonía, el equilibrio emocional y la concentración a través del binomio respiración-movimiento suave del cuerpo; conocida también como meditación no estática.

Esta filosofía está basada en el budismo Zen que tiene como principio la observación atenta de la realidad con la finalidad de estar en equilibrio con lo que se piensa, se siente y se hace. Strasberg agregó, y lo que se dice; asimismo retomó estos principios, y sobre todo, los movimientos suaves del cuerpo y la respiración acompasada para destensar las zonas corpóreas y mentales del actor en formación, que a la vez, le ayuda a usar la energía que se genera de forma apropiada a fin de evitar los excesos de la misma.

Cabe precisar que en relación con los movimientos del cuerpo, las aportaciones de Lee Strasberg se dan en el sentido de no permitir a sus alumnos que movieran a la vez más de dos partes del cuerpo, a diferencia del *T'ai Chi Ch'uan*, porque debe recorrerse parte por parte hasta abarcarlo todo, sin auxiliarse de las manos para destensarlo, ya que esto permite alcanzar un grado importante de concentración. Por lo mismo, siempre dedicó más tiempo a este primer paso del *Método*, con la idea expresada a los actores, "tomemos todo el tiempo asignado a los diferentes ejercicios si es necesario sólo para relajarnos porque esto permite que muchas cosas encerradas en el instrumento salgan fuera".

Para ilustrar el funcionamiento completo de la *Relajación*, imaginemos un escenario vacío del Actor's Studio de Nueva York, y a los actores sentados en una silla o acostados en el suelo con los ojos cerrados y el cuerpo depositado como si se tratara literalmente de un costal inerte. Primero, harán contacto mental con sus respectivos ombligos, no sólo evocándolos sino también sintiéndolos sensorialmente, valga la expresión, con la finalidad de poner quietas todas las ideas dispersas que corren como caballos desbocados en el cerebro.

Acto seguido, empezarán a mover el dedo gordo del pie derecho hasta completar todos los dedos y el pie; después la rodilla y la pantorrilla hasta llegar al muslo. El movimiento se hará siempre con suavidad y de manera lenta haciendo uso simultáneo de la inhalación y de la exhalación, así sucesivamente hasta explorar todas las partes del cuerpo, la cara y la cabeza.

Es importante explicar que con cada movimiento de la *Relajación* se emite un sonido gutural con el que se expresa un subtexto o mensaje latente, con la intención de encubrir los verdaderos sentimientos o lo que en el momento de llevar a la práctica el ejercicio está experimentando el artista. Por ejemplo, si el actor X siente coraje, lo expresará a través de "aaaaaaaaaaaaaa", es decir, con un sonido largo, o con uno corto, "aaaa". Si la actriz Z se siente incómoda al mover determinada parte del cuerpo o porque se le genera alguna emoción, expresará también "aaaaaaaaaaaaaa", "aaa", "aa", y así sucesivamente hasta explorar todas las áreas del cuerpo.

La clave está en no revelar los verdaderos sentimientos, con el fin, de no inhibir el proceso de liberación interior de los problemas psíquicos y físicos de los actores. Más adelante se tratará el punto de los ejercicios en donde el actor manifiesta sus sentimientos reales.

Para concluir con este primer paso del *Método*, cito a Strasberg: "A veces el talento del artista se revela por primera vez tan completa e inesperadamente que es asombroso. El actor responde totalmente. Su instrumento le proporciona una nueva profundidad de resonancia. La emoción que ha sido habitualmente controlada se precipita de repente. El actor se hace real o natural. Se concentra completamente. Revela aspectos insospechados y elementos de sí mismo, con tal grado de tranquilidad

y autoridad, que parece literalmente haberse arrancado una máscara para emerger de un disfraz que previamente había escondido su verdadera personalidad, sin embargo todo lo hizo por relajarse⁸.

El denominado *Diez Por Ciento*, es una herramienta que debe estar presente en la mente del futuro actor y actriz en formación con el *Método* de Strasberg, y apela directamente a la conciencia. El maestro se propuso con esto, mantener al intérprete en un estado de alerta permanente para que no se pierda en escena y evite cualquier tipo de inconciencia que lo lleve a caer en estados de histerismo, locura fugaz o pérdida momentánea de la realidad.

Lo llamó *Diez Por Ciento* para pedir originalmente a sus discípulos que en su preparación e interpretación de cualquier personaje, guarden dentro de sí, o en su racionalidad vinculada con la realidad concreta, un 10% de conciencia, no más. De tal forma que el *Diez Por ciento* se erija como la conciencia y vigía del actor.

¿Por qué?, por la importante razón de que, si por ejemplo, el actor o la actriz tienen que usar en escena, armas de fuego, cuchillos, espadas, vidrios, fuego, u otros elementos riesgosos; el *Diez Por Ciento* les ayude a no lastimarse ni herir de verdad a sus compañeros de escena. Más aún, si el actor se está enfrentando a situaciones conflictivas con su personaje u otros personajes, de tipo emocional, que requieren un alto grado de compromiso dramático o psicológico, el *Diez Por Ciento*, le ayudará a proyectar la situación teatral con realismo, sin detrimento de sus facultades emocionales personales; permitiéndole no perder de vista que está en un teatro, que es actor y no el personaje durante la escenificación y sobre todo, cuando cae el telón.

⁸ Ibid., p. 67.

En cuanto a la puesta en práctica del *Diez Por Ciento* no existe ningún ejercicio en especial más que la activación constante de la propia conciencia, por decirlo de alguna manera, a fin de que se arraigue en la mente del actor. Al respecto, Strasberg ejemplificó: "Esta herramienta le permite al actor manejar el automóvil sin estrellarse, o dicho de otra forma, si mientras maneja el conductor se aleja completamente de la realidad divagando en sus ideas o desconcentrándose, lo más seguro es que estrellé el coche"⁹.

A mi entendimiento, este mensaje no es más que la metáfora que invita al actor a poner en marcha su conciencia, a manejarla, guiarla, controlarla para tener siempre bien puesto el "volante" del *Diez Por Ciento* y no soltarlo. Una manera práctica de adquirir esta técnica es poniéndola a prueba constantemente en cada ejercicio del *Método*, por ejemplo al practicar la *Relajación*, y así sucesivamente con cada paso hasta que se llegue a formar un hábito personal y artístico, porque finalmente en los ejercicios elaborados por Strasberg, estos ámbitos se encuentran siempre estrechamente vinculados.

Los motivos que llevaron al maestro de actores a poner en práctica el *Diez Por Ciento* de conciencia es el hecho de creer que los intérpretes deben ser actores en un noventa por ciento; tener un poco de críticos y otro poco de espectadores. "Si es un actor al 100% eso no es bueno porque no sabe lo que está haciendo. Debe haber un pequeño margen, 10% de conciencia que le permita darse cuenta de lo que pasa, nunca debe permitirse salirse de control".

⁹ Ibid., p. 57.

Asimismo comprobó que uno de los errores más serios que cometen los actores es asumir que actuar con autenticidad y verosimilitud significa olvidar lo que se está haciendo, pero eso lo calificó como histeria, lo mismo en la vida que en el teatro; lo que definió como una emoción que se apodera, en este caso del actor, sacándolo de control que lo lleva actuar sin tomar en cuenta al personaje y las circunstancias que lo rodean. "Cuando una persona olvida, significa que ha llegado más allá del punto en que está voluntariamente haciendo algo"¹⁰.

Por lo mismo, Lee Strasberg hizo hincapié en que el arte es siempre una creación voluntaria, aunque a veces tiene resultados que el creador no puede predecir. Sin embargo, también hizo énfasis en que con la intención de repetir cada función la misma obra de teatro, como es el requerimiento normal del actor; se debe alcanzar un nivel de conciencia al 90 por ciento, lo que no significa a pesar del error común, lo opuesto a la posibilidad y a la necesidad que siente el actor de fusionarse con el personaje o de entregarse totalmente a su papel, ya que por el contrario, la conciencia es esencial si ha de lograr esa fusión e implicación.

El ejercicio *Memoria Sensorial*, también conocido como *Trabajo Sensorial*, de acuerdo con mi experiencia como actriz; se constituye como la columna vertebral del *Método* de Lee Strasberg, porque es precisamente lo que marca la diferencia en relación con otros sistemas o técnicas de actuación. Como su nombre lo indica, centra la preparación del actor en el desarrollo y búsqueda de sus capacidades sensoriales; vista, oído, olfato, tacto y gusto, como fuente primordial de todo el trabajo dramático.

¹⁰ Ibidem.

Expresado de otra manera, el actor aprende a afectarse y a transmitir sus pensamientos, palabras y sentimientos, a través de su personaje, con la ayuda de la recreación de sensaciones que toma de su propia experiencia; sin tener que recurrir nada más al recuerdo pasivo de emociones, como lo hacen otras escuelas de teatro como por ejemplo, las que siguen el sistema de Stanislavski; ya que en el primer caso, una sensación real transmite emociones vivas; en tanto en el segundo caso, un recuerdo pasivo sólo fuerza, distorsiona y falsea los sentimientos.

El actor del *Método* primero activará su memoria sensorial e inmediatamente sus sentimientos y acciones tendrán una carga dramática de realidad que transmite partiendo de hechos reales registrados en su experiencia personal. Por ejemplo el olor de algún lugar u objeto, el sonido grave o agudo de la música, una voz; el sabor de algo, el tacto suave o áspero, el visualizar una arquitectura, persona, objeto, naturaleza, produce emociones verdaderas.

Sobre el punto Lee Strasberg argumentó, "creemos que la concentración se fomenta por medio de ejercicios que tratan de objetos en la memoria sensorial, es decir, sin que los objetos reales estén ahí. Este proceso comienza con tareas tan simples como la de ver la estatua de la libertad por la ventana, lavarse las manos con agua y jabón, peinarse o ponerse maquillaje"¹¹. Por mi parte reitero, sin que haya tal estatua, ni agua, ni jabón, ni peine, ni maquillaje; se trata nada más de sentir el agua y el jabón en las manos, o el maquillaje en el rostro y poner atención en las sensaciones y emociones que se generan.

¹¹ Ibid., p. 76.

El maestro del *Método* lo resumió con la idea: "Estos sencillos ejercicios despiertan los impulsos de los actores porque son ellos mismos los que en verdad engendran la fe en su habilidad para responder a elementos que no estén presentes de modo físico. El actor no debe tratar de imitar una acción, más bien su esfuerzo debe dirigirse a recobrar los estímulos y los esfuerzos musculares empleados en actos tan corrientes como ponerse las medias y los zapatos, tomar una taza y un plato; realidades tan sencillas que aumentan la capacidad de su imaginación para tratar posteriormente con otras más difíciles y complejas a las que de costumbre debe hacer frente en escena. Esa es la tarea del actor dar vida en el escenario a cosas no existentes. Primero las hace reales para sí con la intención de transmitir esa realidad al espectador"¹².

El ejercicio denominado *Objeto Personal*, se desarrolla a partir de la utilización real de accesorios, artefactos o cualquier objeto que tenga un significado sentimental o emocional para el artista, es decir, hará uso de cosas materiales involucrándose en una relación directa con el objeto. Strasberg encontró la justificación en este ejercicio que diseñó, a partir de la idea de que todos los seres humanos estamos rodeados de objetos que continuamente estimulan nuestra emoción y expresión.

Robert H. Hethmon, lo ejemplifica con la siguiente cita textual: "Hay veces que uno recoge sus zapatos y contempla a través de ellos toda su vida. Esos son los momentos poéticos y trágicos de la vida de uno. No necesariamente ha de haber palabras, sino que la misma experiencia de ver algún aspecto de la vida a través de un objeto inmediato, le da ya a ese momento un mayor sentido"¹³.

¹² Ibid., pp. 76-78.

¹³ Ibid., p. 40.

Por mi parte aprendí que este ejercicio asimismo prepara al actor para que se familiarice con los objetos y aprenda a detectar su relación emocional o sentimental con los mismos; con la finalidad de que cuando tenga que hacer uso de algunos objetos en el escenario, éstos no sean simples adornos escenográficos inertes, sino por el contrario estén llenos de una carga emotiva y dramática que apoyen el trabajo actoral.

El paso del *Método* conocido como *Sustitución*, trata básicamente como su nombre lo indica, de sustituir al compañero o compañera de escena por alguien de la vida real que despierte los sentimientos verdaderos que requiere el personaje que se esté interpretando. Cabe aclarar que esta técnica nada más se usa cuando el actor o actriz, según sea el caso, no motive los sentimientos o pasiones que necesita el personaje al que se le está dando vida en el escenario.

El ejercicio se practica entre dos actores pueden ser del mismo sexo o diferente. Uno frente a otro se miran; uno de ellos permanecerá pasivo hasta cierto punto, reaccionando sin palabras o dejándose llevar por el otro que empieza hacer un recorrido visual por su físico, que lo llevará a ver los ojos, por ejemplo, de su papá en los ojos de él como actor pasivo, la nariz, la boca, el cabello, el cuerpo, las manos, a tal grado de observar detalles como alguna ropa en específico, lunares o señas particulares, hasta alcanzar un alto grado de percepción sensorial que lo lleva a expresar con palabras y acciones, sentimientos y emociones verdaderos.

La técnica llamada *Recreación de Lugar*, se da en los mismos términos que el ejercicio anterior sólo que en vez de aplicarse en personas, como su nombre lo indica, se utiliza para recrear sensorialmente los más variados lugares que son significativos o importantes para el actor. Por ejemplo, si determinada escena se tiene que desarrollar

en un bar, el actor recreará sensorialmente el bar de su preferencia de la vida real, dentro del escenario, y así sucesivamente todos los lugares en los que se desenvuelvan sus personajes.

El ejercicio conocido con el nombre de *Momento Privado*, lo elabora Strasberg, con la finalidad de ayudar a los actores inexpresivos o inhibidos a proyectar, transmitir y compartir sus emociones personales con el grupo y por extensión con público. Porque si un actor no es capaz de vencer la timidez o inseguridad; jamás podrá dar vida en escena con realismo y naturalidad a ningún personaje; paradójicamente sólo será capaz de fingir, simular o falsear en el escenario, limitándose a sí mismo su capacidad creativa y personal.

De manera sintética se puede decir que este ejercicio lo práctica el actor en formación, primero, recreando sensorialmente un lugar, por supuesto de la vida real, donde coloca objetos reales de su intimidad, que le ayuden a alcanzar un alto grado de privacidad, que lo lleven a dar rienda suelta a sus impulsos, que a la vez lo lleven a hacer cosas o a tener actitudes que adquiere cuando está solo; ya sea reír, llorar, bailar, cantar, hablar, mascar chicle, depilarse, desnudarse, maquillarse, disfrazarse, en fin, todo lo que acostumbra hacer cuando está solo.

Lee Strasberg reveló a Robert H. Hethmon, que este ejercicio lo desarrolló a partir del postulado de Stanislavski, que dice que el problema básico del actor es aprender a ser íntimo en público; "el ejercicio produce resultados maravillosos en la fe del actor, en lo que está haciendo, y lo conduce a una liberación de su emoción y a un grado de energía teatral que yo no había visto antes en estos actores precisamente. Descubrí un aspecto adicional que yo no había previsto antes. En la vida la gente hace cosas en una

escala de expresión más amplia y vívida de la que se permitiría usar en el teatro, incluso en el momento de una buena actuación"¹⁴.

Para evitar alguna confusión con la puesta en práctica del *Momento Privado*, Strasberg fue preciso con sus discípulos al hacer hincapié en que no se debe confundir lo que es privado con lo de carácter personal: "Hacemos cosas privadas cuando estamos solos y sabemos que son realmente privadas cuando no podemos continuar haciéndolas si alguien entra en la habitación. Mientras que si alguien nos interrumpe cuando estamos haciendo algo personal, nos da un poco de vergüenza, pero continuamos haciéndolo de todos modos"¹⁵, concluye.

b) Ejercicios terapéuticos

Como su nombre lo indica, los ejercicios terapéuticos están encaminados al tratamiento de las enfermedades o padecimientos, en este caso, de carácter emocional; Strasberg creó básicamente tres, conocidos con los nombres de *Canto y Baile*, *Blanco y Negro*, y *Memoria Afectiva* o *Memoria Emocional*. De manera sintética explicaré cada uno. El Primer ejercicio mencionado, en esencia no lleva al actor a cantar ni a bailar, sólo le demanda que realice movimientos corporales diferentes, precisamente con la intención de que no repita ningún movimiento, que al mismo tiempo acompañará con una canción expresada a través del subtexto "aaaaaaaaaaaa" o "aaa", a fin de que manifieste todas las emociones que se le generan al poner en práctica el ejercicio.

¹⁴ Ibid., p. 92.

¹⁵ Ibid., p. 94.

Esta técnica generalmente se convierte en una verdadera encrucijada para los actores del *Método* quienes reaccionan ante ésta con temor e inseguridad, por la importante razón de que con este ejercicio el actor revela de manera conciente o inconciente gran parte de su personalidad y por ende de sus defectos y virtudes, aunque por lo general es más frecuente que revele comportamientos negativos o malos hábitos.

Así, con el *Canto y Baile* el actor deja ver por ejemplo si es perezoso o carece de imaginación, originalidad, concentración o buena memoria; si es rebelde, agresivo, si tiene buena coordinación motriz, si es exhibicionista o tímido. También reflejará si es disciplinado, si sabe recibir y ejecutar órdenes, ya que los diferentes movimientos no los inicia él, sino que son ordenados por el maestro quien decide en qué momento el actor debe hacer otro movimiento corporal con el grito Caaammmbio.

Robert H. Hethmon, considera sobre el punto: "Cualquier tensión, interrupción, duda o expresión involuntaria, revela a la experimentada vista de Strasberg algún problema o impedimento del cual el actor debería tener noción, pero del que puede que no sea conciente hasta que su atención sea atraída hacia éste, porque se trata de que el actor tome conciencia de sus propios sentimientos e impulsos cuando actúa. Este *Canto y Baile*, es también una herramienta útil por lo que Strasberg puede convertir su misteriosa penetración en un diagnóstico de las dificultades específicas que afligen la voluntad y la capacidad del actor para expresarse"¹⁶.

¹⁶ Ibid., p. 139.

Por su parte el maestro del *Método* consideró que el ejercicio lo que hace es permitir que salgan los impulsos que naturalmente han estado bullendo en el subconciente o inconciente del actor para expresarse de forma más activa de lo que previamente se les permitió hacer; ya que tal expresión se prohíbe normalmente por medio de la censura, que en realidad es uno de los procesos automáticos del acondicionamiento y conducta humanos.

Por tal motivo, Strasberg dio suma importancia al hecho de que “un ser humano piensa algo pero sabe que no debería decirlo. A veces, para cuando crece, ni siquiera sabe que el proceso de la censura está funcionando.

Por lo tanto, la gente viene al Actor's Studio a actuar con unos fuertes incentivos para no decir y no comportarse de acuerdo a las necesidades de la escena, o incluso a sus propios deseos. No se dan cuenta de que cuando están listos para convertirse en actores ya son instrumentos fijos y de que el instrumento ha de ser reacondicionado, compactado para que cumpla con lo que quieras que haga. Este es en realidad uno de los descubrimientos más importantes del trabajo que he hecho”¹⁷.

Asimismo Strasberg consideró que la diferencia entre el teatro y la vida real es que en la vida es perfectamente posible que el ser humano esté inconciente de lo que está ocurriendo, incluso en los momentos de máxima intensidad; pero para el actor es absolutamente esencial que sepa todo el tiempo lo que está haciendo mientras lo está haciendo.

¹⁷ Ibid., pp. 141-142.

Concluye con la idea de que el *Canto y Baile* no es un ejercicio que ayude con sólo hacerse una vez, sino que debe repetirse una y otra vez porque se está tratando con costumbres “y hemos descubierto que aunque los hábitos pueden romperse, sin embargo, no es fácil hacerlo”¹⁸.

Es pertinente aclarar que tanto los ejercicios actorales, excluyendo al de *Sustitución*, como el terapéutico ya explicados, se realizan de manera individual. Otro ejercicio, el conocido con el nombre de *Blanco y Negro* también se lleva a la práctica con dos actores del mismo sexo o diferente, como el de *Sustitución*, con la variante de que ambos actores involucrados llevan la parte activa.

En la dinámica de *Blanco y Negro*, el cuerpo y el rostro de los actores inicialmente permanecen separados por algunos centímetros, nunca deben tocarse, ni siquiera rozarse. Cara a cara uno dirá blanco y el otro contestará negro hasta generarse actitudes molestas, agresivas al grado de llegar al mutuo enfado e incluso a la ira, al grado de corretearse, gritarse, alejarse, acercarse, pero nunca tocarse. Se trata de un ejercicio de violencia que tiene que llegar a sus máximas consecuencias, sin dejar de pronunciar el subtexto o las palabras, blanco y negro, nada más.

Este ejercicio permite sacar toda la agresividad reprimida que por lo regular guardamos los seres humanos. Cuando se alcanza un grado alto de furia se permite al actor que la esté sintiendo aventar cojines o romper trapos o cualquier objeto que no lo lastime hasta que haya sacado la violencia que guarda dentro de sí.

¹⁸ Ibid., p. 144.

Además, permite al actor tomar conciencia de su agresividad a fin de canalizarla de manera creativa en un personaje que tenga dichas características. Strasberg comprobó que una vez conocido el grado de violencia personal, el actor podrá “subir o bajar el volumen” de la agresividad, repito, según se necesite usar en escena para determinado personaje que sea violento, con sus variantes.

Encontré en mi experiencia con el *Método* de Strasberg, que la razón por la que el actor no debe tener contacto físico con su compañero de escena es porque esto permite tener control sobre las acciones o comportamiento, de tal forma que las emociones experimentadas sean tan intensas que surja la catarsis. Es decir, la liberación de conflictos graves que persisten en un estado de ansiedad que disminuye cuando el paciente revive emocionalmente la situación de estrés que causó la neurosis, produciéndose una descarga terapéuticamente benéfica de las emociones almacenadas, que se asocian al incidente reprimido, como lo explica C. Lawrence Kolb¹⁹.

El ejercicio conocido como *Memoria Afectiva* o *Memoria Emocional* requiere de un alto grado de preparación de los actores en formación, lo que implica haber desarrollado de manera óptima todos los ejercicios del *Método* que le anteceden, por la compleja razón de que está vinculado directamente con la experiencia y la vida emocional del artista, o sea, apela a sus más íntimos sentimientos, aquellos que pueden resultar traumáticos, o que tienen que ver con los complejos, que ha enterrado, por decirlo de alguna manera, en la caja hermética del subconciente o inconciente, a fin

¹⁹ Lawrence Kolb. C. (1976). Psiquiatría Clínica Moderna. Ed. La Prensa Médica Mexicana. México. Pp. 735-736.

de "olvidarios", porque generalmente se trata de circunstancias dolorosas para el ser humano-actor.

La puesta en práctica se lleva de la siguiente manera, en el escenario que debe estar despejado, el actor permanece de pie con los ojos cerrados, una vez concentrado pone a trabajar sus cinco sentidos, de tal forma que comienza a escuchar ruidos, palabras, a percibir los olores, sabores, a palpar las texturas, ver objetos y personas que rodean al hecho traumático que vivió.

Nada más debe recrear sensaciones, no emociones, éstas vendrán por sí mismas, porque así trabaja el actor del *Método*: con sensaciones que generan emociones pero nunca a la inversa. Cuando se alcanza a realizar el ejercicio de *Memoria Emocional*, con eficacia, cuando realmente el actor está conectado consigo mismo, sin rehuir a esta técnica, experimentará una forma de desquiciamiento o sufrimiento que le llevará a sentir un grado de pena y dolor quizá igual o mayor que el que vivió cuando tuvo lugar el suceso en la realidad. Quizá el actor llore, despotriquee, ría, maldiga, grite, en fin, el resultado se traducirá en una liberación de la carga emocional que lo mantenía bloqueado y por tal motivo no lo dejaba actuar de manera fluida o libre de ataduras psicológicas en el escenario, ni en la vida misma.

Este paso del *Método*, permite no sólo que el actor reviva, sino que también tome conciencia de todas las sensaciones y emociones negativas que experimentó el día en que se presentó el conflicto; y a la vez le permite desarrollar su capacidad reflexiva con la intención de que detecte qué siente en el momento de llevar a cabo el ejercicio; cómo le afectó en el pasado y cómo le afecta en el presente, con la finalidad de llegar a la

catarsis que posteriormente le dotará de las herramientas necesarias para usar esa carga emotiva en un personaje que requiera de toda esa fuerza dramática intensa.

Asimismo esta experiencia lo guiará en su carrera como actor a fin de que no salga a simular o falsear en el escenario, sino que además lo comprometerá a interpretar con valor, autenticidad y credibilidad a sus personajes.

Sobre el tema, Strasberg, expuso: "la *Memoria Afectiva* es aquella que envuelve la personalidad del actor de tal forma que las profundamente enraizadas experiencias emocionales comienzan a responder. Se despierta la calidad del instrumento y el actor se vuelve capaz de llevar al escenario la clase de vida que le lleva esencialmente a renacer. La experiencia emocional puede ser feliz, aterradora o medrosa. Puede tener que ver con los celos o con el amor, con una enfermedad o con un accidente. Puede ser cualquier cosa hacia la que la mente se dirige cuando nos preguntamos ¿me ha ocurrido algo extraño poco común, o emocionante?

Si la mente nos evoca inmediatamente tal experiencia es señal de que ésta ha tenido lugar pero se ha convertido en un mecanismo inconciente y no quiere ser recordada. Este tipo de cosas le pasan al hombre todo el tiempo, especialmente cuando es joven y condicionan su conducta posterior durante el resto de su vida. Estos sucesos se almacenan a menudo en secreto, aunque hay que aprender a enfrentarse con ellos porque sólo a través de sí mismo es como el actor puede experimentar en el escenario"²⁰.

²⁰ Hethmon, Robert H., op. cit., pp. 85-86.

Por mi parte, me resta decir que he dado a conocer de manera sintética los pasos del *Método* de Lee Strasberg, porque sería pretencioso y extenso describir de manera total cada uno de los pasos o técnicas de actuación, no obstante, han quedado esbozados los que se han constituido como algunos de los ejercicios más representativos dentro de esta corriente de teatro.

Para finalizar me permito hacer hincapié en que como su nombre lo indica, el *Método*, de Lee Strasberg, es eminentemente práctico como todo método de trabajo, por lo mismo también es sistemático, en este caso, va de lo particular a lo general y de lo simple a lo complejo, de modo que si alguna parte del proceso o ejercicio no está bien desarrollado, no se puede seguir con otro nuevo, porque es requisito fundamental seguir el orden y procedimiento de cada paso que lleve a la meta: Interpretar con realismo, naturalidad y credibilidad los diferentes personajes a los que el actor tiene que dar vida en el escenario.

Incluso cuando se llega a ese punto, el actor del *Método* está consciente de que su preparación nunca termina y que debe utilizar su foro, escuela, o teatro, como un taller a donde siempre regresará con la idea de ponerse a prueba, a fin de seguir desarrollando su instrumento humano y artístico.

1.3. De influencias y diferencias

Es difícil abordar este tema porque aunque conozco la línea divisoria que separa a dos corrientes teatrales y por ende a dos grandes maestros contemporáneos de este arte: Constantin Stanislavski y Lee Strasberg. Y aunque también entiendo la influencia que el

primero tuvo sobre el segundo, así como las diferencias entre ambos. Dentro del medio escénico mundial y en específico de nuestro país, es famosa la polémica que se ha suscitado en torno a dichos personajes histriónicos, sobre todo porque los detractores de Strasberg se han encargado de difundir el rumor de que no sólo tergiversó el *Sistema* de Stanislavski, sino que además se apropió de éste.

Por tal motivo, sin pretender ahondar en la comparación entre ambas técnicas de actuación, porque ese no es el objetivo del presente trabajo; me he dado a la tarea de explicar grosso modo los pasos del *Método* para que en realidad se tenga un conocimiento fehaciente sobre el mismo, ya que esa precisamente es la causa de los ataques infundados contra Strasberg: El casi nulo conocimiento de su *Método* para actores.

La intención primordial es utilizar este espacio para aclarar las confusiones y falsedades, así como algunos de los aspectos más sobresalientes que lleven a comprender la auténtica relación que existió entre los más grandes maestros que revolucionaron el arte dramático del presente siglo por fenecer: Constantin Stanislavski, y Lee Strasberg.

A manera de collage y como punto de partida se puede decir que estos personajes de la vida real nacieron en la parte oriental de Europa; Stanislavski en Moscú, a mediados del siglo XIX, en 1863, y Strasberg en Hungría, a principios del presente siglo, en el año de 1901. Ambos sintieron una fuerte atracción, pasión e interés por el arte dramático desde muy jóvenes y por más de cuatro décadas, cada quien en su época, se mantuvieron de forma constante realizando dicha actividad, sobre todo en

cuanto a la enseñanza práctica y la formación de nuevos actores, cada maestro, con su particular sistema, técnica o método de actuación.

Tienen en común el hecho de haber trascendido mundialmente, cada uno, con sus escuelas: El Teatro de Arte de Moscú (1898), y, el Actor's Studio de Nueva York (1947), al grado de darle prestigio y fama a los actores que se formaron en estas escuelas y por supuesto, con estos maestros reconocidos a nivel internacional. La historia los acercó en 1923, cuando Stanislavski visitó Estados Unidos de Norteamérica, en una gira artística por Nueva York, con el Teatro de Arte de Moscú, ese fue el primer encuentro de Strasberg con el grupo teatral moscovita; como ya quedó explicado en el punto 1.1. del presente trabajo.

Asimismo el creador del *Método* se acercó al arte escénico de diversas formas, desde la ávida lectura de los dramaturgos universales de los siglos pasados y del presente, hasta llegar a participar como actor, productor, maestro y director teatral. Por su parte, Stanislavski también incursionó en varios campos del arte dramático.

Cabe destacar que aunque en el principio de su carrera artística, Lee Strasberg, quedó marcado por la influencia del *Sistema* de actuación de Stanislavski, con el paso del tiempo y con la experiencia escénica acumulada, fue encontrando sus propias ideas y conceptos que lo llevaron a crear el *Método* actoral, deslindándose de Stanislavski, no por ello, Lee dejó de reconocer y de utilizar básicamente algunas de las ideas de Constantin, mientras rechazaba otras por considerarlas caducas.

Por ejemplo, estuvo de acuerdo con Stanislavski en que los actores deben estar relajados en escena, con la variante de instruir a los discípulos para que movieran las áreas del cuerpo que estuvieran tensas, utilizando elementos del *T'ai chi ch'uan*, como

ya quedó explicado; en tanto, Stanislavski, pedía a sus alumnos que controlaran con la mente la parte del cuerpo que sintieran tensa y la relajarán sin movimiento, repito, nada más con el control de la mente.

Precisamente la gran diferencia entre el *Sistema* de Stanislavski y *Método* de Strasberg, reside en el hecho de que la primera corriente teatral mentaliza, por llamarlo así, todo el trabajo del actor, es decir, apoya su actividad escénica en los recuerdos y emociones que el actor tiene almacenados en la memoria, sosteniendo gran parte de su trabajo creativo en la capacidad de imaginación que tenga desarrollada; mientras que la corriente de teatro de Strasberg, sustenta el trabajo actoral en el desarrollo de las capacidades sensoriales propias y en la experiencia personal interna y externa de estas sensaciones asociadas a vivencias reales del actor, que a la vez le generan emociones o sentimientos verdaderos que proyectará a través de los personajes que interprete. (Como ya quedó documentado en el punto 1.2.).

A grandes rasgos se puede decir que no se trata de explicar que el "alumno" rebasó al "maestro", ya que cada uno es producto de una etapa histórica propia. De tal forma que Constantin Stanislavski fue innovador en su época porque no obstante que se desarrolló en una sociedad donde era preponderante el conservadurismo del siglo XIX, se opuso a que los actores que estudiaban con él, salieran a un escenario a declamar un parlamento y a mostrar la conducta estereotipada de los personajes, como era usual en su tiempo.

Eso fue un gran avance para su época, en donde precisamente las obras de teatro se realizaban con ambas técnicas, si es que existían, porque lo seguro es que todo era nada más de manera instintiva. Entonces, sus ideas que lo llevaron a sistematizar de

manera teórica, las enseñanzas prácticas de los actores en formación, fueron las primeras aportaciones que se dieron al arte dramático universal.

Por su parte, Strasberg, también se oponía a lo mismo, sólo que encontró fórmulas más apegadas a la realidad del actor, y fue más lejos al quitar no sólo las voces impostadas, los cuerpos acartonados y las actitudes estereotipadas o artificiales de los personajes; al hacer conciente al artista de sus propias limitaciones, a fin de superarlas, en aras de una interpretación más natural, realista y comprometida con los personajes, los espectadores y consigo mismo.

Objetivo que alcanzó porque partió del hecho básico de que si X persona que se está formando como futuro actor, en la vida real no es capaz de expresar por ejemplo ternura, igualmente no lo va a lograr en el escenario por medio de un personaje que tenga que demostrar ternura; agresividad o cualquier emoción humana. limitándose nada más a representar a los personajes de manera simulada; este fue uno de los principales motivos por los que Strasberg, involucró a los actores a conocer, explorar, expresar sus reales y personales sentimientos a fin de conocer el instrumento para utilizarlo posteriormente con plena conciencia, autenticidad y credibilidad que proyectará en el escenario, y guardada las proporciones, también en la vida personal y viceversa.

De manera esencial se puede concluir que en el cómo y no en el qué reside la diferencia entre los instrumentos o las técnicas teatrales de Stanislavski y Strasberg. Por ello es importante destacar que fue Strasberg quien logra llevar al escenario a los actores que dan vida en el teatro a otros seres vivos iguales o diferentes a ellos, porque encontró las ideas y herramientas que humanizaron la actividad escénica de los

actores, lo que se reflejó en los espectadores quienes se empezaron a identificar de fondo con el pequeño cuadro de realidad que observaban en el teatro o el cine. Hecho que revolucionó la concepción del arte dramático, mérito que sería legítimo reconocer a Lee Strasberg y a los actores del *Método* que han alcanzado tal privilegio.

En su momento, de manera modesta Lee Strasberg lo definió así: "Toda la búsqueda de Stanislavski, todo el propósito del 'Método' o de nuestra técnica o de lo que quieras llamarlo, es encontrar la forma de poner en marcha, en cada uno de nosotros, ese proceso creativo, para que una gran cantidad de las cosas que sabemos, pero de las que no nos damos cuenta, sean usadas en el escenario para crear lo que el autor escribe para que nosotros lo hagamos"²¹.

Por mi parte, concluyo con la explicación de dos palabras que marcan la confusión inicial y que son la causa de la polémica sin sentido acerca de Stanislavski y Strasberg: naturalismo y naturalidad. Así encontré que el maestro ruso de actuación, representa a la corriente del naturalismo, movimiento que se gestó a finales del siglo XIX, que utilizó a las ciencias y en especial a la psicología como la base del arte de escribir; a partir de esa idea se crea una imagen del ser humano determinado por la herencia y por el medio ambiente, sin hacer de lado a la crítica social.

Por su parte, Lee Strasberg, está a favor de la naturalidad en la interpretación actoral, entendida ésta como algo inherente al ser humano, a partir de ello, instruyó a los actores para que alcanzaran a proyectar en el escenario la vida de los personajes de manera sencilla, libre de rebuscamientos y actitudes artificiales o mecánicas.

²¹ Ibid., p. 60.

Como se puede observar la diferencia de conceptos entre naturalismo y naturalidad es notable, por ese hecho además de lo ya explicado, no debe compararse ni mucho menos confundirse las diferencias de forma y de fondo que existen entre el *Sistema* de Stanislavski y el *Método* de Strasberg, para actores. Si debe quedar claro que se trata de técnicas de actuación diferentes, con algunas influencias, y, paralelamente importantes.

Resta decir que abordar el punto no es fácil porque estamos ante dos figuras preponderantes en la evolución y transformación del arte dramático de finales del siglo XIX y mediados del presente siglo XX: Stanislavski y Strasberg, cuya influencia se ha extendido a todo el mundo, sobre todo occidental; ambos personajes de la vida real que tenían en común ser admiradores de Antón Chejov y de haber coincidido personalmente en tiempo y espacio; comparten también un lugar trascendental dentro de las artes escénicas en particular, y de la historia en general.

CAPÍTULO II.

ANUNCIO EN UNA REVISTA: ACTORES DEL MÉTODO

2.1. 100 sillas en el escenario

Era marzo de 1985 cuando leí en un diminuto anuncio de la revista *Tiempo Libre*: "Curso de teatro bajo la disciplina del Actor's Studio de Nueva York". Llamé por teléfono para pedir más información. Una voz femenina me indicó la hora, el día y el lugar donde debía presentarme a una entrevista con el maestro René Pereyra.

Sentado en el proscenio del Foro Shakespeare un hombre dirigía un mensaje como si se tratara de un monólogo, sin despegar la mirada de sus oyentes, tres mujeres y un hombre que nos encontramos en ese momento perdidos en un mar de sillas vacías. Era René Pereyra nuestro futuro-próximo maestro.

Se inició el proceso de comunicación de receptores pasamos a ser transmisores la retroalimentación no se hizo esperar, aquella tarde-noche concluyó con un diálogo sin barreras porque las derribamos con una actitud de mutua simpatía. El encuentro con el maestro había resultado exitoso las sonrisas y muestras de amistad brotaron de manera silvestre.

Aunque es importante no pasar por alto que en cierto momento mis compañeros de silla, Hilda, Elizabeth y Eugenio, quienes parecían tener conocimientos sobre Lee Strasberg y su llamado *Método*, iniciaron una serie de cuestionamientos un tanto inquisitorios contra René Pereyra, con ello la entrevista dio un giro de 180 grados,

entonces el entrevistado era el maestro y no nosotros como en un principio lo suponíamos.

Mientras ellos "discutían" me concentré en algunos pensamientos motivados por mi estancia en el interior del Foro Shakespeare, ahora estaba adentro antes sólo lo conocía por afuera. No me desilusionó el hecho de que no se tratara de un teatro convencional, es decir que no tuviera telón y que en vez de butacas contara con sillas; además no me era del todo desconocido o innovador pues años atrás había asistido al Foro Isabelino, el primer teatro sin telón ni butacas que conocí en la Ciudad de México a finales de la década de los setenta.

Sí me sorprendió que sólo cuatro futuros aspirantes a actores y actrices estuviéramos interesados en el taller de teatro. Las masas no estaban presentes como lo había imaginado, aunque a fin de cuentas eso no me desmotivó tampoco, al contrario me hizo sentir alentada. Dejé de lado mis divagaciones y centré de nuevo mi atención en la conversación. El maestro convenció a mis compañeros y a mí por "ósmosis" de que las enseñanzas que él había asimilado directamente de su maestro Lee Strasberg, en Nueva York, eran lo más avanzado en cuanto a interpretación teatral o cinematográfica se refiere.

Una vez terminada la reunión, sí, "la entrevista", me dirigí a casa con la grata sensación de que el sábado entrante se iniciarían mis clases de teatro y con éstas una de las actividades más importantes que emprendí ese principiante marzo de 1985. Al salir del Foro Shakespeare, sentí como si una lluvia de estrellas en el firmamento me bañaran con su luz; al tiempo que bailaban gozosas ante una luna plena por saberse dueña de un clima tibio que se prepara para la primavera.

Llegó el día señalado, en el escenario del Foro Shakespeare, silenciosas y vacías ¡100 sillas! esperaban la presencia de igual número de alumnos. Ingresé de manera puntual al interior del teatro a las 8:00 de la mañana de aquel centelleante sábado de mediados de marzo. Tuve la impresión de haber entrado a un santuario silencioso, hermético, aislado del bullicio del mundo terrenal y cercano al paraíso. Desde entonces hasta siempre me acompañaría la misma sensación al arribar al taller del *Método*.

Mi sorpresa fue mayúscula cuando después de 15 minutos las 100 sillas fueron ocupadas por los 100 heterogéneos aspirantes a actrices y actores ya vestidos con "ropa de trabajo", así se le denominaría a la ropa cómoda o prendas flexibles que permitieran la movilidad del cuerpo, con las que era nuestra obligación asistir a las clases. No se trataba de hacer gimnasia sino de algo mucho más sustancioso para el cuerpo la mente y el espíritu, así lo constaté días, meses y años más tarde.

Ese primer día de clase el maestro vestía en color blanco lo que contrastó con lo multicolor de nuestra ropa de trabajo. Él mismo hacía contraste con nuestra persona, sus ya alumnos, por varias razones, por su porte erguido sin tensiones ni en el cuerpo ni en la cara, su acento tímidamente nortero que una vez que sentía confianza revelaba en todo su apogeo, aunque nunca negó "la cruz de su parroquia" y orgulloso siempre manifestó ser oriundo de Torreón, Coahuila; además de portar en la cabeza una inseparable boina como si se tratara de una mascota que sólo deja ver una mata de pelo crespo castaño ceñido a la misma. Eran características que nada más le pertenecían a él y no al resto del grupo, compuesto en su mayoría por hombres y mujeres entre los 20, 30 y algunos de 40 años.

Sin mayores preámbulos, René Pereyra inició el taller de teatro con unas breves palabras de bienvenida para todos. Acto seguido dio una orden dulcificada "cierren los ojos", ante la sorpresa de algunos y la cara de interrogación de otros, volvió a pedirnos que cerráramos los ojos y así lo hicimos. De pronto su voz pausada se dirigió hacia nosotros, daba la impresión de que nos hablaba al oído: "Depositen su cuerpo en la silla como si fuera un costal, la cabeza debe quedar colgando atrás del respaldo, las palmas de las manos abiertas, los ojos siempre cerrados hasta que yo les pida que los abran".

Algunas tosesillas no se hicieron esperar, movimientos nerviosos desplazaron el ambiente, por mi parte sentí que el corazón me latió de manera apresurada. Poco a poco nos fuimos tranquilizando y pronto se estableció una comunión con el maestro que hablaba sin cesar, como en un monólogo. Nosotros, me imagino, seguíamos al pie de la letra las instrucciones.

"Cuando hayan hecho a un lado los pensamientos dispersos que los desconcentran y cada uno haya establecido contacto consigo mismo, centrando la atención en el ombligo, empiecen por mover despacio y con suavidad el dedo gordo del pie derecho y así sucesivamente cada uno de los dedos. Nunca deben mover más de una parte del cuerpo a la vez y antes de que inicien con otra, deben cerciorarse de que ya quedó libre de tensiones la primera parte del cuerpo que relajaron.

Es importante que conecten cada uno de los movimientos con un sonido que van a emitir por medio de una a "corta" aaa o de una a "larga" aaaaaaaaaa para que expresen todo lo que están sintiendo en este momento, lo que les incomoda, agrada, pueden externar si esto les parece absurdo o ridículo, también pueden mentarme la madre si quieren". Así se expresa René, con grácil sentido del humor que rompe el hielo.

Como si se tratara de un relevo de voces, de manera paulatina se dejaron escuchar sonidos cortos y largos; a aaaaaaaaa aa aaaaaaaaa a a a a aaaaaaaaaaaaa a a aaaaaaaaa a aaaaaaaaa a a aaaaaaaaa a a aaaaa, al poco tiempo se incorporaron todas las voces y aquel "concierto" de sonidos femeninos y masculinos, hacían sentir como si nos encontráramos en el Muro de las Lamentaciones. Realmente no era agradable escuchar esos sonidos emitidos por 100 voces al unísono, yo sentí que la piel se me congeló y que me sumergía en la diáspora de mis pensamientos, entonces mis expresiones aaa o aaaaaaaaa resultaron angustiadas al igual que las de otros compañeros de clase.

De pronto, como si conociera nuestros pensamientos y sentimientos, el maestro dijo que no se trataba de sentir cosas raras como que la silla iba a volar de repente, o que el teatro se iba a derrumbar, o que nuestro cuerpo iba ascender al cielo o consumirse en el infierno, no eso no. Nos volvió a decir que teníamos que manifestar lo que en ese momento sentíamos. Repitió: "Si lo que estoy haciendo me parece absurdo o ridículo o sólo logra que me moleste el calcetín en el zapato, entonces grito a a aaaaaa a aaaaaa, o si me da risa mover el dedo gordo del pie derecho lo expreso a aaaaaa aaaaaaaaa a a a a".

Eso nos tranquilizó y conforme pasaban los minutos se lograron escuchar, aunque un poco tímidos, diversos matices de a "corta" y de a "farga", con los que manifestamos nuestros sentimientos de ese momento en particular. El maestro guiaba el primer paso del *Método* de Lee Strasberg, la *Relajación*, nos indicó qué parte del cuerpo debíamos mover. Cuando consideró que el grupo distendió su respectivo pie, pidió que siguiéramos con la rodilla y así sucesivamente.

Pero cuando le tocó el turno a la zona pélvica y nos dijo que moviéramos los genitales, después de una pausa larga externó con cierta preocupación y enojo: "Se nota la timidez e inseguridad con la que mueven la parte genital lo que revela la inhibición y represión con que se nos educó cuando éramos niños y se nos censuró, 'shh déjese ahí, no se toque ahí muchacho cochino". Lo que provocó la risa catártica de todos, después un breve silencio con el que reflexionamos las palabras que nos dijo.

Dos horas después aproximadamente, seguíamos con los ojos cerrados aunque no con el cuerpo depositado en la silla como un costal, luego de ese tiempo el movimiento nos había llevado a todos, me imagino, a formar las más diversas figuras humanas, "espectáculo" que sólo podía observar y juzgar René Pereyra. A esas alturas de la clase ya habíamos movido todas las partes del cuerpo, empezando por los pies hasta la cabeza pasando por la cara y desde luego los famosos genitales, sin dejar de lado el ombligo.

De súbito una mano acolchonadita tomó mi talón y empezó a maniobrar mi pie derecho, la pantorrilla y la pierna, me sentí sorprendida y sobre todo inhibida cuando "me cayó el veinte" y mi cerebro empezó a funcionar, ¡el maestro me estaba revisando la *Relajación!* ¡¿qué horror, qué pena!!!?? No sabía si reír, llorar, gritar, levantarme corriendo de la silla o simplemente quedarme como me quedé, bloqueada... No recuerdo con exactitud cuáles fueron las palabras de él, lo único que llega a mi memoria es que oí un susurro que me invitó a estar tranquila y a expresar con aaa o aaaaaaaa lo que en ese momento sentía.

Siguió revisando el ejercicio de cada uno, y conforme nos tocó el turno nos señaló qué parte o partes del cuerpo todavía estaban tensas. La boca se llevó el primer lugar,

o sea, la mayoría del grupo habíamos tenido problemas para distender los músculos de la boca y de la mandíbula. Explicó que eso refleja el grado de represión interna que nos prohíbe manifestar abiertamente nuestros verdaderos pensamientos y sentimientos hacia los demás, y que también revela la gigantesca incomunicación que paradójicamente sufrimos las personas que vivimos en ciudades grandes como la de México.

Alrededor de tres horas habían transcurrido cuando el maestro pidió que abriéramos los ojos. Silencio total en el Foro Shakespeare, se respiraba un ambiente agitado y sobre todo fértil para la amistad y el mutuo desarrollo.

Permanecimos sentados en nuestro lugar dispuestos a poner atención a los comentarios de René quien expresó desde el proscenio, "la *Relajación* es el primer paso o instrumento del *Método* que abre las puertas a un actor hacia la aceptación del público, ya que por medio de ésta el cuerpo se vuelve flexible igual que la mente para dar y recibir mensajes con naturalidad y veracidad, por eso Lee Strasberg siempre hizo hincapié en que no había nada más inverosímil que un artista acartonado o rígido en escena. Además desmitificó la carrera del actor al considerarlo como un trabajador de la escena que realiza una actividad tan terrenal como la del panadero, arquitecto, basurero o médico.

Así ubicó a los actores en la realidad y les enseñó entre otras cosas, a no posesionarse de su personaje, es decir, a dejarlo en el escenario y fuera de éste, porque buscó ante todo formar excelentes seres humanos relajados física, mentalmente y por ende, en paz consigo mismos; alejados de los conflictos existenciales, de las excentricidades, de las drogas, del alcohol y de todas las falsas 'inspiraciones' o

escapes sin sentido. En esencia el *Método* es toda una filosofía de la vida que busca formar excelentes seres humanos, basado en el hecho de que para ser buen actor, primero se debe ser buen humano y viceversa”.

En poco tiempo nos acostumbramos a escuchar de manera constante el nombre de Lee Strasberg, a quien en forma de ofrenda siempre citó Pereyra, para que no quedara la duda que nos transmitía las enseñanzas que había aprendido de su maestro. El grupo seguía atento a las palabras de René Pereyra quien inspirado en la receptividad de sus discípulos, vertió una vasta información sobre el *Método*, que en principio asimilamos de manera parcial y sólo comprendimos en su totalidad con el paso del tiempo, sobre todo, con la práctica constante en el taller de teatro.

Desde el primer día de clase hasta siempre quedó diseñado de manera no convencional el formato del taller. Entonces, aunque nos resultara de momento sorpresivo o poco comprensible esa-sería la dinámica; primero la práctica y luego la teoría y ésta se descartaría en el sentido estricto de la palabra, ya que no era obligatorio tomar apuntes, es más nadie lo hacía; no me quedó más remedio que poner a trabajar mi mente sin querer como si fuera una grabadora, porque la mayoría de las veces la práctica y la teoría eran simultáneas.

Pocas semanas después se formaron dos grupos los que asistían a las clases los sábados en la mañana de 8:00 a 12:00 del día y los de “los miércoles” en la tarde, de 4:00 a 8:00 de la noche. No hubo problema porque en vez de dos clases a la semana como se nos había dicho en un principio, sólo tomaríamos una; todo mundo aceptó el cambio, el único pero fue que de momento nada más llegamos a tener amistad y

conocer más de cerca a las personas del grupo en que quedamos, por lo tanto, los del otro grupo eran totalmente desconocidos para nosotros y viceversa.

La diferencia era notable con 50 asistentes al taller de teatro teníamos más espacio, el maestro nos ponía mayor atención y el "intercambio" de olores y sudores no era tan asfixiante. Iniciamos nuestra clase como siempre, con la *Relajación*, Pereyra en ningún momento perdía la paciencia con nosotros, eso sí, no aceptaba la indisciplina y con ésta el hecho de que hiciéramos mal los ejercicios o no siguiéramos correctamente las indicaciones, era muy riguroso.

Le escuchamos decir "no abran los ojos, no hagan trampa ya saben que este ejercicio se hace con los ojos cerrados no se hagan tontos ustedes mismos no se engañen". Palabras que sonaron como una descarga eléctrica en nuestra mente por el contenido, porque el tono era bastante motivador.

Los primeros días de clase y algunos meses después, la *Relajación* ocupó un lugar preponderante, de tal forma que el mayor tiempo de las cuatro horas de clase estaban dedicadas a estar con nosotros mismos con los ojos cerrados tratando de quitar las tensiones del cuerpo, la cara y la mente. Suena fácil pero llevarlo a la práctica es una tarea verdaderamente titánica por cualquier lado que se le quiera ver; estar sentados en una silla de plástico no es la mejor forma de relajar a nadie, además con los ojos cerrados sin luz uno se siente aislado de la realidad.

No obstante, eso es lo menos complicado porque la dificultad más grande se encuentra en el hecho de manifestar nuestros sentimientos. Eso sí es difícil por muchas razones, en principio porque a los más introvertidos nos es complicado manifestar en público cualquier sentimiento positivo y sobre todo negativo sobre nuestras emociones;

aunque con otra variante, a la gente de apariencia extrovertida también le cuesta trabajo manifestar sus verdaderos sentimientos, ya que por lo regular son personas que expresan todo, menos los que sienten en realidad.

Ahí estaba el meollo del asunto, además de que no sólo se trataba de gritar aaa o aaaaaaaa, porque finalmente este subtexto se tenía que utilizar nada más por razones técnicas, es decir, porque René nos indicó: "Cuando interpreten a un personaje van a utilizarlas las palabras o el lenguaje del guión, entonces lo que importa es que a esos textos ustedes como actores le den un subtexto con el que expresen los verdaderos pensamientos y sentimientos del personaje, de tal forma que las palabras suenen reales o afectadas y con esto se evite la recitación, las voces falsas, engoladas o artificiales".

Es terrible decirlo pero poner a trabajar nuestros verdaderos sentimientos resultó difícil ¡qué labor!, ¿cómo pretendíamos dar vida en escena a un personaje de manera natural y real si como seres humanos no éramos capaces de manifestarnos con sinceridad? Entendí, esa es la filosofía de Strasberg: mejor ser humano igual a mejor actor y viceversa. Sin embargo, esa fue la razón por la que en un par de meses desertaron más del 50 por ciento de frustrados aspirantes a actores del *Método*.

De nuevo el maestro se vio obligado a hacer cambios porque quedaron un total de 35 discípulos. Nos reunió en un solo grupo de tal forma que iríamos los dos días antes mencionados a clases en los horarios establecidos desde el principio. Así fue como terminamos conociéndonos más a fondo los integrantes que quedamos, a tal grado que llegamos a tener una cercana amistad con el paso del tiempo. Puedo decir a grandes rasgos que los de mi grupo éramos más inhibidos o herméticos, mientras que los del

"otro grupo" eran más extrovertidos y desinhibidos lo cual no fue obstáculo para que nos pudiéramos integrar rápidamente.

Habían transcurrido cuatro fructíferos meses cuando René nos platicó con cierta preocupación que tenía algunas dificultades con Héctor Fuentes (QEPD, murió años más tarde, el 20 de noviembre de 1996), dueño del Foro Shakespeare. Nos contó que éste, había sido terminante o modificaba sus clases o lo echaría del foro. En esos momentos la simbiosis que Pereyra logró con el grupo había llegado a alturas solidarias, entonces el problema del maestro era también asunto nuestro y por lo tanto estábamos decididos a darle nuestro apoyo incondicional. De tal suerte que Fuentes, jamás imaginó que al "despedir" a René, con él, se iría también el grupo completo.

El maestro mexicano del *Método* siempre fue muy puntual, respetuoso, escrupuloso en la relación con el dueño del Foro Shakespeare y con nosotros que a la vez fuimos constantes y oportunos en el pago de la colegiatura del taller de teatro. El problema central estuvo en un choque de personalidades latente y en algunos celos profesionales por parte de Héctor Fuentes, además de que Pereyra optó por independizarse, por eso, con agradecimiento y "orgullo norteamericano" decidió dejar un lugar y a un dueño que pretendía censurarlo, coartarlo, lo que contradecía de origen la filosofía y *Método* de Lee Strasberg.

2.2. Cambio de teatro (de domicilio)

Resultó un tanto risible –aunque para nuestro grupo era en serio– el hecho de cambiarnos a una casa desocupada y ubicada al lado del Foro Shakespeare, del

número 7 pasamos al 11 de la calle Zamora en la colonia Condesa. El maestro para no aumentarnos la colegiatura sólo rentó dos de los cuartos que se encontraban en la planta baja, uno de éstos daba a la calle misma que se podía observar a través de una discreta ventana. El otro cuarto anexo desembocaba al patio-corredor de la casa.

Nosotros sólo teníamos acceso a estos sitios incluyendo un baño que se encontraba al fondo a la izquierda del corredor. El primer piso permanecía abandonado con sus cuartos cerrados. En realidad se trataba de una casa grande descuidada que aún conservaba algunas macetas con optimistas plantas verde esmeralda y pequeñas flores diamantinas.

Un hombre afable de nombre Sergio que tendría 45 años de edad era el dueño de la casa, misma que a lo largo de varios años, después de que instalamos nuestro taller de teatro, tuvo diversas modificaciones de manera parcial o total, ya que ha sido cafetería, restaurante y en la actualidad, después de que se demolió la casa, funciona como estacionamiento edificado aproximadamente en 1995, cuyos principales clientes son los asistentes al Foro Shakespeare... Lo que explica el reverso de la fortuna, por decirlo de alguna manera.

El asunto es que ese agosto de 1985, cuando conocimos lo que sería el nuevo taller de teatro, nuestra sorpresa fue mayúscula y a la vez nos sentimos motivados cuando René Pereyra nos dijo que tendríamos que asear los cuartos de la casa que íbamos a ocupar. Después de conocer la derruida "nueva escuela", al siguiente sábado todos estábamos listos para hacer la limpieza, René Pereyra fue el más entusiasta y el primero en utilizar la escoba para barrer el suelo de los cuartos, el baño, el patio y hasta la calle con humildad y sencillez indescriptibles. Por mi mente no había pasado la idea

de que el maestro también iba a arreglar la casa. También pintamos los muros de los dos cuartos en color blanco igual que los techos; tapamos la ventana del cuarto que da a la calle para que no distrajera nuestra atención y para aislar el ruido exterior.

Una vez restaurado nuestro taller nos sentimos satisfechos, más autónomos, aunque sólo utilizábamos parte de la casa, en realidad toda era para nosotros, a diferencia del Foro Shakespeare no la teníamos que compartir con otros actores, ni estábamos obligados a desocupar el escenario para que otra gente ensayara determinada obra de teatro, ni teníamos que encontrarnos en la taquilla o la cafetería con tantísimas personas desconocidas.

En Zamora 11 establecimos con independencia e identidad nuestro Grupo Actores del Método. Conforme se desarrollaban las clases empezamos a utilizar de manera interpersonal un código o lenguaje teatral que fuimos incorporando a nuestra habla cotidiana en las clases y que nos era común. Aunque palabras como, *Relajación*, *Diez Por Ciento*, *Trabajo Sensorial*, *Canto y Baile*, *Momento Privado*, *Memoria Emocional* entre otros pasos del *Método*, sólo pudimos conocer y desglosar en su exacta dimensión conforme avanzaban las clases.

En nuestro espacio el maestro profundizó en una técnica alterna a la *Relajación* e inseparable de todos los demás pasos, conocida como *Diez por Ciento*. Al respecto nos dijo: "Un personaje en escena se debe llevar a sus máximas consecuencias ¿qué quiero decir con esto?, como actores tenemos obligación de interpretar a X personaje con suma realidad sintiendo que nosotros somos el personaje, crearlo, de tal forma que no caricaturicemos a nadie.

Para lograrlo, le vamos a dar un 90 por ciento de nuestros pensamientos, sentimientos y acciones, mientras que nosotros como actores nos vamos a quedar con un diez por ciento de conciencia que nos permita volver a la realidad, es decir, que nos va a ayudar a no perdernos en el personaje y a darnos cuenta que sólo estamos interpretando en un escenario, la vida de alguien".¹

Comprendimos que la importancia del *Diez por Ciento* de conciencia en el actor es un paso fundamental que nunca debemos perder de vista entre muchas razones porque René que nos hablaba casi siempre poniendo algunos ejemplos o citando a su maestro Strasberg, nos había asegurado que usar o no usar el *Diez por Ciento*, dependía que el actor no "chocara" o se "estrellara" contra la realidad.²

Las palabras eran contundentes de tal forma que nos esforzamos en desarrollar dicha técnica tras reconocer que sería riesgoso no llegar a dominarla, sin perder de vista que es algo que se adquiere de manera intuitiva porque el maestro sólo nos dio ejemplos de lo peligroso que resultaría no ponerla en práctica, pero en rigor, en clase no hicimos ningún ejercicio específico para desarrollar este tipo de conciencia.

Sólo la tuvimos presente desde el primer día que empezamos la *Relajación* cuando nos dijo que no debíamos olvidar que permaneciáramos sentados en una silla en el interior de un teatro, moviendo partes de nuestro cuerpo con los ojos cerrados, por lo que en ningún momento teníamos que ver o sentir cosas extrañas, sino nada más estar concentrados en nosotros mismos, sin perder la conciencia para identificar nuestras percepciones, pensamientos y expresarlos. Cada día de clase, Pereyra remachó la idea

¹ Véase el presente trabajo. Capítulo I., punto 1.2., inciso a)., pp. 23-25

² Ibidem.

de que el actor del *Método* nunca debe perder la lucidez o *Diez Por Ciento* que le permita reconocer siempre la frontera entre el teatro y la realidad.

Como dice la canción "alejados del bullicio y de la falsa sociedad" en nuestro taller conforme pasaban los días nos encontramos con ejercicios nuevos. Un día de clase después de la *Relajación* cada uno llevó su respectiva silla a los rincones del cuarto, de tal forma que el centro quedó vacío, de pronto el maestro pidió que alguien pasara al frente mientras el resto del grupo ponía atención en el nuevo ejercicio llamado *Canto y Baile*; todos sonreímos de manera festiva pensando que en grupo nos tocaría cantar y bailar.

No resultó así, al compañerito que le tocó hacer el ejercicio, se encontraba en el centro del salón sudando la "gota gorda". René nos dijo que guardáramos silencio y pusiéramos atención, tras empezar a darle instrucciones: "Se trata de que te muevas como si estuvieras bailando y que expreses a través del subtexto aaaa o aaaaaaaa lo que estás sintiendo, cuando grite "cambio" tienes que mover el cuerpo de manera distinta, o sea nunca debes repetir el mismo movimiento".

El alumno empezó a hacer un movimiento de cadera y a emitir aaa aaaaaaaa aaaaaa a aaaaaaa de repente el maestro dijo CAAAMMBIOOO y realizó otro movimiento pero después de escuchar por tercera vez la indicación repitió los mismos giros, nosotros como espectadores pensamos que el ejercicio era sencillo pero en realidad tenía un grado alto de dificultad como lo explicó René, "vinculado con la coordinación motriz, la expresión corporal, la imaginación, creatividad y memoria para no repetir los movimientos, con la atención para recibir órdenes y cambiar de ritmo o movimientos justo cuando lo indique".

Recaicó que este ejercicio es importante porque logra despertar la concentración y la memoria del ejecutante, de tal forma que puede durar más de treinta minutos sin parar, y si está bien hecho no se repite ningún movimiento porque la buena memoria e imaginación del actor, en caso de tenerlas, le permite explorar diferentes formas de expresión corporal.

Como siempre que poníamos en práctica un ejercicio por primera vez o incluso más veces, el maestro fue compasivo pero conforme hacíamos el mismo, era más exigente a tal grado que de manera anecdótica lo cuento, años más tarde al ejecutar el *Canto y Baile*, dos o tres personas del grupo incluida yo, lloramos de ¿desesperación? por lo que el ejercicio se tornó amargo fugazmente ya que después nos dejó algunas lecciones importantes.

Realmente llegó a causarnos angustia a la mayoría del grupo, dicha técnica. Cuando René decía "ahora vamos a poner en práctica el *Canto y Baile*... ¿quién pasa al frente?"; todo mundo hacía mutis, entonces él decidía quién lo ejercitaba. Después se le escuchaba gritar, cambio cambio cambio cambio cambio cambio CAMBIO CAMMMBIO CAMMMBIO cammmbiooo, el grupo permanecía estupefacto escuchando también, aaaa aaaaaaaaa aaa aaaa aaa aaaaaaaaa a aaaaaaaaa que en ocasiones resultaban angustiadas, molestas, tristes, inhibidas, desesperadas, furiosas...

Ese día antes de que finalizara la clase nos explicó que el *Canto y Baile* pertenece a los ejercicios terapéuticos. Preciso que los pasos del *Método* de Strasberg están divididos en técnica actoral y terapéutica. La primera, aclaró "está enfocada a prepararnos como actores profesionales y la segunda tiene que ver con nuestra formación como seres humanos".

Por ese motivo los ejercicios terapéuticos siempre resultaron más difíciles y reveladores, ya que están estrechamente vinculados a eso que se conoce como historia personal, además de que nos ponen en contacto directo con nuestras manías, bloqueos o limitaciones propias que cohabitan en la complicidad de nuestra conducta llena de vicios y de hábitos mal habidos. De tal forma que el "humilde" *Canto y Baile*, revela a los ojos de los demás, las dos caras de la moneda existencial de cualquier ser humano: defectos y virtudes.

Resulta asombroso pero así es el ejercicio, deja entrever bosquejos bien delineados de nuestra personalidad. Resulta importante que aun conociendo las causas y efectos del mismo es difícil realizarlo de manera correcta, sólo cuando comprendimos que cambiando hábitos malos por buenos, por decirlo de manera simple, nos llevaría hacerlo bien, aceptamos que era un objetivo que valía la pena alcanzar.

Como era costumbre el maestro incorporó al grupo a ser juez y parte de las críticas sobre lo observado y practicado en clase, de tal forma que no se erigía como la máxima autoridad señalando "está bien o está mal", sino que nos alentó a externar con imparcialidad y respeto nuestra opinión acerca de los ejercicios realizados en el taller de teatro. Quedó a la vista el hecho de que nos motivó a expresar nuestras opiniones con la intención de perder el miedo de manifestar nuestras ideas, y eso en el fondo, es un sano ejercicio de libertad de expresión, de retroalimentación y por supuesto de comunicación.

Asistir al taller de René Pereyra era como ir a un acto de magia por la simple razón de que cada día tenía una actividad sorpresiva y un tema nuevo; así como un mago saca de la manga o del sombrero infinidad de cosas, el maestro compartió infinidad de

ejercicios y de información; de tal suerte que en nuestro pequeño espacio a veces ponía en práctica técnicas de teatro nuevas y otras, nos daba “conferencias de prensa” sobre la filosofía del *Método* de Strasberg.

Aunque viviáramos en un mundo de ensoñación que se puede permitir cuando uno está en contacto directo con cualquier expresión artística, la realidad nunca se nos olvidó, sobre todo porque el *Método* con sus diversos ejercicios nos hacía poner los pies sobre la tierra, un ejemplo cruento de eso, fue cuando cumplimos dos meses en nuestra escuela independiente, y de manera estoica soportamos las catástrofes provocadas por los terremotos del 19 y 20 de septiembre de ese fatídico año 1985.

Sin embargo comprendimos que no se debía detener la marcha de nuestras clases ya que la experiencia nos había enseñado de manera contundente que “el show debe continuar”, por suerte la casa donde practicábamos el *Método*, no sufrió grietas, los sismos no dañaron su estructura ni la de nuestro estado de ánimo, independientemente de que estuvimos de acuerdo y seguimos a nuestra manera el duelo nacional.

El tiempo continuó su marcha teníamos ya cuatro meses cumplidos en la casa de Zamora 11, en total ocho de conocer a René Pereyra. El grupo seguía inmerso en una dinámica ávida de información acerca del *Método*, de Strasberg, y de nuestro maestro, quien entre tantas cosas ya nos había contado sobre de él mismo, que a los 15 años de edad había llegado a la Ciudad de México de su natal Torreón, Coahuila con la finalidad de estudiar la carrera de periodismo en la Carlos Septién, porque su mamá principalmente y sus hermanos se oponían a que estudiara la profesión de actor.

A fin de cuentas desertó de la escuela de periodismo y un poco a escondidas de su familia, asistía a las clases de teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), atrás del Auditorio Nacional, pero en poco tiempo se sintió desilusionado porque era un adolescente tímido e inseguro y sobre todo provinciano, al que no le gustó el ambiente que imperaba en la escuela de teatro.

En palabras del maestro Pereyra: "Me regresé a Torreón con la idea fija de querer ser actor aunque comprendí que ya no me gustaría estudiar en el DF., entonces convencí a mi mamá de que quería trabajar y estudiar en Estados Unidos, fue así como emigré al vecino país del Norte con las ideas y las influencias de las películas de ese país que había visto en mi adolescencia y me habían impresionado, sobre todo por la interpretación de algunos actores".³

Emotivo recuerda: "Estuve en algunas ciudades gringas trabajando como lavaplatos sin perder mi objetivo que era estudiar la carrera de actuación o arte dramático. Cuando tenía 18 años me trasladé a la ciudad de Nueva York con la intención de ingresar a la escuela de actores, Lee Strasberg Theater Institute. Participé en una audición pero no pasé, en parte, porque no dominaba el inglés... No me desanimé, me quedé a trabajar en algunos restaurantes como lavaplatos, cocinero o mesero. Casi después de un año aprendí bien el inglés y me presenté a una segunda audición en el Lee Strasberg Theater Institute y... ¡pasé!".

³ Por ejemplo nombra a Robert Duvail, Marlon Brando y Al Pacino.

Con satisfacción, nos contó que seis meses después de haber ingresado al instituto se “atrevió” a pedirle una beca a Lee Strasberg quien después de algunas semanas de observar su desempeño en las clases se la otorgó. René se siente orgulloso al asegurar que esa fue la primera y quizá única beca que Strasberg concedió. Incluso mantiene un orgullo discreto por saberse el único mexicano que fue discípulo del maestro Strasberg. Agrega con agradecimiento: “Correspondí a la beca con mi tiempo libre realizando trabajos en la escuela de teatro como limpiar salones, oficinas y contestar los teléfonos. Me quedé en el instituto nueve años”.

También relata que sus maestros fueron entre otros, además de Lee Strasberg; Geraldine Page, Nicolas Ray, Charles Laughton, Kim Stanley, Ellen Burstyn y Shelly Winters, al recordar: “Había cumplido aproximadamente cinco años y medio de entrenamiento en el instituto cuando audicioné para participar en las clases que impartía Strasberg en el Actor's Studio de Nueva York y aprobé, de tal forma que permanecí en sus clases durante cinco años, asistía tres veces por semana hasta un día antes de su muerte...”. Pausa, mi maestro recuerda a su maestro. Nosotros lo escuchamos.

René Pereyra no escatimó palabras para revelarnos sus experiencias personales, familiares, artísticas y hasta íntimas, a fin de mostrarnos sus rasgos humanos y la confianza que sentía hacia nosotros sus discípulos, misma que nunca traicionamos. Con ello demostró un grado importante de reciprocidad para con nosotros, en el sentido de que la comunicación cumplió su ciclo, es decir, viajó en ambas direcciones, de maestro a alumno y viceversa, o lo que es lo mismo, de emisor a receptor y en sentido opuesto. Asimismo, se puede calificar como un hombre que siempre fue abierto con el

grupo de teatro, y aunque dejaba entrever una sutil timidez, en realidad desplegaba en torno suyo una franqueza asombrosa.

El otoño teñía de colores calidoscópicos nuestra casona de Zamora 11 y en esa época ya habíamos adquirido no sólo la disciplina sino también una gran amistad. No recuerdo si era al final de la clase o en el descanso cuando René nos invitaba a tomar café que él mismo preparaba con la ayuda de una cafetera eléctrica, a veces llevaba galletitas y también las compartía con nosotros.

En esos breves espacios de convivencia, entre otros asuntos, comprendimos por sus palabras, que teníamos que evitar cualquier enfrentamiento con Héctor Fuentes, como hasta ese momento lo habíamos hecho, pues inevitablemente era nuestro vecino aunque en realidad jamás tuvimos ninguna dificultad con él, más bien prevaleció un respeto mutuo donde cada quién hacía con sus respectivos espacios y técnicas teatrales lo que mejor le pareciera. Nada afectaba a nuestro taller de tal forma que las épocas que vivimos, quiero decir que convivimos en aquella casona, son inolvidables. El cambio de teatro, de ubicación, nos ayudó a poner los cimientos de un grupo teatral que siempre se reconoció original e independiente al cien por ciento.

2.3. El acercamiento del público y de la prensa escrita

Corría principios del año 1986, cuando nosotros los noveles actores del *Método* habíamos asimilado que una parte importante de las actividades era poner en práctica siempre en primer lugar, la *Relajación* que era guiada por el maestro. Ya nos habíamos familiarizado con el ensordecedor aaaaaaaaaa aaaa aaaaaaaaaaaaaaaaaa aaaa

aaaaaaaaaa aaaa aaaaaaaaaa aaaa aaaaaa, aunque lo más reconfortante era la paz interior que se alcanzaba después de realizar el ejercicio. René Pereyra seguía haciendo la revisión, al mismo tiempo de manera individual iba indicando a cada quien, cuáles eran los avances, estancamientos o retrocesos en la práctica de esta técnica.

Otro ejercicio con el que ya habíamos iniciado el primer acercamiento es el llamado *Trabajo Sensorial*, recuerdo cuando el instructor nos pidió a las mujeres que permaneciéramos sentadas en nuestras respectivas sillas después de la *Relajación*: "Ubiquen sensorialmente enfrente de cada una, un espejo que les sea familiar para que se maquillen como lo hacen de manera cotidiana"; y a los hombres les dijo que se rasuraran ¡Claro! sin rasuradoras ni agua ni jabón de verdad, porque todo se tiene que recrear a través de los sentidos. Como ya quedó explicado con anterioridad.

Lo que puedo expresar de esta experiencia es que parece increíble cómo de manera paulatina conforme avanzan los días, y la práctica de estos ejercicios sensoriales, los actores y las actrices vamos incorporando nuevas sensaciones apoyadas en la concentración cada vez, de más elementos. En este caso, el marco del espejo, el peso de la cajita donde se guarda el maquillaje, el color y el material con que están hechos, el volumen de la brochita con que se aplica el polvo, o si es rubor y se va a aplicar con los dedos, se puede percibir la textura, los olores, los colores, en resumen; se trata de involucrar a todos los sentidos a fin de hacer reales objetos ficticios o inexistentes.

Esta técnica ayuda a "desempolvar" los cinco sentidos, o dicho en otros términos, los activa, de tal manera que se van eliminando las reacciones rutinarias que llevan a dar por hecho que todo funciona automáticamente, lo que en realidad con el paso del

tiempo se vuelve mecánico, al grado de no llegar a distinguir los matices, variedades o propiedades de los objetos y del medio que nos rodea.

Cuando el *Trabajo Sensorial* se llega a dominar, por ejemplo maquillarse, bañarse, desvestirse, tomar café; la respuesta emocional o psíquica es total, pues en realidad el organismo responde física y mentalmente de la misma manera o de forma similar que cuando se realizan las actividades de verdad. En síntesis se puede decir que este paso del *Método* genera a la vez, concentración, creencia y un alto grado de realidad en las emociones y las sensaciones físicas.

Como ya habíamos aprendido en la práctica que el *Método* de Strasberg, se opone a la interpretación forzada, falsa, mecánica o artificial, y que ante todo busca desarrollar las capacidades sensoriales del artista, con la intención de generar sentimientos y emociones reales; René Pereyra consideró oportuno empezar a trabajar con una obra del dramaturgo y escritor William Saroyan (1908-1981), de origen estadounidense, llamada *El momento de tu vida*, que en esencia trata de un hombre enamorado de una mujer a quien no confiesa su amor y ve partir; con la finalidad de que sus discípulos pusiéramos en práctica lo aprendido y nos acercáramos a la interpretación de un personaje.

En el desarrollo de las improvisaciones sobre la obra, el maestro mexicano del *Método* alcanzó a detectar algunos vicios en la interpretación de la mayoría de sus alumnos, quienes de manera inconciente eran herederos de una tradición teatral plagada de estereotipos o clichés.

Por ello, Pereyra comenta algunos de los conceptos que Lee Strasberg le transmitió a él y a sus condiscípulos en el Actor's Studio: "El actor experimentado aprende a leer

la obra únicamente con las intenciones humanas sin ninguna descripción. Descubrir una acción verdadera es el continuo trabajo que un personaje requiere, hacer realmente algo, es diferente a hacerlo de una manera mecánica, o de mentalmente creer que se está haciendo, olvídense de eso, simplemente hágalo y usted estará en acción. Actuación es hacer, es decir, es observar y reaccionar ante lo que me está dando el compañero de escena, y responder a estímulos imaginarios. Es una causa y efecto, es un dar y recibir, es una constante exploración".

René Pereyra, remarca que Strasberg decía: "Actuar es hacer y decir ahí en el escenario lo que difícilmente haría o diría usted en la vida real. El tributo de un actor está en su trabajo. Trabaje, estudie". Con esas dos palabras teórico-prácticas concluyó la sesión.

La obra de teatro *El momento de tu vida* sirvió como ensayo, con la única pretensión de poner en práctica todo lo transmitido por el maestro mexicano del *Método*, el primer año de enseñanza-aprendizaje. A finales de agosto de ese año 1986, en nuestro taller de teatro trabajábamos al unísono en el diseño y confección de la escenografía de la primera obra de teatro que el grupo presentaría ante un público, se trataba de *¡Hola! ¿quién está ahí?*, de William Saroyan.

El montaje escénico cuya dirección corrió a cargo de Pereyra, ya estaba listo, sólo faltaba terminar de elaborar parte de la escenografía, lo que sería la celda de una cárcel, a la que dimos forma con desperdicios de diversos materiales; papel, cartón, lámina, retazos de tela, cajetillas de cigarrillos, cadenas, lazos, candados, fierros, tubos, palos, ropa vieja, resortes, clavos, en fin; era la idea original de la escenógrafa Rosalba

Castillo y de René también, que tenía como imagen central, convertirla en una celda que representara la basura del mundo.

A mi mente vienen imágenes de concordia y unidad mientras pintamos los muros de los cuartos que alquilaba el maestro en la colonia Condesa, con la colegiatura que pagábamos; con la finalidad de adaptarlos como un sui generis foro o teatro en donde, aunque usted no lo crea, se presentaría la primera obra del grupo Actores del Método.

Se consiguieron 16 cubos de madera a los que se les adaptó un cojín "integrado" para que funcionaran como butacas. Ya estábamos a mediados de septiembre, fecha que nos indicó que habíamos pasado de verano a otoño. Los siguientes días el trabajo fue arduo pues faltaba mucho qué hacer y el estreno de la obra estaba programado y anunciado para el día viernes 10 de octubre de ese año 1986.

Los espectadores caminan por el patiecito de la casa de Zamora 11, de pronto al subir dos pares de escalones se topan con una puerta cerrada que tiene un letrero en la parte superior: "Oficina del Sheriff. Condado de Matador, Texas". La puerta se abre, entra el público al lugar que está en penumbras; una máquina de escribir en color negro de principios de siglo, un modesto escritorio de madera desgastada al igual que una silla, se alcanzan a vislumbrar.

La atmósfera empieza a envolver a los asistentes. Acto seguido, entran a otro cuarto semi-iluminado topándose de frente con una celda que guarda a un forastero visiblemente herido en la cabeza, cubierta con una venda ensangrentada. Apenas han ocupado sus lugares cuando el prisionero empieza a golpetear una cuchara sopera de peltre contra el suelo, al tiempo que emite un alarido desesperado: "Hola... ¿quién está

ahí?”, lo repite varias veces pues el ruidillo que sale de la oficina del sheriff le hace pensar que no está solo en esa inmundicia cárcel...

¡Qué está pasando! los espectadores son testigos oculares de los hechos, o tal vez prisioneros de la misma cárcel. Presencian el paulatino diálogo que se da entre una muchacha que es la encargada de asear la oficina del sheriff y el forastero; los sin nombre, los anónimos, que vienen representando a las masas desprotegidas del mundo.

El forastero narra cómo llegó allí y sus palabras cobran realidad: Se encienden unas luces del lado derecho del foro, es decir, del cuarto-teatro, y de súbito se encuentra cuando era libre en un bar texano de cuarta clase. Al mismo tiempo, sin moverse de su asiento el público es “trasladado” a ese otro sitio, ahí al bar, a donde llegó el forastero vestido con una camisa de franela a cuadros y un pantalón de mezclilla desgastada, portando un velis viejo en la mano derecha.

Los 16 espectadores que caben en el forito se convierten en testigos activos de lo sucedido en el escenario, pues por la cercanía, forman parte de la trama. Luego de una hora de duración la obra terminó y con ella la misión del teatro: comunicar o transmitir historias humanas a un público cautivo. Asimismo, al término de la función los actores y el director intercambian puntos de vista con el público asistente; la retroalimentación no se hace esperar porque a fin de cuentas es la finalidad de la comunicación interpersonal y colectiva.

Resultó novedosa la puesta escénica, convirtiéndose en la pionera en México por sus características peculiares, no sólo escénicas sino también de interpretación actoral. El público respondió con receptividad y aceptación, en pocas palabras, le gustó estar

cerca de los personajes, la escenografía y toda la atmósfera que rodea a la magia del teatro.

El mejor tributo del llamado respetable fue difundir de boca en boca el trabajo sui generis, que había presenciado ese día 10 de octubre de 1986, y los demás días que la obra permaneció en temporada. Mientras que, con el estreno de la obra *Hola, ¿quién está ahí?*, se marcó como punto de partida y sello propio, el realismo, la naturalidad y veracidad en el trabajo interpretativo de los Actores del Método mexicanos.

Las funciones seguían presentándose, siempre había lleno total desbordándose los 16 lugares hasta el piso a donde sentados en Flor de Loto, algunos espectadores presenciaban la obra sin importarles estar en el suelo, con tal de ver la escenificación y a los "inaugurados" Actores del Método.

En ese micro teatro intimista, único en la Ciudad de México, en donde llegaron a caber hasta 25 personas por función. Poco a poco se fueron acercando los reporteros de la fuente cultural, los titulares en la prensa especializada, por ejemplo, empezaron a destacar: "Presentación de la Pieza Teatral 'Hola, quién está ahí'. Los Actores Viven y Sostienen a sus Personajes en el Foro". Por Cristina Hinojosa Soto. Fue el primer encabezado en la prensa, firmado por la reportera de *El Herald de México*, difundido con fecha del 15 de octubre de 1986.

El binomio prensa-público se dio a la inversa, es decir, el grupo Actores del Método generó el fenómeno al revés: Primero fue el público; él apuntaló y elogió el trabajo escénico de este grupo artístico, como lo hacían antaño los heraldos de persona a persona, de colectividad a colectividad, en este caso, difundiendo a manera de

recomendación el trabajo de unos noveles actores y de un emprendedor maestro-director de teatro.

De tal suerte que los “radares” de los reporteros que realizan sus actividades en la Ciudad de México comenzaron a funcionar. Los diferentes periódicos de circulación nacional que se editan en el Distrito Federal, de manera paulatina empezaron a difundir información relacionada con el grupo de teatro y con su formación bajo la técnica del *Método*, de Lee Strasberg. El resultado fue alentador, resumiéndose en la aceptación del público y el reconocimiento del periodismo cultural.

Esto llevó a que el fenómeno de comunicación de masas tomara su cause normal, es decir, ahora se revertía el fenómeno: La prensa y sus informaciones sobre los noveles actores atraía a la gente al foro que antes no se había enterado de la existencia del grupo. El ciclo de la comunicación se cumplía con la constante retroalimentación: grupo Actores del Método-Premsa-Público y viceversa.

El grupo Actores del Método tuvo su primer fruto cuando el ingeniero José Visoso, los invitó a su *Peña Bohemia Rincón del Beso*, de Guanajuato, para que se presentaran con la obra estrenada, en el marco del *XIV Festival Internacional Cervantino (FIC)*. A finales de octubre de ese año, el grupo preparó sus maletas y empacó lo “empacable” de la escenografía, para presentarse en la peña. Sí, en esa cafetería-bar de rústica atmósfera se montó el escenario; en un rinconcito y en lo alto quedó la prisión rodeada en la parte baja por las mesitas redondas de ese lugar donde ocuparían sus lugares los espectadores.

Un costado del improvisado escenario se utilizó como cantina a donde se desarrolla una escena de la obra utilizando para ello, un par de mesas de la misma peña. Con

esto se logró involucrar a los espectadores-comensales a formar parte del mismo bar donde se desarrollan las acciones dramáticas.

La ilusión de ser testigo-espectador también se generó con el público de Guanajuato sin que se perdiera la magia del teatro intimista que llevaron consigo los Actores del Método al FIC; y sin importar que el número de espectadores fuera mucho mayor que el asistente a la casa de la colonia Condesa, ya que en la *Peña Bohemia* cabían casi un centenar de personas por función. La obra *Hola, ¿quién está ahí?*, resultó exitosa al grado que de presentarse en un principio en el marco del *Festival Cervantino*, pasó de manera espontánea a ser parte de los coloridos y artísticos festejos generales.

Algunos periódicos locales dieron cuenta del grupo Actores del Método los primeros días de noviembre de 1986, resonancia que llegó a otros diarios de la Ciudad de México que en sus diferentes ediciones elogiaron al mencionado grupo por su participación en el *XIV Festival Internacional Cervantino*.

El Heraldo de México (lunes 3 de noviembre de 1986, pág. 2-C), indica: "Dentro de este marco, los lugares típicos como las Peñas presentan espectáculos culturales donde se muestra también el profesionalismo y la técnica de diversos grupos. Ejemplo de ello es Actores del Método, que presenta la obra *Hola, ¿quién está ahí?*

Se trata de una manifestación distinta dentro del teatro, donde las órdenes de dirección escénica se divorcian de los actores dando mayor oportunidad al artista de ser. La técnica es hacer que el actor viva real y naturalmente lo que actúa, de acuerdo a lo que vaya sintiendo, sin modelos preestablecidos, sino simplemente como se vayan dando. Este espectáculo pese a que no se incluye dentro de la programación oficial al igual que muchos otros, ha despertado halagadores comentarios entre los espectadores

quienes tienen la oportunidad de intercambiar sus impresiones con los actores al finalizar la obra", revela el diario referido.

El 10 de noviembre, *El Universal* publica la entrevista que Araceli Cano tuviera con René Pereyra, bajo el título: "Un enamorado del teatro. 'Yo, el único fiel a Lee Strasberg'. René Pereyra transmite las enseñanzas del maestro, aquí...".

Siete días después, el periódico *El Nacional*, da a conocer una nota de Merry Mac Masters, titulada: "Función de teatro para 16 espectadores, con el Método Actoral de Lee Strasberg. Sirve una obra de William Saroyan, para el lucimiento de los alumnos de René Pereyra".

Bruno Bert, escribe en la revista semanal *Tiempo Libre*, con fecha 27 noviembre al 3 de diciembre de 1986; una crítica favorable sobre la obra de Saroyan. En la sección de teatro, bajo el título: "Hola, ¿quién está ahí? Actores del Método".

El mes de marzo, el día 7 de 1987, marcó en el calendario otra fecha importante para el grupo teatral que repartió invitaciones, donde se anunciaba la develación de la placa conmemorativa de las 100 representaciones de la obra de William Saroyan.

Tiempo Libre, publica con fecha del 5 al 11 de marzo de ese año, una página completa dedicada a los Actores del Método. En la parte superior izquierda aparece la fotografía de René Pereyra; del lado derecho, la foto de la actriz que develará la placa, Blanca Guerra, el encabezado señala: "100 representaciones de *Hola, ¿quién está ahí?* Inspira Strasberg nuevo teatro en México".

La entrevista con Pereyra, difundida por la revista, está firmada por Alejandro Elías Guzmán y Julián Bogarín, quienes destacan que el maestro mexicano del *Método*, formó en 1985 el grupo de actores en nuestro país, por una promesa que le hizo a su

maestro Strasberg, de difundir en México por primera vez, su técnica, tal como la concibió.

En cuanto a las opiniones que Pereyra tiene respecto al teatro en México, la citada revista da a conocer: "No existe hasta el momento la comunicación director-actor, aquí o luce el director, o el actor, y en el peor de los casos tan sólo el escenógrafo. No niego que aquí haya buenos actores, pero debe existir una labor en conjunto. Y en este sentido Strasberg decía, 'cuando eres director o actor y tu cabeza está llena de basura tu trabajo también estará ahí'. Por todo esto, el *Método* va limpiando primero al ser humano para que arriba del escenario esté bien limpio. Salvador Sánchez, a este respecto me mencionó una vez, 'me doy cuenta que en realidad no tengo técnica, en las escuelas de aquí no saben enseñar y aplican un poco de todo'".

Los acontecimientos registrados no alteraron la disciplina del grupo artístico que continuaba tomando clases, aunque es importante mencionar que conforme pasaba el tiempo se incorporaban nuevos miembros, mientras otros desertaban; lográndose conjuntar un grupo permanente de 20 actores que asistían al taller del *Método* desde 1985, entre éstos; Eugenio Castillo, Alfredo Coronado, Elizabeth Darszon, Hilda Fabré, Ma. Luisa Moreno, Emilia Neuman, Ma. Elena Olivares, Teresa Pineda, Héctor Puebla, Javier Rivas, Benjamín Santamaría, Roberto Soto, Nube Valbuena, Juan Zermeño.

Pero no todo era "miel sobre hojuelas" ya que la revista semanal *Tiempo Libre* publicó con fecha 23-29 de abril de ese año 1987, en su sección de correspondencia, una carta firmada por el Lic. Jaime Horwitz -el fantasma, ya que nunca lo hemos conocido los Actores del Método-, donde hace una crítica y "aclaraciones" a Pereyra, al que de manera tendenciosa descalifica, tras poner en duda su formación con Lee

Strasberg, dejando entrever en realidad, un desconocimiento total sobre el *Método* y su creador.

El día que René nos enseñó la carta, la reacción de nosotros sus discípulos fue de molestia contra el "invisible" licenciado Jaime Horwitz, pues a pesar de la información "verídica" que vertió sobre el *Método*, Lee Strasberg y el Actor's Studio, nosotros sólo llegamos a la conclusión de que se trataba de un farsante mal informado, además de mal intencionado cuyo objetivo era atacar gratuitamente a René Pereyra.

A continuación reproduzco de manera íntegra la carta que el maestro envió a *Tiempo Libre* para su publicación, misma que apareció en la revista con fecha 30 de abril al 6 de mayo de 1987, donde da respuesta a Jaime Horwitz: "Dudaba mucho en escribir esta carta pero a petición de los que me conocen finalmente acepté. No pretendo con esto buscar publicidad, ni que tampoco esta correspondencia se preste a chismes y disputas sin sentido sobre quién o quiénes tengan la razón dentro de las enseñanzas que recibimos.

Creo y supongo que usted estaría de acuerdo que no es parte de la formación adquirida. Por desgracia, debido a estos malos entendidos, años atrás el Actor's Studio sufrió grandes pérdidas de elementos valiosísimos que de alguna manera no se ponían de acuerdo con Strasberg y sus enseñanzas.

El abandono de gente como Stella Adler, Uta Hagen, etcétera, fue algo que mucho afectó a Lee desde entonces ¿Por qué caer en esto Sr. Horwitz? Si en mucho aprecia usted sus enseñanzas en The Lee Strasberg Institute ¿por qué al enterarse de Mi Atrevimiento no nos hizo el favor de venir a observar lo que en nuestro taller se está haciendo? Para mí es un gusto y se lo digo sinceramente, el saber que otro mexicano

conoció también las enseñanzas del maestro, porque así podríamos colaborar mutuamente y ayudar en algo a mejorar el nivel actoral en México.

¿Por qué los mexicanos hemos de estar siempre peleando y tratando de aplastarnos unos a otros en lugar de apoyarnos? Debo decirle que por no conocer a ningún mexicano estudiante del Método en Nueva York, hice gran amistad con una compañera argentina también estudiante del Lee Strasberg Theater Institute, hemos venido colaborando juntos y me ha prometido venir a México a ayudarme a difundir esto.

Mi fin no es la publicidad ni lo lucrativo se lo vuelvo a asegurar. Lo invito a que visite nuestro taller y vea las condiciones en que estamos trabajando. Con las cuotas se paga la renta de la casa y la entrada al Foro no se cobra. Venga a ver nuestro primer trabajo, *Hola, ¿quién está allí?*, de Willian Saroyan, y entonces me dirá usted si estoy traicionando el ideal del maestro Strasberg y del *Método*.

A fechas y datos históricos no me voy a remontar, soy muy malo para ello; pero todo lo que usted cita en su carta lo saben los actores que estudian conmigo y no se los he dado a conocer por medio de libros, sino de palabra directa por las experiencias y pláticas que tuve con Lee y los otros maestros. Ellos saben la diferencia entre el Actor's Studio, y el Lee Strasberg Theater Institute, a donde yo llegué en 1972, y fue allí donde el maestro me dio la beca.

La gente de mi grupo también sabe la historia del Group Theater, donde efectivamente Kazan era alumno de Strasberg y trabajó como actor en una obra dirigida por el propio Lee. Que Kazan funda el Actor's Studio y que al año siguiente llama a Strasberg a enseñar ahí, y a partir de entonces (1950), el Actor's Studio adquiere fama mundial con una técnica conocida desde entonces como "El Método", es cierto.

El *T'ai-Chi-Ch'uan* con Sofía Delza, llega al *Método* en 1977, a petición de Lee, y a los alumnos de aquel entonces se nos ordenó tomarlo como parte de la disciplina que ahí regía. ¿De dónde cree usted que tomó el *Método* preceptos tales como la relajación, el empleo de la energía necesaria, el estar consigo mismo, el tomarse su tiempo y trabajar momento a momento? Si no fueron estas enseñanzas de Lee, entonces ni Charles Laughton, ni John Strasberg, ni Nicholas Ray enseñaban el *Método*.

Sólo como un dato anexo le apunto que en 1979 a sugerencia de Charles Laughton, audicioné al Actor's Studio con una escena de *Rocco and his brothers*, los sinodales fueron Irma Sandrey, Arthur Sherman, y Sandy Dennis. A partir de entonces tuve la suerte de poder asistir a las sesiones del Actor's Studio, martes y viernes.

Y sí, efectivamente los cinco años últimos que Lee enseñó en The Lee Strasberg Theater Institute, fuimos alrededor de 20 actores los que asistíamos a sus clases. Algunos venían de California y otros viajaban con Lee, a Los Ángeles, durante el invierno. Sería por demás seguir enumerando cosas: ¿quién podría interesarse por la nacionalidad de la señora Anna? (segunda esposa de Strasberg, de origen argentino-uruguayo, venezolano dice Horwitz), o por ¿cuándo se fundó tal o cual cosa?... Yo lo invito a ser amigos, piense que mi objetivo en todo esto es limpio, asesorémonos, hagámoslo por la cultura teatral de nuestro país.

¿Por qué siempre hemos de considerar que sólo el extranjero que viene a nuestro país tiene cosas que enseñar? Mi trabajo está en pañales, de acuerdo, y será un proceso largo donde habrá que saltar obstáculos como el suyo, pero le aseguro y esté

tranquilo, que las enseñanzas de Lee, de Nicholas Ray, de Charles Laughton, entre otros, están muy presentes en mi trabajo. Atentamente: René Pereyra".⁴

Como conclusión de este asunto, se puede decir que el "licenciado Jaime Horwitz", hasta la fecha no ha dado la cara y creo que nunca la dará; no se acercará a Pereyra ni a los Actores del Método, simplemente porque no existe, es un "fantasma", y en el peor de los casos un enemigo gratuito que se escondió en un seudónimo.

Finalmente este asunto pasó desapercibido para el grupo de teatro logrando acrecentar la confianza, el respeto y la amistad por René Pereyra, quien siguió con su trabajo escénico, e impartiendo las clases del *Método* de Lee Strasberg, porque esa fue la promesa que le hizo a su maestro...

Las funciones de *Hola, ¿quién está ahí?*, continuaban presentándose, la reacción del público era muy alentadora y la de la prensa escrita también. El grupo teatral se anotó otro punto a su favor cuando el 15 de septiembre de 1987, la actriz Diana Bracho y el actor Germán Castillo, develaron la placa por las 200 representaciones de la obra.

No obstante, a las buenas rachas del grupo se presentaban también las malas noticias, ya que por esas épocas, Sergio, el dueño de la casa que rentábamos, puso una cafetería en el patiecito. El negocio funcionaba igual que el horario de clases del taller de teatro; por parte del grupo no había problema pues nos seguíamos restringiendo a los dos cuartos que en fines de semana servían como foro y entre semana como escolita.

⁴ Pereyra, René. (1987). "Responde René Pereyra a Jaime Horwitz, sobre el Actor's Studio". *Tiempo Libre*. 30 de abril al 6 de mayo. Sección Correspondencia. México, DF., p. 36.

El conflicto lo generó el dueño, tal vez quería ampliar su negocio, al reclamarle a Pereyra, por no estar de acuerdo en que mientras practicábamos la *Relajación*, hasta la cafetería se escuchaban "mentadas de madre y leperada y media"; mientras la clientela sólo quería "disfrutar su café y sus pastelitos en amena charla...".

El maestro consideró que Sergio tenía razón, pero también creyó que tendríamos que "emigrar" o sea, dejar la casona-cafetería-teatro de Zamora 11, de la colonia Condesa. Sobre todo porque no estaba dispuesto a recibir CENSURA de nadie, porque el *Método* de Strasberg, está basado en la libertad y desarrollo personal del individuo al combatir las represiones, limitaciones o inhibiciones con que la gente crece y es "educada".

El resultado fue que a principios de octubre de ese 1987, nos mudamos al Estado de México, a la casa de una hermana de René que vivía en Naucalpan, y permitió que tomáramos nuestro taller de teatro en la estancia de su casa, y en el jardín, cuando se necesitara. Mientras conseguíamos a dónde establecernos, tres días a la semana se tomaban clases, y los otros días tratábamos de conseguir una casa, o unos cuartos, o lo que fuera, con tal de ser autónomos.

Así estuvimos hasta fin de año, llegado diciembre lo festejamos con una posada, antes de salir de vacaciones. El número de integrantes del grupo de teatro ya había crecido, estábamos reunidos los actores fundadores con los que se habían logrado mantener de la segunda y la tercera generación.

Alrededor de 40 compañeros festejamos el fin de año y las cosechas del ya tomado en cuenta por el público y la prensa: Grupo Actores del Método, que como lo constataban ambos sectores, las aportaciones de este grupo artístico al teatro

mexicano contemporáneo otorgadas en tan corto tiempo, eran en realidad innovadoras, originales, en otras palabras, nunca antes vistas en el quehacer teatral mexicano.

CAPÍTULO III.

FORO ACTORES DEL MÉTODO: ESPACIO SIN TELÓN PARA LOS ESPECTADORES

3.1. Una casa- taller-foro cerca del Parque España, en la Ciudad de México

El año 1988 lo iniciamos con una serie de mudanzas que convirtieron al grupo de teatro en nómada, incluso los acontecimientos de esos días aparecen como una masa nebulosa en mi mente. Recuerdo que una compañera del grupo, Hilda Fabré, consiguió una escuela perteneciente al INBA o a la ANDA no sé, ya se me olvidó... .

Lo que no se ha borrado de mi memoria es que el lugar tenía el aspecto de una inmensa casa sin vida, o abandonada, no porque estuviera descuidada -al contrario estaba en buen estado-, sino porque nadie la habitaba, no se veían alumnos, únicamente al vigilante que abría la puerta cuando llegábamos a tomar las clases del *Método*. Después de una efímera estancia de dos semanas, nos volvimos a quedar a la "deriva" sin poder retomar nuestro taller de teatro de manera constante.

En ese mar de ideas desdibujadas recuerdo que fue a mediados de febrero cuando de pronto nos encontramos en el entonces abandonado y antiquísimo teatro-capilla de la iglesia de Santo Domingo, del Centro Histórico. Ese espacio lo utilizó René para ensayar algunas escenas tomadas de la novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*.

Obra que le revoloteaba en la cabeza y que soñaba con poner en el teatro "algún día no muy lejano". Dentro del lugar en tinieblas, evoco a Nube Valbuena "dando vida" a Susana San Juan, cuando está alucinando al borde de la muerte. Los demás actores y

actrices permanecíamos en las polvorientas butacas solitarias como espectadores. Después de nuestra brevísima asistencia a Santo Domingo nuevamente nos encontramos textualmente en la calle... .

Fue a principios de marzo cuando el maestro nos dio la sorpresa de que uno de sus hermanos que en ese entonces vivía en el extranjero, le iba a prestar dinero para que comprara una casa, entonces el siguiente paso era buscar una, lo que hicimos como desenfrenados. Por fin la última semana de marzo, René Pereyra, Hugo Casillas, y quien relata esta historia, fuimos a ver una casa, rodeada de jacarandas que empezaban a asomar las típicas flores acampanadas color lila, de dos pisos que fungía como oficinas y que está ubicada en Avenida Veracruz en el número 107 de la colonia Condesa, cerca del Parque España.

En el interior de la casa observamos sus paredes en color crema desvanecido por el paso del tiempo. El piso tenía alfombra en color miel gastado, no obstante se respiraba paz y confort con aquella iluminación artificial de lámparas cálidas. Inspeccionamos toda la casa, incluso llegamos a la azotea. En la planta baja al fondo de la casa había un patiecillo con piso de cemento, en una esquina a la izquierda un frondoso árbol hacía sombra a ese espacio a la intemperie; si alzabas la vista, el azul profundo del cielo ocupaba el espacio de los ojos.

Del lado derecho, asomaba un coqueto desayunador que abarcaba parte del patio para desembocar a la cocina de la casa. Descubrimos que aquella edificación era un híbrido, casa-oficinas: Las recámaras del piso de arriba estaban acondicionadas como oficinas y la planta baja como hogar, en donde había una cocina con un pasado de

ESTA TESIS NO SALE DE LA BIBLIOTECA

moda aunque funcional fregadero con sus alacenas en la parte alta; esquinado, un viejo refrigerador descansaba en paz con el "estómago" vacío.

Quedamos atraídos por la casa después de recorrerla toda, aunque el maestro no parecía del todo convencido ya que había que hacer algunas modificaciones que requerirían como dice el refrán; tiempo dinero y esfuerzo... Hugo y yo terminamos de convencerlo y con paso decidido René nos llevó dos cuadras atrás de las oficinas-casa, por la calle de Atlixco, al domicilio del dueño, para ¡comprarla!

El maestro llevaba a cuestas el dinero... llegamos, tocamos el timbre abrió la puerta la esposa nos instaló en la sala, esperamos... Al cabo de poco tiempo, Pereyra firmaba el contrato en nuestras narices, es decir, en presencia de Hugo y mía que no dábamos crédito... de lo que estaba pasando. Nos quedamos atónitos con el júbilo atorado en la garganta, René tenía aspecto sobrio y parecía ejecutivo tercermundista cerrando el trato y pagando al chas chas chas... .

Cuando "despertamos" del sueño hecho realidad nos encontrábamos sentados en una banca del Parque España contemplando a lo lejos la casa de Avenida Veracruz 107, propiedad ya del maestro, aunque siempre hizo hincapié en que se la iría pagando en cómodas mensualidades a su hermano, quien espontáneamente se convertía en mecenas del grupo teatral, sin conocerlo, (eso ocurriría años después).

En el cálido mes de abril nos instalados en "nuestra" casa-taller-foro cercano al Parque España; ahora lucía desnudo, se habían llevado las alfombras oficinescas, los escritorios y todo el mobiliario, sólo nos habían dejado en la cocina a los solitarios fregadero, alacenas y refrigerador. La maquinaria del grupo comenzó a trabajar, pusimos manos a la obra y ya nos encontrábamos barriendo, sacudiendo y pintando las

paredes de la casa vacía; aunque nos sentíamos como reyes y reinas porque ahora sí teníamos un “trono” propio, es decir, un espacio, una casa a donde seguir apuntalando nuestra autonomía e independencia.

En los primeros meses de ese año 1988, tomábamos nuestras clases en uno de los amplios cuartos de servicio que se encontraban en la azotea, incluso recuerdo que poníamos en práctica la *Relajación* en la mismísima azotea, claro que no había accidentes porque no perdíamos de vista el *Diez Por Ciento* de conciencia. En tanto, en el patio de la casa unos trabajadores se abocaron a la tarea de quitar al árbol joven y fuerte, mientras otros quitaban de la esquina opuesta el coqueto desayunador con su ventana semicircular de vidrios transparentes.

En la planta baja de la casa al lado del baño original, un plomero construía otro, a fin de que uno fuera para Caballeros y otro para Damas. Por nuestra parte no descuidamos la formación actoral, el taller de teatro seguía su curso, asistíamos a clases miércoles, viernes y sábados, aunque con la novedad permanecíamos apiñados a todas horas y todos los días en la casa-taller-foro, que ya se perfilaba como un espacio abierto sin telón para el público en general.

A mediados de ese mismo año, mientras alrededor de cuatro trabajadores techaban el patio que posteriormente funcionaría como foro, los actores del *Método* ensayaban fragmentos de obras de diferentes dramaturgos que cada quien escogió para trabajarlas con el número de actores que se necesitaran, aunque en general los ensayos fueron entre dos porque en su mayoría se escogieron argumentos donde intervinieran dos o tres personajes cuando mucho.

Las obras de teatro que se escogieron con la finalidad de ensayar el acercamiento a un personajes fueron: *Háblame como la lluvia* de Tennessee Williams, *Esperando al Zurdo* de Clifford Odettes, *Sombras ajenas* de Reynaldo Carballido, *Verano y humo* de Tennessee Williams, *De pétalos perennes* de Luis Zapata y *La Gaviota* de Antón Chejov.

Esa fue la primera vez que el maestro nos dejó ensayar solos, no intervino en ningún montaje, de tal suerte que cada quien se las arregló para preparar su respectivo vestuario y escenografía; además con ello quedó el precedente de que en realidad a René no le agradaba que dependiéramos de él. Cuando las escenas ya estaban avanzadas se limitó a observarlas y hacer comentarios al respecto, con la intención de ayudarnos a corregir algunas deficiencias o dificultades que se nos presentaran.

Entre tanto, el patio ya estaba techado. En el último trimestre antes de que acabara 1988, Pereyra compró más sillas de vinil en color gris oscuro para que pudiéramos practicar la *Relajación* sentados, aunque el ejercicio también se puede hacer acostados en el piso, o de pie; además era la primera vez en la historia del grupo que podíamos practicar esa técnica en un espacio más amplio, en el patio de la casa de Avenida Veracruz 107, que meses después se convertiría formalmente en nuestro foro teatral.

Fue a mediados de noviembre cuando el maestro nos comunicó que las obras que estábamos ensayando se presentarían ante el público, como si se tratara de un examen de fin de año. Se nos “movió el tapete”, a unos más a otros menos pero “voluntariamente” aceptamos. Empezamos a “acelerarnos” para conseguir todo lo necesario, a fin de que el trabajo mostrado a los espectadores tuviera buena calidad, y en ningún momento fuera improvisado, en la peor de sus acepciones.

Lo que más recuerdo con gusto de aquella época es el hecho de que todos mis compañeros y quien esto escribe poseíamos un alto grado de solidaridad, pues aunque teníamos ensayos y obras diferentes, todos colaborábamos para que el trabajo escénico luciera en conjunto, incluso aquellos que no participaron como actores en alguna obra ayudaron en otros trabajos como recibir al público el día de las funciones, cambiar utilería, poner y quitar escenografía, adaptar la iluminación de los diferentes escenarios... .

Llegó la primera semana de diciembre y con este mes la atmósfera se teñía de casi invierno, desde la calle de Avenida Veracruz hasta el parque España, cercano al foro, los árboles ya sin hojas se erigían ausentes de sus flores campanitas lilas.

La casa-foro lucía pulcra en semipenumbra con lucecillas discretas. El público llegó y se encontró con la sorpresa de que igual que en Zamora 11, nada más alrededor de 15 personas podrían observar el trabajo de los Actores del Método. La buena noticia, así lo hizo saber el público, era que las funciones se darían una semana completa lo que permitiría el acceso a un mayor número de espectadores que podrían observar en un mismo día todos los fragmentos de las obras, a través de un recorrido por la casa, para seguir de cerca las diferentes propuestas escénicas.

Los espectadores eran guiados por dos o tres compañeros del grupo que subían por las escalerillas al primer piso rumbo al cuarto ubicado a mano derecha; les explicaban que allí iban a presenciar un fragmento de la obra *La Gaviota*, abrían la puerta (de la que en un tiempo fue recámara, luego oficina y en la actualidad vestidor), y ocupaban sus asientos en unos cubos distribuidos en las orillas del cuarto. Se cierra la puerta y empieza la escena.

Al oír los aplausos, los actores-guías abren la puerta y conducen al público al cuarto de a lado, lo instalan en unas sillas e inicia *Sombras Ajenas*, al finalizar, el público es trasladado al patio-foro y en unas sillas que se han distribuido por todo el espacio presencia, *Háblame como la lluvia*, al terminar, los espectadores son llevados a un cuarto de la casa que está en el umbral del patio, allí observan una parte de la obra *De pétalos perennes*. Acto seguido el público de nuevo es trasladado al patio-foro, donde ya se cambió la escenografía, y allí ve una escena de la obra *Esperando al Zurdo*. Finalmente los espectadores son llevados a la estancia o recibidor de la casa, donde presencian el último trabajo escénico, *Verano y humo*.

En ese "examen" del grupo teatral ante el otro "examen" al público, el resultado fue aprobatorio pues ambos mostraron apertura para dar y recibir mensajes por medio de un teatro intimista al que los espectadores no estaban acostumbrados, por lo menos una década atrás, o me atrevo a decir nunca, en el país, porque no era usual que en un cuarto se adaptara un foro en el que transcurriera una escena o incluso una obra teatral completa, como fue el caso de *Hola, ¿quién está ahí*. Con ello el grupo teatral una vez más, cumplía con el ideal de Lee Strasberg, quien aseguró: "El tributo de un actor está en su trabajo".

Por su parte, René Pereyra quien no ponía ni entregaba calificaciones y aunque sutil siempre fue muy exigente, hizo hincapié en que la mejor y única calificación es la que nos concediera nuestro propio criterio porque al margen de lo que el público pudiera decir de nuestro trabajo o incluso él mismo, los únicos que vamos a saber internamente si falseamos en escena o nos conducimos con naturalidad, realismo, y nos

comprometimos con el personaje sin limitarnos a salir a cumplir al escenario; vamos a ser nosotros mismos como actores y actrices concientes de su rendimiento.

A mediados de diciembre se presentaron las últimas funciones, ese día el grupo de teatro festejó el cierre de la brevísima temporada con una posada de fin de año, pues las vacaciones decembrinas iniciaban como todos los años con una fiesta. En específico el año 1988 había sido en suma importante para el maestro Pereyra y su grupo Actores del Método, porque ya contaban con su propia casa-taller-foro teatral que se convirtió ese fin de año y así lo sería siempre, en un espacio sin telón para los espectadores.

El nuevo año 1989 el grupo artístico lo inició con el propósito de recaudar fondos para la construcción del foro teatral en el patio techado de la casa; en tanto quedó constituido como Asociación Civil. El 10 de febrero la casa cercana al Parque España se vistió de gala, mientras que los discípulos de René Pereyra se convirtieron en barman, edecanes, "subastadores" y vendedores de obras de arte que fueron donadas por creadores o coleccionistas "mecenas".

A mediados de ese mes, el maestro que siempre tenía mil o más ideas merodeándole el cerebro y que además era en superlativo trabajador, sin dejar de "elucubrar" qué otras obras de teatro llevaría al escenario, le dijo a Ma. Elena Olivares, Rocío Flores, Juan Zermeño, Javier Rivas y a Teresa Pineda, que leyeran la obra *Cruce de vías* del escritor guatemalteco residente en México, Carlos Solórzano, porque la siguiente clase íbamos a hablar de los personajes y hacer improvisaciones.

Leímos la obra y nuestra sorpresa fue mayúscula porque el maestro había convocado a tres actrices y el argumento sólo hablaba de una mujer madura, un

hombre joven y el guardavías; entonces, nos explicó que él haría una adaptación a la obra de Solórzano, que en esencia trata de una mujer vieja que a través de cartas conoce y enamora a un hombre joven y guapo al que cita en un cruce de vías, donde el único testigo, en ese solitario lugar, es el guardavías.

Nos dijo a los actores que participaríamos en el montaje que su idea era poner a tres actrices de diferentes edades y características para demostrar con ello que el ser humano nunca está satisfecho, y aunque el joven en la estación de trenes conozca a una mujer madura y a otras dos más jóvenes, a ninguna va a aceptar, y se va a quedar solo esperando un ideal que no existe. La propuesta nos pareció imaginativa y nos gustó el hecho de que el director no se limitara a abordar las obras o a los autores de manera textual.

Como el foro estaba en construcción ensayábamos en el recibidor a manera de improvisaciones, es decir, lo que no está escrito en la obra; ¿quién soy? ¿de dónde vengo? ¿qué estoy haciendo aquí? ¿a dónde voy? ¿qué quiero? ¿cuál es mi relación con los otros personajes? ¿qué obstáculos se me presentan? Otro de los ejercicios del ensayo consistió en mandarnos cartas de amor con el joven, interpretado por Juan Zermeño, con esto dábamos rienda suelta a nuestra imaginación escribiendo cartas románticas de verdad... .

Empezaba marzo con su tibio-frío que anuncia la próxima primavera cuando René aprovechando que el foro todavía estaba en construcción, nos dijo a los actores que ensayábamos *Cruce de vías* que el domingo entrante iríamos al Estado de Morelos, a Cuernavaca, para conocer de cerca una estación de trenes que no es concurrida como la del DF., para poder recrear en un poblado solitario un cruce de vías como el de la

obra, con la finalidad de tener vivencias reales que después nos permitirían recrear ese lugar en un escenario.

Llegó el domingo y a las 10:00 de la mañana, metidos en un coche tomamos la carretera con rumbo a Cuernavaca, y no me pregunten cómo, el caso es que después de dar varias vueltas por la ciudad de la “eterna primavera”, llegamos a un poblado llamado Yautepec, cuyas pertenencias eran contar con un cielo transparente con nubes color azul clarísimo, aire puro, extensión de tierra inmensa tocando el universo con algunas secciones de pasto al ras del suelo y uno que otro matorral verdoso, y en el centro de todo esto, lo que buscábamos: Una rústica estación de trenes con cruce de vías que posee una minúscula taquilla abandonada.

Lo mejor de todo, un trenecito con vestidura de lámina luminosa como el sol, con remaches de tornillos negruzcos a manera de estoperoles adornantes; se trataba en realidad de la reproducción en más grande, de un trenecito de juguete, de esos a los que se le ponen pilas para que corran por sus circulares vías. En pocas palabras, era un tren de colección, digno para un museo por su singular estructura arcaica. En mi vida no he visto otro igual, ni siquiera parecido.

Algo más que ese mediodía avanzado nos entregó a nuestro favor, fue el hecho de que no había otra gente más que nosotros: René Pereyra, Javier Rivas, Ma. Elena Olivares, Rocío Flores, Juan Zermeño y Teresa Pineda; listos para ensayar a manera de improvisaciones, *Cruce de vías*, de Carlos Solórzano. Nos pasamos toda la tarde recreando el lugar e improvisando diferentes circunstancias en las que se pudieran involucrar los personajes en el cruce de vías, es decir, en la estación de trenes.

Llegamos a la Ciudad de México cuando empezaba a oscurecer, satisfechos y contentos de haber aprovechado bien el día. Todo ese mes cada actor y actriz se dedicó, por su parte, en el Distrito Federal a recrear otra estación de tren, o vías por donde pasara uno, con la intención de tener más experiencias al respecto, o de estar familiarizados con las sensaciones que nos produce el hecho de estar en un lugar así, posteriormente eso nos dará la facilidad de recrear el lugar en el escenario; primero en los ensayos y después en las funciones de teatro.

Cuando inició el mes de abril de ese 1989, el foro de los actores del *Método* ya estaba listo: al centro en forma de cuadrado quedó el escenario abarcando los muros de los lados y del centro, en semicírculo, pegados a la pared quedaron los asientos en forma de gradas de madera con dos compartimentos; uno para sentarse en la parte de abajo, y el otro para sentarse en la parte de arriba utilizando como respaldo a la mismísima pared.

El foro quedó al centro, bordeado por las gradas de madera, como parte del escenario los balcones del primer piso de la casa se incluyeron porque asoman precisamente a esa área; éstos forman parte de lo que antes eran dos recámaras (ahora una es camerino y la otra sigue siendo un dormitorio), quedan de frente al público y a espaldas del escenario, aunque solo se alcanzan a distinguir unos ventanales y dos puertas, una a mano izquierda y la otra a mano derecha que sirven para ingresar al camerino o a la recámara, según sea la puerta que se escoja.

El maestro Pereyra pidió que el balcón se remodelara por lo que se le quitó el muro, a fin de que nada más quedara la cornisa o plataforma para colocar ahí escenografía o utilería, y sobre todo para que el público pudiera ver estos elementos dramáticos, y a

los actores de cuerpo entero, no nada más de la cintura para arriba. Todo el foro y las gradas se pintaron en color oscuro, entre negro-grisáceo-verduzco.

Los días corrían y los ensayos continuaban, ahora sí podíamos utilizar el foro. René Pereyra empezó a imaginar la escenografía que sería después diseñada por Gilberto Varela. Corría el mes de mayo cuando la actriz y diseñadora Nube Valbuena, inició la confección de los vestidos y los velos en color negro, que serían iguales para las tres mujeres que se citan en el cruce de vías con el joven atractivo y elegante... .

A finales de mayo iniciaron los ensayos generales, pues la obra se estrenaría a principios de junio. Paralelo a esos acontecimientos, otro grupo de actores, compañeros nuestros, ya habían empezado la lectura y los ensayos de la obra: *Baño de pájaro*, de Leonard Melfi, escritor de origen estadounidense. Eso debido a la gran efervescencia e inquietud por estar activos en el escenario.

En junio se estrenó *Cruce de vías*, de Carlos Solórzano, sin pena ni gloria. René Pereyra no inauguró el foro con la obra como se creía, faltó difusión y propaganda, por lo mismo, la prensa no se acercó, pues no se les avisó a los reporteros que cubren la fuente cultural que ya estaba funcionando el nuevo Foro Actores del Método, como se le llamaría desde entonces en adelante. Todo ese lapso que había transcurrido desde el triunfo y reconocimiento de *Hola, ¿quién está ahí?*, hasta la construcción del foro, había enfriado al público que esperaba algo espectacular para reaccionar. Tal vez, *Cruce de vías*, llevada a escena de una forma poética, lúdica, como una ensoñación romántica "pasada de moda", no lo había convencido.

Sin embargo, las funciones corrían y los espectadores se presentaban al foro, según comentarios de los mismos, sí les gustó el montaje, el trabajo de los actores y de las

actrices, así como la atmósfera poética y romántica que se logró con la obra de Carlos Solórzano; pero la prensa no acudía y el maestro que fungía como "todólogo": Director, publirelacionista, escenógrafo, iluminador, administrador, taquillero, etcétera; nos estaba abandonando a nuestra suerte, y optó por dirigir a los actores que participarían en la obra *Baño de pájaro*.

¿De qué se trataba? ¿A caso de una competencia entre Carlos Solórzano *versus* Leonard Melfi? El hecho es de que en esa época, de momento, por mi parte me sentí molesta con el maestro, quien a la vez, mostró su disgusto por haber invertido tanto tiempo en el montaje de la obra de Solórzano, adaptada por él, al tiempo que manifestó que la obra de Melfi, se estrenaría a sólo dos meses de haberse ensayado, "como en realidad debe ser". Mientras que en realidad, *Cruce de vías*, nada más servía para "calentar" el frío escenario recientemente estrenado, del grupo Actores del Método, que sería ya identificado plenamente como Foro Actores del Método.

Entre tanto, frenético René Pereyra empezó a conseguir la escenografía, los muebles, en fin, todo lo que se necesitaba para la obra de Leonard Melfi, en la que en un principio nada más intervendrían Nube Valbuena, Roberto Soto y Susana Zamora. Tres actores, pues el maestro decía que era mejor dirigir obras en las que participaran pocos elementos; aunque posteriormente añadió el personaje de la madre (de Belma, la mesera), que permanecía dormida en un diván; interpretado unas veces por Ma. Elena Olivares y otras por Javier Rivas, entonces el personaje se convertía en papá dormido.

Aunadas a todas estas actividades, las clases en el taller-foro-casa de Avenida Veracruz 107, seguían; ahí tuvimos la oportunidad de "sacar" a través de la *Relajación*, las posibles competencias negativas, celos profesionales o resentimientos injustificados

o justificados que pudieran generarse dentro del grupo, con la finalidad de evitar las envidias, los celos o los conflictos entre compañeros actores y actrices.

La comunicación intrapersonal e interpersonal seguía su natural y fluida marcha: La experiencia de comunicación personal y colectiva en el teatro era una herramienta fundamental que nos había legado, de manera latente, el *Método* de Lee Strasberg. En ese aspecto, el maestro Pereyra siempre fue muy cuidadoso, pues no perdió de vista el sentido humanista y armonioso que debe revestir al grupo teatral; lo que se logró por medio de una eficaz y constante comunicación, donde afloraban los verdaderos sentimientos de los actores como seres humanos, a fin de evitar facciones intrigantes, tendenciosas o descontentos acallados; ya que era enemigo de cualquier tipo de lios, chismes o enfrentamientos entre sus discípulos.

Por ello, a mediados de julio, nos integró a todos a la filmación del video que el cineasta sinaloense Roberto Rochín, grabó, de unas escenas de *Baño de pájaro*. Algunas tomas fueron en la calle de Mazatlán en la colonia Condesa, otras afuera de un restaurante que está al lado del Foro Actores del Método, y otras más, en el interior de éste. El caso es que los actores que no salimos en la obra de Melfi, andábamos en la videograbación corriendo por la calle detrás de Rochin y de Pereyra, sin importar que estuviera lloviendo... . Lo bueno de todo era que la camaradería florecía entre los actores del *Método*, concientes, como lo decía René, de que todo era por el bien del grupo en su conjunto, pues estaba en contra de las "estrellitas", "vedettes", "divas" o "divos".

A finales de julio se dio por terminada la breve temporada de *Cruce de vías*, que contó con escaso aunque constante público, pero con eso no debíamos conformarnos, ya que tendríamos que enmendar los errores en los que caímos.

Se estrenó *Baño de pájaro*, al principio asistió un número reducido de público que con el paso de los meses se fue agrandando. Uno de los primeros frutos de información periodística sobre la obra, se dio cuando *La Jornada Semanal* (número 8, del 6 de agosto 1989), publicó una crítica teatral favorable de Gerardo Gómez Espinoza, que dice textualmente: "En el escenario en penumbras, una mujer está dormida. Inmóvil sobre un diván, parece no advertir nuestra llegada. Es la casa de los Actores del Método, teatro independiente, claro sólo así se puede pensar en una llegada de esta manera.

El teatro independiente es sinónimo de creatividad, se involucra directamente con la libertad de expresión y su principal función es promover obras que nos acerquen a las problemáticas humanas a través de las diferentes emociones que generan. Lo tradicional sería encontrar el escenario cubierto por la gruesa y sacrosanta cortina telón que no nos permite darnos una idea de lo que sucederá tras de ella.

Es esta historia en la que Nube Valbuena es mesera. Roberto Soto es un cajero del mismo sitio donde trabajan: un restaurante. Ellos son dos de los actores que protagonizan *Baño de Pájaro*, una obra de soledades urbanas. Aun cuando los tres personajes parecieran involucrados en una realidad que los une, más bien viven desligados; cada cual en su contexto aislado, cubriendo las apariencias o el rol que se sabe: la timidez de ella, la monotonía de la madre y la inconformidad de él.

En un mismo escenario se mezclan e incorporan el lugar de trabajo, la casa de ella (donde está la mujer dormida) y la de él. La extensión de la trama se desenvuelve a través de una videocasetera que se convierte en parte integral de la historia. En estos ámbitos se mezclan la angustia, la soledad, las frustraciones, el miedo, y el dramatismo de una sociedad contemporánea que se olvida de sí misma y del mecanismo que le da movimiento: la comunicación; que inventa miles de trabas y pretextos para no darse cuenta de su parálisis y descomposición.

En esta metáfora que se encierra en el diálogo que sostienen Nube y Roberto (en la casa de éste), tratando de encontrar por el lado humano, hilo conductor de la existencia de ambos; ella, en la contraparte, siempre evadiendo la necesidad de comunicación y comprensión a través de argumentos intrascendentes, que lo único que logran es exacerbar el drama cotidiano de la soledad. Finalmente quedan Nube y Roberto, unidos por un leve poema que adquiere la dualidad entre lo humano y lo trivial como alternativa contra la corrosiva soledad urbana. La obra es de Leonard Melfi y está dirigida por René Pereyra”.

Por su parte, la revista semanal *Tiempo Libre*, publica una nota periodística de Guadalupe Vargas, con fecha 14 al 20 de septiembre de 1989. El encabezado dice: “El teatro intimista de Actores del Método, *Baño de pájaro* y la soledad: 'una amante secreta que llevamos dentro' ". La entrada de la nota asevera: “Capaz de involucrar al espectador, Actores del Método, propone un teatro intimista que integre al público en general. Bajo la dirección de René Pereyra, el montaje -resultado del aprendizaje del *Método* de Strasberg- servirá para que el actor se limpie un poco de los vicios de la actuación.

Baño de pájaro, aborda el tema de la soledad, ese vicio secreto que todos hemos padecido. 'Una amante secreta que todos llevamos dentro', dice García Márquez. 'Un problema, sostiene Pereyra, que acercaría a unos y otros a convivir. Hay que decirle a la gente que las cosas no son tan malas cuando podemos comunicarnos'. En la salida de la misma nota se lee: "la trama se desarrolla en el sótano de un edificio en Nueva York. Belma (mesera) y Franky (cajero) tienen un encuentro casual, son los personajes de una sublime telenovela. De pronto, salen de la pantalla, y desde la comodidad de un asiento entablan una absurda conversación que los lleva a aclarar un crimen".

A finales de septiembre, el grupo Actores del Método, fue invitado a participar en el *Festival de Teatro de San Luis Potosí*, asistimos a la gira con las tres obras de repertorio con que contábamos en ese momento: *Hola, ¿quién está ahí?*, *Cruce de vías*, y *Baño de pájaro*. Mientras tanto, en el Foro Actores del Método, Giselle Audirac y Elizabeth Darszon, así como Eugenio Castillo, presentaban una improvisación sobre la obra de Tennessee Williams, *Háblame como la lluvia*, que finalizó en noviembre. Por demás está reseñar que la gira por el estado de San Luis Potosí, resultó en suma exitosa: el público abarrotó los diferentes lugares donde se presentaron las tres obras de repertorio, mismas que fueron respectivamente ovacionadas.

Llegó diciembre, con una posada-fiesta se dio la bienvenida a poco más de un centenar de invitados que inundaron la casa-foro de Avenida Veracruz. Se inauguró formalmente el Foro Actores del Método, sí, con una fiesta de fin de año que anunciaba unas vacaciones merecidas, porque los años venideros auguraban un trabajo más intenso.

3.2. *Veladoras para Juan Rulfo*

El naciente año 1990 se vistió de gala con el reestreno de la obra: *Cruce de vías*, con una corta temporada de tres meses, enero, febrero y marzo. La afluencia de espectadores al Foro Actores del Método fue constante ¡Se tenía el teatro lleno hasta el tope! Al público y a la prensa escrita especializada en teatro, les gustó la propuesta escénica del director René Pereyra; la ambientación escenográfica de Gilberto Varela, y el trabajo escénico de las actrices y de los actores; quienes recibían los aplausos del público al final de la obra o incluso los que se dejaban escuchar algunas veces durante el desarrollo de la misma.

La respuesta de algunos medios se hizo patente, por ejemplo, el periódico *Excélsior* (2 de marzo de 1990) publicó un reportaje de Patricia Rosales y Zamora, sobre el grupo de teatro y la obra *Cruce de vías*. El encabezado señala: "El Método de Strasberg Gana Adeptos Aquí". La entrada dice: "Pereyra y su grupo Actores del Método ofrecen en cada puesta en escena una invitación al disfrute de la actuación. Hace cinco años alquilaban un pequeño foro en la Colonia Condesa. Ahora, con algunos de los fundadores (entre ellos María Elena Olivares, Javier Rivas, Roberto Soto y Juan Zerneño), laboran en un espacio propio con mayor pasión, entrega y experiencia".

Más adelante se indica: "Ahora y luego de participaciones en festivales y conferencias, y de que existe mucho interés en estudiantes por ingresar al foro, presentan *Cruce de vías*. Y resulta, una breve muestra del trabajo de este grupo sólido en el que emergen sin duda actores, en los que aflora el máximo de sus posibilidades". El maestro Pereyra, en el trabajo periodístico de la reportera de *Excélsior*, comenta: "La

idea es ser un taller experimental, donde se pulan talentos. El *Método* de Strasberg gusta mucho a la gente de cine en México, y muchos de los actores que aquí trabajan han conseguido papeles en películas, lo que nos da una pauta a seguir.

Por lo pronto, tratamos de crecer, aunque a veces nos desesperamos. Mi tirada es llegar a dirigir cine, arte que me apasiona y para el que tengo guiones. Por ahora, hay que trabajar mucho". A manera de conclusión comenta la reportera Patricia Rosales, sobre los Actores del Método, "agrupación de gran valía, no sólo por la solidaridad que se aprecia en el trabajo de conjunto, sino por la conquista de territorios novedosos en la dramaturgia mexicana, y porque son herederos de un espíritu creador".

El periódico mensual *Correo Escénico* en su edición de marzo, da a conocer una nota periodística titulada: "Cruce de vías. La soledad perenne". El cintillo indica: "la búsqueda se vuelve interminable, por el cruce de vías pueden pasar tres, cuatro o cinco mil individuos y ninguno es el esperado". René Pereyra expresa a la citada publicación: "La temática me dice mucho, somos hombres insatisfechos, hombres que siempre estamos esperando un ideal que no existe. El tipo de teatro que hacemos es muy cinematográfico, natural, a los directores les gusta este tipo de actuación".

El reportero de *Correo Escénico*, después de narrar con brevedad el contenido de la puesta en escena; y de presentar algunos comentarios de los actores que participan en la obra teatral, opina: "En escena, el desarrollo actoral logra atraer la atención interesando a los asistentes, sólo al inicio hay un problema de volumen y dicción, a pesar de esto existe un trabajo muy natural. En esta obra se conjugan varias personalidades, teniendo como característica la frustración, la soledad. La problemática se plantea desde el inicio, clara, directa y el trabajo desarrollado por cada actor es a la

par, sin tapujos, ni enredos, hay una necesidad que cubrir, un vacío que crece, no hay que escapar, sino enfrentar eso que nos impide consolidar la felicidad que lleva tanto tiempo evadiéndonos”.¹

La temporada de la obra *Cruce de vías* fue corta aunque muy fructífera ya que contó con alta asistencia de público que varias veces rebasó el cupo del foro. No obstante, al parecer el maestro y director Pereyra, siempre pensó, y así lo manifestó, que se trataba de una muestra o experimento, tal vez por ello, decidió que no se develara una placa alusiva.

De nueva cuenta tocaba el turno a la obra de Leonard Melfi, *Baño de pájaro*, que se repuso en el mes de abril, con la finalidad de que llegara a las 100 representaciones y concluyera su ciclo. Además, René Pereyra, quien había participado en la película *La guerra de un sólo hombre*, compartiendo el reparto con los famosos actores Anthony Hopkins y Norma Aleandro; se dio a la tarea de invitar a dichas celebridades para que develarán la placa alusiva a la obra de Leonard Melfi.

Entre tanto los actores del *Método* seguían en la “mira” de la prensa escrita. *El Universal*, fechado el 17 de abril de ese año, publica en *El fabricante de estrellas*, nombre de la columna del Reportero Cor (Leopoldo Meraz), la siguiente información: “Norma Aleandro y Anthony Hopkins han filmado en el norte de nuestra capital *La guerra de un sólo hombre*. Ahí conocieron a un entusiasta, que maneja el grupo Actores del Método: René Pereyra. Y el modesto mexicano invita a los dos internacionales para

¹ Obregón, Sergio Alberto. (1990). “Cruce de vías. La soledad perenne”. Correo Escénico. Periódico mensual de teatro y danza de la Ciudad de México. Marzo. Núm. 2. Año 1. México, DF., p. 23.

que sean padrinos de placa de la obra original de Leonard Melfi *Baño de pájaro*. El próximo sábado en la Avenida Veracruz No. 107".

Llegó el día de la develación de la placa y el Foro Actores del Método se vistió de fiesta, los actores que no participaron en la obra y que en esa fecha sumaban alrededor de 30, contando ya con la sexta generación; se dieron a la tarea de recibir a la prensa escrita, así como a los medios televisivos, y a los invitados especiales, en su mayoría del medio artístico de nuestro país.

La noche resultó exitosa y el foro teatral de la colonia Condesa, cercano al parque España, resplandeció con la presencia del actor inglés Anthony Hopkins y de la actriz argentina Norma Aleandro; estaba lleno a reventar, textualmente no cabía ni una lenteja. El momento más sublime para la memoria, fue cuando los famosos actores develaron la placa y entregaron las otras reproducciones de las placas pequeñas a los participantes, con la siguiente inscripción:

Actores del Método, AC, conmemoran 100 Representaciones de la obra *Baño de pájaro*: con Roberto Soto, Nube Valbuena, Susana Zamora, Ma. Elena Olivares, Javier Rivas. Iluminación, Juan Zermeño. Dirección, René Pereyra. Escenografía, Fermín Sánchez. Agradecemos la colaboración de Teresa Pineda, Rocío Flores, Mauricio Huerta, Roberto Rochín. Develaron esta placa: Norma Aleandro y Anthony Hopkins. Foro Actores del Método, Abril 21 de 1990.

La última semana de ese mes, después de la develación, se convierte en crucial e importante para todo el grupo de teatro, aunque principalmente para el director y maestro Pereyra, ya que por fin va a dedicarle tiempo al montaje escénico, *Pedro Páramo*, basado en una adaptación que realizó de la novela del insigne escritor

mexicano (jalisciense), Juan Rulfo; que siempre ha soñado dirigir y que el grupo tiene el honor de interpretar. En una clase del taller de teatro el maestro nos dio a sus discípulos una letanía, tomada de la novela, también nos pidió que improvisáramos sobre algunos personajes que nos designó. Los ensayos corrían de manera fluida, no obstante que la mayoría del grupo participaba en el montaje, alrededor de 20 actores y actrices; digo no obstante, porque el maestro no era partidario de las puestas en escena "multitudinarias", pues decía en ese entonces que siempre falla alguien y es más fácil dirigir a dos o tres actores al mismo tiempo, que a un número mayor.

Sin embargo, la disciplina alcanzada fue sorprendente, en cada ensayo de *Pedro Páramo*, René Pereyra, adquiría una espontánea expresión hierática con tintes de misticismo mágico, que nos envolvió a los actores que participamos en el montaje: Sentíamos un enorme entusiasmo y gran respeto por escenificar *Pedro Páramo*, obra de un escritor nuestro que nos transporta de manera automática a nuestras raíces, a nuestra gente y a nuestras costumbres más auténticas.

Toda esa atmósfera que creamos en torno nuestro nos llevó de manera metafórica a prenderle veladoras al admirado Juan Rulfo, mismas que en el momento de la representación ante el público, se encendían de verdad. En rigor, los ensayos de la obra duraron dos meses, mayo y junio.

Entre tanto en el Foro Actores del Método, la actividad escénica era inacabable, el maestro dijo en esa época que también debería ser un espacio abierto a otros grupos de teatro o a otra gente del medio, y así fue, a principios de junio, el actor Jorge Zepeda, en una semana ensayó a manera de monólogo, 14 cuadros que él resumió de la obra de William Shakespeare: *Hamlet*, para ello pidió la participación de los actores

del *Método*, Javier Rivas, Hilario Sánchez y Teresa Pineda, quienes respectivamente interpretaron los personajes de Laertes, Horatio y Ophelia.

Jorge Zepeda, llevó el papel principal (Hamlet) y los parlamentos más largos; mis compañeros actores y yo tuvimos que aprendernos nuestros lacónicos textos en inglés, pues la única función especial que daríamos en nuestro foro, sería ante 100 alumnos de Zepeda, de la materia de lengua inglesa. A mediados de junio se presentó el montaje que fue del agrado de los jóvenes estudiantes de inglés, quienes expresaron que esa es la mejor forma de entender y aprender una lengua extranjera.

Llegó el mes lluvioso de julio y con este verano nostálgico el estreno de la obra, *Pedro Páramo*, con lo que se consolidó el anhelo del maestro Pereyra, y una realidad de sus discípulos: Dar vida a una obra mexicana de importancia universal, que la llevó a ser parte del repertorio permanente del Foro Actores Método, presentándose de manera religiosa cada año en día de muertos, 1 y 2 de noviembre en breve temporada, como un homenaje al admiradísimo Juan Rulfo, que generalmente se alargaba unas semanas más.

Correo Escénico, en el mes de julio de ese año 1990, edita una colaboración de René Pereyra que lleva por título: "Actores del Método. Improvisaciones de Pedro Páramo". De manera textual señala que, "el montaje de *Pedro Páramo*, nació en una clase del taller apenas semanas atrás, aunque la idea había fluido en mi mente desde siempre, desde mis años neoyorkinos, cuando quisimos montar *Pedro Páramo* allá y nunca se llevó a cabo. No fue ni siquiera un reto como pudiera pensarse, tomando en cuenta los fallidos intentos de llevar a Rulfo a la escena o a la pantalla.

Dentro del Método hemos aprendido a hacer las cosas con sencillez, sin tanto intelectualismo, con mucha calma. El planteamiento fue muy sencillo, como dije, la idea nació en una clase a principios del mes de mayo y fue más o menos así: Mi preocupación era recapturar el mundo rulfiano para poder tener una atmósfera que ayudara a los actores a entrar en situación; se leyó la novela en clase, se les preguntó a los actores qué era Comala para ellos y si habían estado en algún lugar que se pareciera al Comala de la novela.

Luego se les encargó de tarea la recreación sensorial de ese lugar específico. Lo hicieron un par de veces; y entonces cuando a mi vez me percaté que ya se había logrado obtener cierta atmósfera del lugar, se habló de los personajes y se le dio a cada quien uno para que a la siguiente clase trajeran una improvisación del mismo. Se trabajaron un par de veces estas improvisaciones sobre los personajes, y así nació el montaje que estamos presentando. Se improvisa función tras función, de ahí que cada una es diferente a otra en muchas cosas.

No hay un marcaje de movimientos y los actores tienen la libertad de ir hacia donde quieran, respetando los movimientos de su personaje. La gran mayoría de los actores del taller intervienen en este trabajo, los antiguos y los nuevos. Hay tres actores que hacen Juan Preciado, dos Abundios Martínez, dos Padres Rentería, y así sucesivamente las cosas cambian constantemente en nuestra puesta en escena. Lo importante es mantener el mundo rulfiano, la atmósfera y la esencia de su novela: Finalmente para mí, *Pedro Páramo*, es entre otras cosas, una triste historia de amor, creo que en ese trabajo logramos conservar todo esto.

Hay en el fondo un velorio, con mucho humo, cafés, velas, rezos, cantos, lamentos y demás; de ahí se van desprendiendo como hojas llevadas por el viento, los atormentados personajes de esta novela, nos llevan a escuchar la historia de 'ese hombre que engendró a nuestras madres pero que sólo a una quiso, ese hombre que según dicen fue mi padre, y el de ustedes, porque en esta tierra, todos somos hijos de Pedro Páramo'.

La oportunidad está abierta para todos los actores del taller, la idea del Foro Actores del Método es darle a los actores del grupo la oportunidad de poner en práctica todo cuanto estamos aprendiendo. Nuestro *Método* es práctica cien por ciento con muy poco de teoría: 'Actuación es hacer no pensar', decía Strasberg; por eso mismo después de *Pedro Páramo* vendrán otros montajes, muchos otros; los habrá regulares, buenos y excelentes estamos en un proceso y pretendemos enmendar las fallas que vayan saliendo".²

Acompañan al texto dos fotografías de la obra, una tamaño postal captada por Roberto Rochín: Al frente Susana Sanjuan en su lecho de muerte, atrás en el fondo la ofrenda de flores de cempazúchilt, veladoras, jarros con café, velas y flores blancas combinadas con otras en color rojo, donde se encuentran los demás personajes rezando, llorando o gimiendo... . La segunda más pequeña, capta una parte de la ofrenda con sus veladoras encendidas y el fondo oscurecido contrastando con los calzones largos y las camisolas blancas de los personajes masculinos; campesinos que visten en manta y huaraches, gente de pueblo, nuestro pueblo.

² Pereyra, René. (1990). "Actores del Método. Improvisaciones de Pedro Páramo. Correo Escénico. Periódico mensual de teatro y danza de la Ciudad de México. Julio. Núm. 6. Año 1. México, DF., p. 7.

El prolífico grupo de teatro que siempre está en constante actividad se anotó otro punto a su favor, es decir, el favor del público, cuando a principios de agosto de ese año; estrenó una obra de otro autor mexicano. Las tarjetas que se repartieron dan a conocer: Actores del Método AC, invita al estreno de la obra, *Los niños prohibidos*, de Jesús González Dávila, que se llevará a cabo el día 10 de agosto de 1990. Lo significativo de esta puesta en escena es que conjuntó a actores de la primera, segunda, tercera y cuarta generaciones; además de que era la primera obra que no dirigió el maestro Pereyra; se lanzó a esa tarea la actriz Nube Valbuena.

Los actores participantes fueron Javier Rivas, Rocío Flores, Miguel Ángel Aragón, Dana Aguilar y Mauricio Huerta. Como ayudantes, Eduardo Von, Javier Murillo y Antonio Estrada. Como asistente de dirección, Hildeberto Maya. Las funciones se daban los viernes y los sábados a las 8:30 de la noche y los domingos a las 6:00 de la tarde. *Pedro Páramo* se presentaba martes y jueves a las 8:30 PM, y los sábados en la mañana se daban funciones especiales para estudiantes de bachillerato.

La obra *Los niños prohibidos*, duró una temporada fructífera de tres meses. Al cierre de la temporada a mediados de noviembre, se ofreció un cóctel al que asistió el autor de la obra, Jesús González Dávila, en sus propias palabras y emociones manifestó sentirse inmensamente halagado, satisfecho y admirado por la puesta en escena, tras agregar, "superó lo escrito por mi mismo". En realidad el dramaturgo se sentía muy contento y emocionado por la puesta escénica de los Actores del Método.³

³ Cabe revelar como una información adicional que precisamente el Foro Actores del Método cerró definitivamente sus puertas en mayo de 1999, luego de un reconocimiento que hizo al creador mencionado, tras llevar a escena fragmentos de su dramaturgia representativa como lo difundió: Morales Martínez, Felipe. (1999). "Escenifican la obra de Jesús González Dávila, en reconocimiento a su obra

La actividad no cesaba en el foro de la colonia Condesa, de tal forma que el 20 de noviembre se estrenó: *La noche de los asesinos*, de José Triana, dramaturgo cubano, bajo la dirección de la actriz invitada Zaide Silvia Gutiérrez. Los actores participantes fueron, Susana Zamora, Gloria Medina, Dana Aguilar y Sergio Medrano. Esta obra de teatro, inexplicablemente se presentó un meteórico mes, los fines de semana, con sólo 15 funciones en su haber.

El cierre de la temporada se debió a la falta de apoyo a los actores, quienes no pudieron por sí solos mantener la temporada teatral, pues en realidad había asistencia numerosa de público e incluso en algunos medios impresos se publicaron críticas favorables. La puesta en escena tenía muy buena calidad en cuanto a trabajo actoral se refiere, así como a escenografía, e iluminación, todo marchaba bien, pero después de una efímera temporada, finalizó. Son de esas cosas que a todos nos han pasado en la vida y no podemos explicárnoslas... .

La obra *Pedro Páramo*, terminó su temporada en noviembre de ese año 1990, después del día de muertos, como un tributo a nuestras tradiciones que nos motivó a encender veladoras en el escenario, y a recordar a nuestros muertos, los muertos de cada quien, sí aquellos que se han "ido" irremediablemente para siempre.

Cuando finalizó la temporada teatral jamás imaginamos, o al menos yo, que los años siguientes hasta 1997, *Pedro Páramo* seguiría presentándose cada día de muertos y en funciones especiales, como un sencillo aunque emotivo homenaje y ofrenda al extraordinario hombre-escritor Juan Rulfo, que se fue para no volver jamás.

teatral". El Universal. Miércoles, 5 de mayo. Sección Espectáculos. México, DF., p. 7. (Al año siguiente el dramaturgo murió).

Como dice el refrán "el muerto al pozo y el vivo al gozo", por ello, ese fructífero año lo celebramos poco antes de que terminara diciembre, con nuestra tradicional posada y valga la paradoja, ¡hasta piñatas rompimos en medio del jolgorio!

3.3. La consumación de los Actores del Método: La beca nacional y extranjera

El inicio del año 1991 resultó afortunado para los Actores del Método, pues el grupo de teatro se vio favorecido con una merecida beca que le otorgó el *Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA)*, por su trayectoria artística y para apoyar un proyecto escénico: *Purificación en la calle de Cristo*, obra del puertorriqueño René Marqués.

Con una parte del dinero otorgado por el *CNCA*, se amplió el foro, se construyeron en la parte alta, poco antes de llegar al techo, otros asientos de madera que abarcan la misma extensión que los de abajo. Para ingresar a los nuevos asientos de arriba o del primer piso, se colocaron unas escaleras metálicas de ambos lados del escenario, con la finalidad de que el acceso al foro fuera más rápido y accesible. Lo que dio como resultado que pudieran ingresar más espectadores, alrededor de 200, anteriormente cabían 100.

La otra parte del dinero se utilizó para la producción de la obra *Purificación en la calle de Cristo*. El periódico *El Nacional*, en una nota de Guadalupe Pereyra, fechada el 5 de febrero de ese año, informa sobre la beca que el *CNCA* otorgó a René Pereyra y al grupo Actores del Método. También muestra la fotografía de una escena de la obra que se presentó en función especial a la fuente cultural de la prensa escrita. La nota destaca: "Sin deseos de competir con nadie, ni de decir que el *Método* de Lee Strasberg

es la verdad absoluta en la actuación, René Pereyra y los Actores del Método inician una nueva etapa en su quehacer teatral.

Tras cinco años de mostrar gratis su trabajo a la comunidad ahora abren taquilla con *Purificación en la calle de Cristo*, del puertorriqueño René Marqués, producida con subsidio del *Consejo Nacional para la Cultura y las Artes*". Al final de la información periodística se indica: "Pereyra señaló que el montaje lo hizo con dos repartos diferentes compuestos por hombres y mujeres (los tres personajes originales son femeninos): 'Siguiendo la tónica que ha caracterizado mis trabajos y que consiste en ver dos interpretaciones distintas sobre un mismo personaje; a la par que brinda a mis actores la oportunidad de estar trabajando con mayor frecuencia' ".

El Financiero, en la sección de cultura, publica una amplia entrevista que Patricia Avila Loya, hiciera al maestro Pereyra, cuyo encabezado señala: "Hoy Estrenan la Pieza *Purificación en la Calle de Cristo*. En México Faltan Mejores Escuelas Teatrales: René Pereyra". A continuación reproduzco algunas de las palabras más importantes de René durante la entrevista: "No somos un grupo separatista, no soy elitista ni mucho menos. Estoy en disposición de colaborar, de estrechar más lazos con los teatro filós, pero sobre todo, con la gente que hace teatro en México".

La periodista reseña: "*Purificación en la calle de Cristo*, del puertorriqueño René Marqués, gira en torno a la vida de tres mujeres de edad avanzada que un día se encierran en su casa para nunca más volver a salir. Lo peculiar de la puesta es que las protagonistas serán interpretadas un día por hombres, y al otro, por mujeres. A este respecto, el entrevistado señala que no son travestis, ni es una obra gay". Abunda René: "Creo que por desgracia ese es uno de los 'toritos' más grandes para los actores,

cuando hacen papeles femeninos porque pueden caer en los estereotipos... El trabajo está bastante fino, hacen todo lo posible por salir de damas".

Al inquirir la reportera a Pereyra que de insertarse el *Método*, en México, éste impulsaría el quehacer teatral, el maestro y director escénico responde: "Sí. Tenemos muy buenos actores y no quiero que se malentienda, pero harían falta mejores escuelas. Esto en base a los actores que han llegado conmigo. De seis años para acá han pasado por mi taller más de cien personas. Algunos actores egresados, gente que ha estudiado con tal o cual maestro y yo lo que veo, honestamente, es que hay la carencia de un método. Tenemos que prepararnos aprendiendo una técnica definida. Estas gentes egresadas no traen una técnica definida, sino una embarradita de todo. Y a la hora de estar en el escenario son un 'sálvese quien pueda' "⁴.

El Universal, en la sección de cultura, da a conocer una nota del periodista Marco Antonio Rueda, bajo el encabezado: "Estrenaron *Purificación en la calle de Cristo*". En los primeros párrafos se lee: "La anécdota narra la historia de tres hermanas solteras: Una bella, otra fea y otra coja. Las tres cuando fueron jóvenes se enamoraron del mismo hombre. El galán prefirió a la más bella y cuando se iba a casar con ella, la más fea le dice que su prometido tiene una amante con un hijo. A la chica se le rompe el sueño y decide encerrarse de por vida al verse desilusionada; las otras dos, en solidaridad deciden hacer lo mismo... El final lo podrán ver los fines de semana en Veracruz 107, de la colonia Condesa, en las instalaciones de Actores del Método".

⁴ Avila Loya, Patricia. (1991). "Hoy estrenan la pieza *Purificación en la Calle de Cristo*. En México hacen falta mejores escuelas teatrales: René Pereyra". *El Financiero*. Viernes, 8 de febrero. Sección Cultural. México, DF., p. 42.

Al final de la nota se presenta una declaración del maestro René Pereyra: "La diferencia, si es que hubiera una, es que en el *Método* se enseña al actor a no actuar, se busca la naturalidad como la vida misma. El *Método* trata de acabar con las falsas poses. Strasberg siempre peleó por la naturalidad completa en el actor, y eso es lo que buscamos hacer aquí en México".⁵

El periódico *Novedades* en una nota sin firma con el encabezado: "Actores del Método, un trabajo de introspección inigualable"; indica en el sumario: "No cabe duda de que hoy en día, los mejores trabajos actorales se siguen viendo en los foros independientes. Aquí los actores trabajan con una vocación casi religiosa por el ideal máximo de sus vidas: el teatro".

La entrada de la nota periodística señala: "Lee Strasberg es un individuo a quien el teatro contemporáneo le debe muchísimo. Fue él quien desmitificó la profesión actoral, que se pensaba frívola y tonta. Justipreció el trabajo. Lo puso a trabajar con sus visceras y emotividad, además de que lo obligó a hacer uso de la memoria de sus emociones. De esta forma, los actores dejarían de ser monigotes para pasar a ser seres vivos que pudieran enfrentarnos y decirnos: 'Mira, soy como tú', o también 'Mira, eres como yo'".

Respecto a la más reciente puesta en escena de Actores del Método, *Purificación en la calle de Cristo*, mencionado periódico puntualiza que la atmósfera resulta verdaderamente envolvente: "Uno toma parte del drama, como un vecino cualquiera, que se asoma por una rendija o ventana. Uno entra en la casa de las hermanas

⁵ Rueda, Marco Antonio. (1991). "Estrenaron Purificación en la Calle de Cristo". *El Universal*. Sábado, 19 de febrero. Sección Cultural. México, DF., p. 3.

Burkham y se acomoda en los rincones, tomando un papel de voyeur ex profeso. Esta idea de morbo y culpabilidad logra ser generalizada en el público presente. Juan Zermeño, Eduardo Von y Roberto Soto, hacen los papeles de estas tres hermanas”.

Asimismo la publicación destaca: “Aunado a los atractivos que la obra tiene, se suma el de la participación de hombres haciendo roles femeninos. La actuación de los tres entraña un gran trabajo actoral, que evidentemente no es producto de una improvisación, sino de un largo tiempo de análisis y ejercicio. La creación femenina es tan perfecta y depurada, que uno olvida por completo que son hombres los que están actuando. Aquí el lucimiento se logra gracias a un verdadero esfuerzo histriónico, a una capacidad creativa y a un esfuerzo profundo, no por un vestido de lentejuelas o unos aretes hasta el piso. Además, el director, a nuestro juicio, trata de dar a entender que los sentimientos son universalistas, y no pertenecen en exclusiva a un sexo determinado”.⁶

Acercas de la misma obra, el crítico de teatro, Alejandro Laborie Elías, escribe en *El Día* (28 de julio 1991): “Tanto René como los actores logran una excelente puesta en escena. Nada de mariconerías o joterías, al contrario, si no fuera porque el programa de mano nos previene de este hecho, más de algún espectador se irá con la finta de que son mujeres las que están en el escenario. Los actores que representan los papeles son: Juan Zermeño (Emilia), Eduardo Von (Inés) y Roberto Soto (Hortencia).

El director al hacer esta innovación, se propuso explotar, dejar que salga esa parte femenina que todos los hombres tenemos (y no se espante amigo lector, esto se ha

⁶ “Actores del Método, un trabajo de introspección inigualable”. (1991). Novedades. Viernes, 5 de julio. México, DF., p. C-18.

comprobado científicamente y no es sinónimo de homosexualismo) y lograr que el actor se conozca y lo conozcan integralmente: sin reprimir ninguna de sus cualidades, que en este caso, redundan en beneficio del actor, del público, del espectáculo y del teatro en general. Felicidades por el valor de intentarlo, pero por sobre todo, por el resultado.

Cabe destacar la conjunción de talentos en todos los aspectos que rodean a la obra, es un trabajo de equipo. La escenografía y la iluminación, así como el vestuario se convierten en protagonistas indispensables y fundamentales para esta puesta en escena. Los créditos corresponden a Memo Rosas (iluminación), Jocelyne Marmottan (escenografía), Ignacio Guadalupe, Domingo Ruiz y Mauricio Huerta (construcción de escenografía) y Nube Valbuena y Georgina Davidovich (vestuario).

Ya en más de alguna ocasión, en esta misma sección, hemos comentado que en la Ciudad de México se hace y se presenta más y mejor teatro que lo que normalmente anuncia la cartelera y, que desgraciadamente, no vemos por la falta de difusión a estos espectáculos de extraordinaria calidad".

Iniciado agosto, el grupo Actores del Método, repartió invitaciones que anunciaban para el día 17, la develación de la placa por las 100 representaciones de *Purificación en la calle de Cristo*, por parte del actor Pedro Armendáriz y de la actriz Ana Ofelia Murguía.

El Nacional (27 de septiembre de 1991), publica en la Cartelera Teatral de *PROTEA* (*Productores de Teatro*) el anuncio: "Actores del Método. Purificación en la Calle de Cristo". En una placa diagonal, indica: "¡CORTA TEMPORADA! Hoy REESTRENO". Al lado otro anuncio, daba cuenta de la obra *CATS* que llegaba a 200 representaciones y por tal motivo Raúl Velasco develaría la placa en el Teatro Silvia Pinal... . El maestro

Pereyra decidió reestrenar en corta temporada la obra, debido a la gran demanda de espectadores que solicitaron verla. Las funciones concluyeron el último día de octubre.

Noviembre inició con la puesta en escena: *Pedro Páramo*. El periódico *unomásuno*, fechado el jueves 7 de noviembre, en el espacio para teatro da a conocer una crítica del periodista Manuel Capetillo: "La discreción y la eficacia reiteran en este trabajo la trayectoria de un grupo dedicado a la vocación teatral. Los Actores del Método y su director, René Pereyra, coinciden con el otro título de *Pedro Páramo* 'Los murmullos', en el sentido de la divagación fantasmal de lo que en el escenario ocurre, siendo este hecho un logro principal y mayor del trabajo, en la medida en la que los espectadores nos reconocemos en esa vida de ultratumba. El resultado es notable en términos de ejercicio, de aprendizaje, de búsqueda firme y pausada".⁷

La nota periodística del crítico Alejandro Laborie Elías, en *El Día* (14 de noviembre de 1991), destaca palabras de René Pereyra: "Creo que la obra de Rulfo es un culto a los muertos y a la forma en que los mexicanos nos sentimos tan familiarizados con la muerte misma; o al menos, quiero que así sea este ejercicio actoral, como yo llamo a mi montaje. Tampoco puedo olvidar que *Pedro Páramo* para mí, es una historia de amor, de amor atormentado, triste, que deambula por el mundo de los vivos y los muertos. Esto también, quise que estuviera presente en este trabajo".

El crítico señala: "El elenco que tuvimos la oportunidad de apreciar se integró con los siguientes actores: Mauricio Rentería, Gabriel Pascual, Rocío Flores, María Elena Olivares, Gerardo Moscoso, Citlali Huezo, Hilario Sánchez, Gloria Medina, Patricia

⁷ Capetillo, Manuel. (1991). "Pedro Páramo en murmullos". *Unomásuno*. Jueves, 7 de noviembre. México, DF., p. 33.

Zepeda, Teresa Pineda, Javier Rivas, Gabriela Murray y otros actores de apoyo". Prosigue: "Al principio decíamos que este montaje se puede convertir en una tradición, porque así como cada año se presenta en diferentes versiones y adaptaciones *Don Juan Tenorio*, de igual manera se podría presentar *Pedro Páramo*, en alusión al tema de la muerte y nuestra especial idiosincrasia para asumirla, con la particularidad de ser creación de uno de nuestros más ilustres escritores mexicanos".⁸

El periódico *Ovaciones* en su sección Quehacer Cultural, (17 de noviembre de 1991, p.12), da a conocer en una nota titulada "Actores del Método", sin firma, la siguiente información: "Actores del Método, nace de una promesa que yo le hice al maestro de difundir su *Método* en México por primera vez, tal cual él lo concibió. Yo vengo siendo pues, un transmisor, con nueve años de estudio bajo la tutela del propio Strasberg, Laughton, Kim Stanley, Nicholas Ray y otros miembros del Actor's Studio, dice René Pereyra".

El interior de la nota indica: "El grupo Actores del Método se presenta en uno de los antes llamados teatros de bolsillo, en la Av. Veracruz, en donde la cercanía con el foro en donde se desarrollan los hechos y con los propios personajes del drama, aumenta aún más la empatía que surge entre éstos y los espectadores". La nota cierra: "Ahora, han estrenado la obra *Pedro Páramo* a la que no dejaremos de asistir, pues debe ser una experiencia muy interesante ver a estos magníficos actores (que tan bien supieron incorporar las circunstancias, las vivencias y el medio en que se desarrollaron estos

⁸ Laborie Elías, Alejandro. (1991). "Pedro Páramo, un montaje que va de la improvisación al escenario. Dirige y experimenta René Pereyra". *El Día*. Jueves, 14 de noviembre. México, DF., p. 20.

seres de ficción a su propia personalidad), representando a unos tan diferentes. Un reto que seguramente añadirá un nuevo laurel, tanto a ellos como a su director”.

Llegó diciembre y con este mes el fin de la temporada de *Pedro Páramo*, obra con la que sin duda se marcó un precedente importante dentro de la carrera profesional del grupo teatral; misma que lo llevaría a fomentar una tradición escénica muy mexicana y una opción diferente para el Día de Muertos, en nuestro país, como contraposición a lo llevado a escena en esos días, todos los años: *Don Juan Tenorio*. De tal forma que el grupo Actores del Método, con la propuesta escénica *Pedro Páramo*, de Juan Rufo, se colocó como otra alternativa, que con el paso de los años llegó atraer a un número muy grande de espectadores, situándola como una obra tradicional e importante para conmemorar el Día de Muertos de manera cercana a nuestras costumbres e idiosincrasia.

El resultado fue que años más tarde (1997), la escritora mexicana Elena Poniatowska, develara una placa alusiva por alcanzarse las 300 representaciones; en la que también aparecen los nombres de todos los actores y de las actrices que en ese lapso (1990-97) han participado en diferentes años, en las funciones de la obra *Pedro Páramo*. Regresando al año 1991, el Foro Actores del Método, festejó el fin de año con su tradicional posada, en tanto, el maestro-director René Pereyra y sus discípulos despedían el año contentos por todos los triunfos cosechados.

A penas despuntaba 1992 cuando el grupo artístico, a través de su maestro, recibió la noticia de que la *Agrupación de Periodistas de Teatro (APT)*, los nominó en la terna que contendrá por el premio Héctor Azar, a lo mejor de teatro de grupos independientes, por la obra *Purificación en la calle de Cristo*; al grupo Bacanal, por *De*

la noche, y al grupo Teatral Stelaris por, *Tres auténticos angelitos*. El simple hecho de ser nominados provoca la algarabía dentro del grupo Actores del Método.

El Día, en una nota periodística de Alejandro Laborie Elías, informa que la ceremonia de entrega a lo más destacado del Teatro en 1991, se llevará a cabo el lunes 17 de febrero próximo, en el Teatro Julio Castillo. Destaca que la APT entregará siete premios o distinciones especiales, entre las que se nombran al maestro Fernando Torre Lapham por sus 45 años ininterrumpidos de labor teatral; a Ofelia Guilmáin por sus 50 años de vida artística, principalmente dedicados al teatro. Y un premio especial al espectáculo *Cats*.

Llegó el día y la hora señalada, el Teatro Julio Castillo brilló con la presencia de gente perteneciente al medio artístico de la Ciudad de México. Esa noche en medio de la oscuridad de la sala, se escuchaban los aplausos cada que se hacía la entrega de un premio. Cuando llegó el turno y se mencionó la terna integrada por los tres mejores grupos de teatro que presentaron las mejores obras del año pasado; primero, los actores del *Método* se llenaron de alegría al escuchar los aplausos que se brindaban a ellos, y a los integrantes de los otros grupos seleccionados en la terna; segundo, se "desinflaron" (los actores del *Método*) al escuchar que el ganador del reconocimiento era el Grupo Bacanal, pero igual que todo el público asistente, aplaudimos como una muestra de solidaridad y de respeto con el "gremio".

Pocos días después, el maestro Pereyra inició la lectura de una obra del escritor Robert Patrick, llamada *Los hijos de Kennedy*, integrada originalmente por tres personajes femeninos: Wanda, Carla y Rona; René añadió uno más: una cantante de

música pop de los años sesenta. Los personajes masculinos se llaman Mark, y Sparger; el maestro añadió un cantinero y a una mujer solitaria, ambos silentes.

Todos los personajes tienen en común pertenecer a la llamada 'generación perdida' de la década de los 60. En pocas palabras se trata de seres fracasados y aislados, cuyo objetivo único es reunirse en un bar para drogarse, alcoholizarse, y recordar su pasado, siempre añorando la época en que gobernó el presidente Kennedy a Estados Unidos de Norteamérica. Con otras palabras se puede resumir que la obra trata de la vida de seres que subsisten en medio de la soledad, la depresión y la decadencia; atrapados en la prisión de sus recuerdos y en la nostalgia de un país que bien o mal fue gobernado por el carismático y paradójicamente asesinado presidente John F. Kennedy...

René Pereyra volvió a repetir la misma fórmula que desde un principio a la fecha le había resultado exitosa: dos actores y actrices tendrían el mismo personaje, y se repartirían las funciones cada noche. El programa de mano entre otras informaciones indica:

Reparto

(por orden de aparición)

CANTANTE	Naty Lomas
WANDA	Patricia Zepeda/ Teresa Pineda
MARK	Javier Rivas/ Eduardo Von
CARLA	Nube Valbuena/ Ana Luisa Pardo
SPARGER	Ricardo Silva
RONA	Rocío Flores/ Martha Escobar
MUJER EN SILENCIO	Jarmila Maserova

CANTINERO	Gabriel Pascual
IDEA ESCENOGRÁFICA	Jarmila Maserova
AMBIENTACIÓN	Actores del Método
ILUMINACIÓN	Carlos Gil Guevara
ASISTENTE DE DIRECCIÓN	Mauricio Huerta
DIRECCIÓN	René Pereyra

Agradecemos la ayuda desinteresada del señor Juan Canedo y Eugenio Castillo en la producción de esta obra, y de la maestra Martha Luna.

Tiempo Libre (11 al 17 de junio de 1992) presenta los estrenos teatrales del mes, resalta *Los hijos de Kennedy*. En la parte superior a la izquierda da a conocer una fotografía de una escena de la obra, cuyo pie, revela un texto donde se da toda la información relativa a las funciones; abajo sigue una nota que dice de manera textual:⁹ "Una pequeña construcción en la Calle 44 de Nueva York llamada Actor's Studio, significa en el mundo del teatro el punto de desarrollo de una de las propuestas escénicas más influyentes del siglo XX: el *Método* de Lee Strasberg.

Ahí, desde 1949, el maestro estadounidense (fallecido en 1982) trabajó en el desarrollo del actor a partir del acercamiento de éste con su propio organismo, en un proceso de desarrollo personal que tiene la influencia básica de Stanislavski. El trabajo de Strasberg se ha continuado, en diferentes puntos de Norteamérica, por sus discípulos.

⁹ Rosales, Gustavo Emilio. (1992). "Estrenan Los hijos de Kennedy". *Tiempo Libre*. Del 11 al 17 de junio. México, DF., p. 32.

En nuestro país existe una posibilidad de acercamiento a esta teoría en el trabajo de los Actores del Método, grupo independiente fundado hace 7 años por René Pereyra, actor y director que recibiera durante varios años las enseñanzas directas de Strasberg, con el fin de desarrollar los postulados básicos de esta propuesta actoral, a saber: la relajación, la concentración externa, el rompimiento de malos hábitos, la recuperación de la capacidad infantil para construir realidades imaginarias y la eliminación de bloqueos psicofísicos”.

“Yo creo que hay muchos malos entendidos en cuanto al *Método*. A mí me interesa mucho que se conozca su verdad, Strasberg estaba en contra de los actores neuróticos y conflictivos, su propuesta va más allá de una técnica actoral, es una filosofía de vivir que se basa en el conocimiento de uno mismo y de los demás. Strasberg decía que para ser un buen actor hay que ser, primeramente, un buen individuo, señala Pereyra”.

“El grupo Actores del Método presentará, a partir del 12 de junio a las 20:30 horas, un montaje llamado *Los hijos de Kennedy*, adaptación a la obra original del dramaturgo Robert Patrick. Según comenta el director, René Pereyra, ‘esta puesta en escena nació a partir de la petición de un grupo de actores del Actor’s Studio que la están montando en Nueva York y quieren observar el desarrollo de la misma obra con actores mexicanos que también siguen el *Método* de Strasberg.

Los hijos de Kennedy es una obra compuesta de puros monólogos y creo que es una fuerte crítica a la sociedad estadounidense, a la generación que experimentó un decaimiento de las relaciones humanas. La obra marca mucho la soledad que se respira en los bares, donde los personajes hablan para sí mismos y están siempre recordando una época pasada’ ”.

Por mi parte me resta comentar que a sólo dos meses del estreno de *Los hijos de Kennedy*, se logró una aceptación completa por parte del público que asistió al Foro Actores del Método a presenciar la propuesta escénica del director Pereyra; además se logró la conjugación de un reparto doble que agradó a los espectadores ya que algunos de ellos, habían asistido a ver la obra con los dos repartos diferentes. Cabe precisar que los únicos personajes que eran interpretados por el mismo actor y la misma actriz, eran el cantinero o barman y la cantante.

Algo singular de este trabajo escénico está en el hecho de que algunos de los actores del *Método* más antiguos, compartieron los mismos personajes con actores que venían de otros lados, y que estrictamente hablando, no tenían en el grupo ni un año; no obstante esta situación heterogénea el resultado en escena era homogéneo, equilibrado, con un alto grado de compromiso que dio como resultado un trabajo de armoniosa calidad, en donde todos los actores estaban en concordancia con los personajes y las circunstancias.

Desde mi modesto punto de vista, pienso que ese resultado importante se logró gracias a alguien: a René Pereyra, quien con certeza supo guiar a los actores y a las actrices nuevos que ingresaron a estudiar el *Método* con él, de quienes logró obtener una honorable participación en *Los hijos de Kennedy*, porque además tuvo la pertinencia de "sacarles" el mejor provecho a sus particulares personalidades. Fue en ese entonces cuando confirmé que el maestro, era en verdad, un excelente director de escena, que en este caso había canalizado correctamente el talento de las actrices: Patricia Zepeda (Wanda), Martha Escobar (Carla), y de Anilú Pardo (Rona), así como del actor Ricardo Silva (Sparger).

El 25 de agosto de 1992, el periódico *El Nacional* publica en la sección de Cultura una nota informativa de Guadalupe Pereyra, a grandes rasgos dice lo siguiente: "Desde su creación en 1985, los Actores del Método, comandados por René Pereyra -quien no tiene nada que ver conmigo- se han distinguido por un teatro sin pretensiones, un teatro bien hecho eso sí, que se confirma con su más reciente montaje: *Los hijos de Kennedy*, de Robert Patrick.

Esa atmósfera depresiva cobra mayor relevancia al ser combinada con la música - fines y principios de los años 70. Nada más nostálgico y doloroso que esa música, que nos provocó el llanto a más de un cuarentón presentes en la sala. Los discos y la cantante Naty Lomas hicieron posible la transportación al tiempo y el espacio de otros momentos.

Los actores dan vida a los personajes de esta historia: Wanda, una intelectual que vio perder sus valores a la muerte de Kennedy; Mark, un chicano que se sabe carne de cañón en la Guerra de Vietnam y termina sus días en un hospital para enfermos mentales; Carla, la activista que perdió sus posibilidades de realización en una sociedad capitalista; Rona, una mujer que intentó ser el símbolo sexual de su época, como Marilyn, pero no llegó ni a modelo, y por último Sparger, un homosexual que vio perdidas sus esperanzas en los escenarios de Broadway y terminó como travesti".

En la nota periodística referida, también se da a conocer un hecho trascendental para el grupo de teatro: "El público que acude a la sede de los Actores del Método sabe que no se enfrentará a figuras de nuestra farándula, pero como garantía recibe un teatro honesto. Esa es una de las características de este grupo que partirá rumbo a Nueva York el 14 de septiembre para actuar ahí unas tres semanas en el teatro Studio

207, ubicado en la Octava y la 48 avenida. Otro de sus espectáculos, *Pedro Páramo*, estará en el Blue Berry Theater Bar.

Esto como parte de la Beca Rockefeller que sus integrantes obtuvieron junto con otros artistas mexicanos y chicanos, que les permitirá establecer comunicación con actores neoyorquinos como los del Actor's Studio, quienes presentarán la versión inglesa de *Los hijos de Kennedy*. Aprovechando el viaje, René Pereyra buscará la forma de que sus actores estén de oyentes en el Actor's Studio, organismo que se da el lujo de contar entre sus maestros a Paul Newman y Al Pacino, quienes a su vez toman clases como cualquier hijo de vecino".¹⁰

Asimismo otros reporteros que cubren la fuente cultural dan la noticia que en esencia revela que el grupo Actores del Método se ha hecho acreedor a la beca que otorgan de manera conjunta la *Fundación Rockefeller* y la *Fundación Cultural Bancomer*, misma con la que se emprenderá la gira artística por Nueva York del 14 de septiembre al 5 de octubre de ese año 1992; con los montajes de *Pedro Páramo*, *Purificación en la calle de Cristo*, y *Los hijos de Kennedy*; obras de un actor mexicano, otro puertorriqueño y el último estadounidense; Juan Rulfo, René Marqués y Robert Patrick, respectivamente.

Antes del viaje a Nueva York, *Los hijos de Kennedy* siguió presentándose en el Foro Actores del Método hasta los primeros días de septiembre, con una asistencia muy alta de público y con el reconocimiento reiterado también, por parte de la prensa escrita especializada.

¹⁰ Pereyra, Guadalupe. (1992). "Montaje de Actores de Método. Los hijos de Kennedy". El Nacional. Martes, 25 de agosto. Sección Cultural. México, DF., p. 14.

CAPÍTULO IV.

DEL ESPLENDOR AL DECAIMIENTO... (BÚSQUEDA Y DESTRUCCIÓN)

4.1. La gira artística a Nueva York

El 14 de septiembre de 1992 a las 8:00 de la mañana, 15 integrantes del grupo Actores del Método, incluyendo al maestro y director artístico René Pereyra; nos encontrábamos con nuestras maletas en el *Aeropuerto Internacional Benito Juárez*, de la Ciudad de México, gustosos de partir hacia la llamada Urbe de Hierro.

Además de las pertenencias personales los actores llevaron consigo, aunque usted no lo crea, parte de la escenografía, utilería y vestuario de las tres obras de su repertorio que presentarían en diversos lugares neoyorkinos; sí, los mismísimos jarros jaliscienses rulfianos, el anafre, las flores de cempazúchilt para la obra *Pedro Páramo*; los enormes vestidos negros que van del cuello al talón, de Emilia, Inés y Hortencia, de *Purificación en la calle de Cristo*, que usan los actores Juan Zermeño, Eduardo Von y Roberto Soto, así como la guitarra acústica que usa Naty Lomas en *Los hijos de Kennedy*, entre otras cosas... muy mexicanas.

A las 6:00 de la tarde, hora local, llegamos al *Aeropuerto Internacional John F. Kennedy*, de Nueva York. Ahí el maestro Pereyra subió a una limusina en color blanco, seguido por algunos compañeros actores que corrieron detrás de él, para viajar como "estrellas hollywoodenses". El resto de los integrantes del grupo teatral, realizamos el viaje rumbo a Manhattan, a "la manzana", a la "urbe de hierro", sí al "corazón" de Nueva York, en una camioneta tipo Suburban que alquilamos en el aeropuerto.

Antes de las 7:00 de la noche ya estábamos en la gran ciudad neoyorkina, con los pies puestos en un lugar totalmente diferente a nuestra realidad mexicana: otros ritos, otros mitos, otras costumbres y gente de todo el mundo cohabitando en un matiz infinito de colores de piel, rasgos y lenguajes que tienen como eje el idioma inglés, y una que otra palabra en español o en cualquier otra lengua.

Desde el primer día que llegamos hasta el final, el grupo de teatro se vio inmerso en una "danza", o mejor dicho, en un andar frenético por todos lados... Lo mejor de todo: La aceptación del público de nuestras tres propuestas escénicas, diametralmente opuestas entre sí. Para el regocijo de la anécdota: Al Pacino estrechó la mano de todos y cada uno de nosotros los sencillos y orgullosos actores, discípulos del maestro mexicano del *Método*, eso fue después de la primera función de *Pedro Páramo*, con la que iniciamos una temporada de teatro en el *Studio 207*, 750, de la Octava Avenida, en Nueva York.

¡Sí, Al Pacino vio la función de *Pedro Páramo* y al concluir, nos dio la mano... en un saludo cálido pero efímero. A quien esto relata le "regaló" una inolvidable sonrisa...! Ese mismo día 17 de septiembre también conocimos al matrimonio de Charles Laughon y Penny Allen; él fue uno de los maestros de René Pereyra, y ella es maestra y directora de teatro, da clases en el *Studio 207*, lugar donde dimos la primera temporada breve, de las tres obras de repertorio que llevamos a Manhattan.

En algunas calles neoyorkinas se leía la propaganda: Actores del Método in tour. ADM. Performing. Studio 207, 750 8th. Ave. "*Pedro Páramo*", by Juan Rulfo, "*Kennedy's Children*", by Robert Patrick, "*Purificación en la calle de Cristo*", by René Marqués. Days: 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23 september, 8:00 PM. Reservations 517-26-74. El viento

estuvo a nuestro favor pues a los “gringuitos” les gustó nuestro trabajo escénico, por lo que todos los días asistió un gran número de público que atento seguía el desarrollo de las obras teatrales; cada día se presentó una diferente, cuando fue necesario se dieron dos funciones de diferentes obras, el mismo día.

Después de la aceptación que tuvimos en Manhattan, iniciamos otra temporada teatral en el Este de la ciudad, dentro de la comunidad de habla hispana mejor conocida como latina. Ahí, cerca del Puente de Bruckling, nos presentamos en un antiquísimo teatro enorme que tiene un techo que da la sensación de llegar al cielo; cuartos inmensos en los que podrían caber elefantes, caballos o jirabas, casi casi un circo.

En una parte de lo que es estrictamente hablando el foro, se ciñe un butaquerío oscuro y polvoriento en una hilera interminable de asientos de madera delgada, como los que había en los cines de principios de este siglo XX... Ese enorme, frío y oscuro lugar nos sirvió para ubicar en el mismo foro amplio, los tres diferentes escenarios para las tres obras de teatro referidas; si, aunque usted no lo crea, en el mismo lugar pudimos ubicar en el espacio requerido; tres escenarios diversos.

A diferencia del *Studio 207*, cuyo cupo aceptaba alrededor de 70 espectadores, donde “sudamos la gota gorda”, pues además de que el escenario era pequeño, le habíamos adaptado en la parte de atrás, en forma de rectángulo, un reducido camerino porque así se necesitó cuando presentamos *Pedro Páramo*; donde todos y todas nos cambiábamos de vestuario y nos maquillábamos.

En el latino Teatro *LA TEA: Theater en/at Solidaridad Humana*, que ya describí, no teníamos problemas con el espacio, ni con los viejos camerinos grandes, y a pesar de la iluminación en semipenumbra, la frialdad y cierta humedad; ese extraño lugar donde

cohabitaban sonrientes y amables teatreros de Perú, Colombia, Venezuela, Nicaragua, Cuba, Bolivia, así como un tampiqueño y un chihuahuense, era en realidad de una belleza rara, instalado eterno en el tiempo y espacio añejos, poblado de presencias y ausencias haciendo gala a su nombre: Solidaridad Humana...

Las calles de ese rinconcito latino guardado en las afueras del centro financiero, económico, cultural, artístico y social de Manhattan dejaban ver en sus paredes paradójicamente tercermundistas los carteles: Teatro "LA. TEA" Theater en/at *Solidaridad Humana*; (212) 529-1948, presenta Directamente De México. Actores del Método A.C. En *Pedro Páramo*, 24, 25, 26 y 27 de septiembre de 1992, y 2, 3, 4 de octubre, 107 Suffolk Street 2nd. floor. New York, N.Y. 10002. También se anunciaban las otras dos obras del repertorio.

Igual que en el *Studio 207*, alcanzamos el éxito en este teatro ubicado a las afueras de Nueva York, donde vive y reina la comunidad latina avivando sus calles con ruido y jolgorio; "montada" en sus enormes coches discontinuados que dejan tras de sí el estruendo de la música de Rubén Blades, Willie Colón y Oscar de León, entre otros cálidos salseros que le cantan a la raza. Los Actores del Método de México se sentían en las nubes, luego de recibir cada noche aplausos al por mayor, la aceptación, las alabanzas y las muestras de simpatía tanto de los "güeros" como de los "prietitos".

El momento culminante de la gira surgió cuando se dio la última función, un domingo a principios de octubre, en el Teatro *La Tea*, con la obra *Los hijos de Kennedy*. Fue una función importante por varias razones: Porque el trabajo actoral fue regio, y sobre todo, porque logramos conjuntar en ese antiguo foro, tanto a espectadores de origen estadounidense como de raíces latinoamericanas.

Cuando empezó la función ese espacio enorme se convirtió en un lugar íntimo, todos centraron la atención en el escenario, los gringos sin pestañear, los latinos con aspavientos, cada uno desde su particular idiosincrasia. El resultado final: Aplausos al unísono que resonaron como las cataratas del Niágara e interminables como el río Bravo.

Con este breve relato dejó entrever una parte minúscula de lo que en realidad fue la gira de los Actores del Método por Nueva York. Cierro con la imagen que se captó a través de una fotografía afuera del Actor's Studio de Nueva York; sentados en las escalinatas "posamos" todos los actores y las actrices que viajamos con el maestro René Pereyra, quien aparece arriba al centro de la toma, rodeado de sus discípulos.

Cuando regresamos a tierra Azteca el 5 de octubre de ese año 1992, la prensa especializada nos recibió con calidez, días después se leían encabezados como el difundido por *El Universal*: "Los Actores del Método conquistaron Nueva York. Con *Los hijos de Kennedy* se echaron a la bolsa a los habitantes de la urbe de hierro".

En el interior de la nota periodística, la reportera de Espectáculos del diario referido, Alejandra Mendoza de Lira, comenta: "Recién desempacados de Nueva York, los Actores del Método informaron de los pormenores de su viaje durante la conferencia de prensa que dieron la noche del jueves en las instalaciones de su estudio ubicado en la calle de Veracruz en la colonia Condesa: 'También les sorprendió la unión que hay entre todos y cómo le echábamos ganas parejo. Eso les encantó de nuestro grupo', comentó René Pereyra, el director y fundador en México del grupo Actores del Método, AC., que integra muchos jóvenes amantes del teatro.

Pero no todos fueron a Nueva York sólo unos cuantos, entre ellos: Roberto Soto, Eduardo Von, Juan Zemeño, Rocío Flores, Ma. Elena Olivares, Daniel Moreno, Anilú Pardo, Martha Escobar, Nube Valbuena, Natividad Lomas, Suely Becht, Patricia Zepeda, Ricardo Silva, Gabriel Pascual, Teresa Pineda y por supuesto el señor Pereyra.

Esta es la primera gira que hacen a la urbe de hierro y al parecer no será la última, ya que se les abrieron más puertas. *Los hijos de Kennedy* fue una obra que les encantó ya que es más de ellos, de los estadounidenses, refleja fielmente su cotidianidad. *Purificación en la calle de Cristo* es una obra más universal, habla de la soledad, de la falta de comunicación y afecto. *Pedro Páramo* en cambio muestra la magia del México que no conocen, habla de la muerte y la calavera. Antes de dar inicio a cada una de las obras, se le entregaba al público por escrito una explicación de lo que iba a ocurrir en escena".

No obstante el tiempo transcurrido, en la actualidad conservo un cúmulo de experiencias relevantes, después de todo, el *Método* de Lee Strasberg, me había servido para mejorar y transformar mi visión del teatro y de la vida en su conjunto. Todo eso lo había logrado con el trabajo de introspección que alcancé con la práctica del *Método*, al tiempo que descubrí que este proceso lo realicé con la ayuda de las tres fases de la comunicación: intrapersonal, interpersonal y colectiva. No cabe duda, con el *Método* de Strasberg, transmitido por mi maestro René Pereyra, alcancé una importante experiencia de comunicación personal y colectiva con el teatro, que a fin de cuentas es el arte que refleja como espejo la vida misma.

En fecha próxima, Actores del Método, AC., cumple ocho años y para festejarlo harán una especie de festival en el cual cada día presentarán una de las obras que han montado en todo este tiempo. Se informó también que el día 12 de diciembre se cumplen las 100 representaciones de *Los hijos de Kennedy*.¹

Llegó el mes de noviembre y con esta fecha la puesta en escena de *Pedro Páramo* para conmemorar el Día de Muertos, sin olvidar el homenaje implícito al autor de la obra. La prensa da cuenta del hecho, en una nota periodística de Saúl Ramos Navas, del periódico *El Universal*:

“La literatura de Juan Rulfo. Un modesto grupo triunfó en Nueva York y ya está aquí. Reposición de un clásico: *Pedro Páramo*”. Entre otras cosas destaca que: “Uno de los grupos de teatro independiente más importantes de las últimas fechas, como es Los Actores del Método, repusieron la obra de teatro *Pedro Páramo*, que es una recreación de la obra clásica del escritor jalisciense Juan Rulfo. Bajo la excelente dirección de René Pereyra, un excelente grupo de actores da vida a la obra mencionada en medio de una expectación total que encumbra su trabajo.

La reposición de esta gran adaptación se decidió ante el éxito que tuvo el grupo durante una reciente muestra que dieron en Nueva York. Esta fue una serie de intercambios que dará muchos beneficios a Los Actores del Método, que desde hace años vienen presentando cosas muy interesantes. Baste decir que sus últimas tres obras: *Purificación en la calle de Cristo*, *Los hijos de Kennedy*, y la mencionada, *Pedro Páramo*, han tenido muy buena respuesta de la crítica y del público”.

¹ Mendoza De Lira, Alejandra. (1992). “Los Actores del Método conquistaron Nueva York. Con Los hijos de Kennedy se echaron a la bolsa a los habitantes de la urbe de hierro”. *El Universal*. Sábado, 17 de

Acerca de la obra de Juan Rulfo comenta: "Es una puesta llena de suspenso, drama y seducción, que mantiene al espectador en el filo de la butaca. Incluso, al finalizar la puesta, la gente no se cansa de aplaudir, pues se siente la entrega y el es fuerza de los actores por mostrar su calidad y capacidad histriónica.

El espectador comprende inmediatamente porque Los Actores del Método han puesto el nombre de México muy en alto en Nueva York, ya que su trabajo está lleno de profesionalismo y fuerza interpretativa. Incluso llegan momentos en que el espectador se siente parte de la obra. Será tal vez porque queda uno tan cerca de los actores y quisiera participar de manera efectiva en la misma. Con esto se logra la intención de Pereyra: 'el teatro es de participación y de comunicación entre los actores y los espectadores, y esto se da sin ninguna discusión' ".²

El Universal que en los últimos meses ha dado una amplia cobertura sobre el grupo teatral, tanto en la sección de Cultura como en la de Espectáculos, en su edición del 26 de noviembre de 1992, da a conocer una nota del periodista Saúl Ramos Navas, en la que se puede decir de manera sintética, informa sobre la próxima develación de la placa de *Los hijos de Kennedy* el 12 de diciembre por las 100 representaciones, tras revelar que dicho evento marca formalmente el inicio del intercambio cultural entre Actores del Método de México y el Actor's Studio de Nueva York. "Es posible que en breve veamos a los actores del grupo neoyorquino, haciendo una visita de intercambio

octubre. Sección de Espectáculos. México, DF., p. 14.

² Ramos Navas, Saúl. (1992). "La literatura de Juan Rulfo. Un modesto grupo triunfó en Nueva York y ya está aquí. Reposición de un clásico: Pedro Páramo". *El Universal*. Miércoles, 4 de noviembre. Sección Espectáculos. México, DF., p. 14.

a México, y no podía ser con mejor grupo, ya que los Actores del Método es uno de los independientes más importantes que hay en México".³

Ovaciones en su edición del 14 de diciembre de ese año, en la página 4-A, difunde una nota de Armando Pastrana, titulada: "Una mirada a *Los hijos de Kennedy*", donde da a conocer: "Patty Ewald, directora ejecutiva del Actor's Studio de Nueva York, develó la placa ante un lleno en el local de las calles de Veracruz, que fue adaptado para esta producción con la idea escenográfica de Jarmila Maserova". Al final de la nota indica: "Por ahí vimos a la actriz, cantante y productora, Julissa, quien nos comentó que este tipo de trabajo es bueno, lo que sucede dijo 'es que no se le da mucha difusión, ni el público está acostumbrado, pero definitivamente estas puestas en escena son muy buenas y te hacen reflexionar, en este caso, sobre la vida misma'".

Con la breve temporada de *Pedro Páramo* y la develación de la placa por las 100 representaciones de *Los hijos de Kennedy*, los actores del Método dieron por terminado ese año 1992 que resultó exitoso.

En el nuevo año 1993 continuó el intercambio artístico entre México y Estados Unidos, iniciado por nuestra nación el año anterior en septiembre y octubre, cuando los actores del maestro-director René Pereyra viajaron a Nueva York, en gira por el vecino país del norte. Ahora, unos actores neoyorkinos llegaban a nuestro país para presentar una breve temporada teatral.

El Nacional (sábado 9 de enero 1993), en una nota firmada por Miguel Angel Pineda Muñoz, da a conocer: "La directora Penny Allen, acompañada de dos elementos de los

³ Ramos Navas, Saúl. (1992). "Actores del Método encuentran el Método con *Los hijos de Kennedy*. Triunfan en el extranjero y reciben reconocimiento desde Nueva York". El Universal. Jueves, 26 de

Actores del Método, con sede en Nueva York, ofrecerán breve temporada con la obra *North of Providence*, en el teatro-estudio dirigido por el actor y maestro René Pereyra. Las presentaciones serán a partir del próximo día 14 y con ellos arranca un intercambio cultural y de montajes entre los actores del Método de México con los de Nueva York, pues al terminar la breve temporada de *North of Providence*, René Pereyra llevará una obra a la Urbe de Hierro, tal vez sea, *La reputa vida*, que retoma los entretelones de la vida de la actriz Marilyn Monroe, o *El último tango en París*.

Sin duda, este intercambio de experiencias será muy positivo, pues los estudiantes de este *Método* en México difícilmente pueden ir a Manhattan para conocer el sistema y los trabajos, además se les abre la opción a los teatreros nacionales para mostrar sus montajes en uno de los escenarios más reconocidos en el mundo del arte escénico.

Pereyra dejó muy buenas relaciones con maestros y directivos del Studio de Nueva York y en sus visitas recientes a EU acordó un intercambio de trabajos y precisamente *North of Providence* abre estas expectativas. Este montaje es un fiel reflejo de las enseñanzas de Actores del Método, en el cual la libertad escénica y naturalidad son evidentes, quedando atrás toda la rigidez corporal y voz engolada que acostumbran otras corrientes artísticas".⁴

Por mi parte, recuerdo que llegó el día del estreno de *North of Providence*, y el programa de mano presentaba una sorpresa o un cambio de "última hora" que no se divulgó a la prensa cultural de la Ciudad de México, es decir, la función de teatro era

noviembre. Sección Espectáculos. México, DF., p. 14.

⁴ Pineda Muñoz, Miguel Angel. (1993). "Representará North of Providence. Los Actores del Método, en nuestro país". *El Nacional*. Sábado, 9 de enero. México, DF., p. 7.

doble, primero se vería a actores del Método mexicanos y después de un intermedio, se vería en escena a artistas de Nueva York.

El programa de mano daba a conocer: "Actores del Método A.C., Presentan *La Puta Vida*, de Reinaldo Povod. Y *North of Providence*, de Edward Allan Baker". En la parte interior se lee: "Reinaldo Povod nació y creció en un barrio del Este de Manhattan. Este joven escritor de origen latino, por su primera obra de teatro *Cuba y su Osito Teddy*, ganó el premio Oppenheimer Newsday. Esta obra fue estelarizada por Robert De Niro, Ralph Macchio y Burt Young, en Broadway con gran éxito.

La Puta Vida es su segunda obra de teatro. Fue estrenada en el Festival de Shakespeare de Nueva York en 1987. 'Escribí *La Puta Vida* porque quise poner mi puta vida en el escenario. Para que puedan ver desde sus asientos el puto mundo en el que mi madre y yo vivimos... lo que ustedes van a ver aquí es más para mí que para ustedes. Después de esto se podrán ir a su casa; pero yo no. Aquí me quedaré y tendré que ponerle alto a todo esto. No quiero ofender a nadie, ni lastimarlo... A nadie de ustedes quiero ofender. Pero si no detengo todo esto, sé que me voy a hacer daño a mí mismo. Esta vida es muy pinche' ". Palabras del autor Reinaldo Povod.

Reparto (Actores del Método de México):

Mafia Patricia Zepeda

Angelo Sergio Medrano

Dirección: René Pereyra

(10 minutos de intermedio)

North of Providence (Actores del Método de Nueva York)

Carol Karen Giordano

Bobbie

Billy Otis

Dirección: Penny Allen

Asistente de Dirección: Mauricio Huerta. Iluminación: Daniel Moreno. Escenografía: Jarmila Maserova.

En medio del programa de mano se presenta una hojita que tiene la síntesis en español, por supuesto, de la obra que presentarán los actores del Método neoyorkinos: "Obra en un acto que nos relata el reencuentro de dos hermanos, Carol y Bobbie, distanciados desde hace muchos años por rencores y culpas. La trama transcurre en la casa paterna, donde aún vive Bobbie rehuyéndole a la vida, sin querer afrontar la agonía de su padre, quien está muriendo de cirrosis en el hospital. Por su parte Carol, una mujer decidida que ha sabido superar sus carencias de la infancia y, sobre todo, una violación en su adolescencia, llega a la casa para obligar a su hermano a enfrentar la realidad acompañándola junto con sus otras hermanas y su madre al hospital".

Las funciones iniciaron a mediados de enero, el público asistió puntual a las representaciones mostrando su apoyo y aceptación con su presencia y con los aplausos al final de ambas puestas en escena. La prensa escrita (cabe aclarar que también la prensa electrónica ha informado sobre la trayectoria del grupo Actores del Método, nada más que en menor cantidad), empezó a difundir información relacionada con el hecho.

La revista semanal *Mira* en el número 152 (primero de febrero de 1993), en la columna *Balcón* firmada por Rosalía Martín del Campo, dice: "Para iniciar su año teatral, Los Actores del Método tienen una propuesta fuera de serie: dos obras en una función, una de los actores del Art Studio de Nueva York y otra de ellos. Las dos con

sólo dos actores, ambas con temas fuertes, desgarradores, de esos temas que hablan de lo pinche que puede ser la vida”.

Asimismo comenta: “*La puta vida* habla de una insólita pareja: una mujer mayor con un chavo. Al principio parecen ser pareja, luego... se gritan, se agreden, se hacen pedazos y, sin embargo, se necesitan, siempre se han necesitado. La historia está ambientada con canciones de arrabal (*Hipócrita, sencillamente hipócrita* o *Como un perro*), interpretadas por Chelo Silva. *North of Providence* (Norte de Providencia), excelentemente actuada y dirigida, está en inglés. Pero la actuación natural, los gestos, el ambiente desolado hablan por sí solos. El par de obras son un golpe al espectador que sale impresionado por el trabajo y la búsqueda teatral de estos grupos. Ahora le toca a usted ver qué tan trinche (sic) puede ser la vida”, concluye la periodista Rosalía Martín del Campo.

Por mi parte me queda decir que la breve temporada de ambas obras concluyó con éxito. Ese año 1993 se caracterizó por los reestrenos de dos obras que triunfaron el año anterior tanto en Nueva York como en la Ciudad de México; primero se repuso *Los hijos de Kennedy*, y meses después *Purificación en la calle de Cristo*. Esto se debió a la demanda de espectadores que querían ver por primera, segunda o tercera vez, mencionadas obras teatrales.

De ello se desprenden los encabezados de dos críticas elogiosas publicadas por *El Nacional*, (15 de abril de 1993): “*Los hijos de Kennedy*. La fingida pérdida de la esperanza”, firmada por Manuel Capetillo; la otra, del día jueves 6 de mayo del mismo año: “Testimonio de lo efímero. *Los hijos de Kennedy*: monólogos del desencanto”, firmada por Bruno Bert.

Otro acontecimiento que fue relevante para los actores del Método de México, se registró en el mes de marzo. Se trataba de la filmación con cámara de cine y de video de la puesta en escena *Pedro Páramo*, en una hacienda deshabitada del Estado de Hidalgo. Aunque no salió a la luz pública, quedó como testimonio dentro de la trayectoria del grupo artístico, cuyo proyecto fue emprendido por el maestro René Pereyra, el cineasta Roberto Rochín y el grupo Actores del Método.

Todo seguía su curso y dinámica sin parar, las clases de teatro, los ensayos de obras, la difusión de las puestas en escena, las conferencias ilustradas o prácticas, sobre el Método de Strasberg. Pero de manera desafortunada, tampoco cesaba en esa época la afluencia efímera, y la deserción constante de actores, del grupo comandado por René Pereyra.

No obstante, seguían funcionando los llamados *Lunes Culturales*, día en que se presentaban fragmentos de obras de teatro de diversos autores, interpretadas por diferentes grupitos de actores y actrices quienes se daban a la tarea de preparar todo: montaje, vestuario, escenografía, utilería, iluminación, programas de mano etcétera. Tal y como sucedió por primera vez en 1988, cuando se prepararon los exámenes actorales de fin de año, como ya se narró.

Antes de seguir adelante, me detengo aquí en este año 1993 a donde ha llegado el grupo Actores del Método con 8 años de actividad sin interrupciones. La intención es hacer una crítica retrospectiva, lo más imparcial posible, tomando como punto de referencia la volatilidad o deserción constantes de actores que se acercaron al *Método*, pero no concluyeron su formación, lo que en el fondo representó un problema serio que no se revirtió y que de manera inminente llevaba a la paulatina extinción del grupo...

Sobre todo porque no se le brindó una oportunidad económica o una fuente laboral con salario a los actores fundadores, y algunos de la segunda, tercera y cuarta generación que subsistieron con decoro a esos 8 años de trabajos forzados... La realidad era que el maestro Pereyra invertía todo el tiempo y mucho dinero en mantener el Foro Actores del Método, a la vez que aportaba una nueva manera de hacer teatro en la Ciudad de México, alcanzando el prestigio internacional y por supuesto nacional; pero casi nunca contó con subsidio o respaldo económico por parte de las instituciones culturales encargadas de "difundir", "impulsar" y "preservar" el patrimonio artístico y cultural de nuestro país.

Por si fuera poco, al interior del grupo se habían dado algunas fricciones entre algunos actores del Método con mayor antigüedad contra actores que no alcanzaban ni siquiera un año de entrenamiento. El problema real era que el maestro Pereyra, daba preferencia a actores más nuevos que en rigor sólo habían participado en una obra de teatro y que poco tiempo después de la gira a Nueva York, abandonaron sin mayor interés al grupo y al Foro Actores del Método.

Por esa época algunos actores fundadores, además de sentirnos inexplicablemente desplazados por noveles actores que tenían de uno a dos años de haber ingresado al foro y que no habían asimilado ni las bases ni los fundamentos de la filosofía del Método de Lee Strasberg y que sólo eran "funcionales" en escena, se sentían respaldados por René Pereyra quien por esas fechas parecía que nada más escuchaba el canto de las sirenas... del éxito.

Esa preferencia sin sentido, del maestro Pereyra hacia los nuevos actores y el sentirnos relegados los otros, sus discípulos antiguos, en verdad lastimó las estructuras

de pasión y convicción con que trabajamos de manera conjunta e incansable por el apuntalamiento del grupo Actores del Método, como quedó demostrado y cuyo testimonio fiel son los espacios de la prensa especializada, cuyas críticas e informaciones siempre elogiaron el trabajo de los Actores del Método de la "primera etapa" por decirlo de alguna manera; resonancia que no lograron alcanzar los actores del *Método* de la "segunda etapa", que surgió pocos meses después de la gira a Costa Rica en 1994, y cuyo resultado fue una serie de fracasos escénicos que contribuyeron entre otras cosas, a la extinción del grupo Actores del Método en 1998, que llevó al cierre definitivo de su foro en abril de 1999; tras 14 años de labor ininterrumpida.

Tal vez... ¿en verdad quería René que compitiéramos entre los mismos actores del *Método* de diferentes generaciones de manera sana como siempre?, no lo sé, lo que sí estoy segura es que el peor año del grupo en cuanto a relaciones humanas que se generó a mediados de 1992 y que culminó en 1993; arrojó como resultado que se empezara a registrar la salida de algunos actores fundadores del grupo, repercusión que duró hasta finales del año 1994, dejando como saldo la permanencia de escasos dos actores del Método fundadores: Javier Rivas y Nube Valbuena.

Regresando de nueva cuenta a 1993, se puede decir que terminó de manera exitosa la breve temporada de la obra *Los hijos de Kennedy*. Los días continuaban su curso normal y el calendario ya nos indicaba que habíamos llegado al otoño de ese turbulento año, para el grupo artístico. No obstante las dificultades surgidas y la deserción de algunos actores que más antigüedad tenían en el grupo, como siempre, el maestro Pereyra echo mano de su entrega total al trabajo del foro, finalmente él es y fue el pilar más importante sobre el que se descargaban los problemas, las derrotas y las victorias

del grupo Actores del Método. Así fue como con otros actores y algunos de los originales decidió reestrenar: *Purificación en la calle de Cristo*.

En esa época, quien esto relata, trabajaba como correctora de estilo en el periódico *El Sol de México Mediodía*, por lo que me atreví a pedirle al reportero de Espectáculos, Armando Pastrana, que escribiera una nota al respecto, misma que apareció publicada el primero de octubre de 1993. El encabezado dice: "Tuvo buena Aceptación en el Extranjero. Reestrenan hoy la Puesta en Escena *Purificación en la Calle de Cristo*".

Llegó el mes de noviembre y el primer día se presentó la obra rulfiana para conmemorar a los muertos. *El Sol de México Mediodía* del 4 de noviembre de ese año da a conocer una nota alusiva, (de quien escribe la memoria), bajo el encabezado: "En Homenaje a Juan Rulfo, Los Actores del Método Presentaron *Pedro Páramo*". En un párrafo de la nota referida se lee: "Con un lleno total, el público asistente quedó envuelto en una atmósfera de copal, veladoras, flores de cempasúchil, y una densa neblina de un pueblo fantasma, cuyas almas en pena deambulan por las áridas tierras de un cacique que es padre de todos los hijos de Comala, y a la vez de ninguno porque ya todos están muertos..."

Llegó diciembre y con el fin de año también llegó el fin de la breve temporada de la obra *Purificación en la calle de Cristo*, que en rigor fue la puesta en escena del grupo teatral que más tiempo duró en cartelera, con una temporada que se extendió a casi dos años. Sin contar a la obra *Pedro Páramo*, que nada más se presentaba en temporada de Día de Muertos y en funciones especiales llegando alcanzar siete años de representaciones, como ya se ha comentado.

Los actores del *Método* antiguos y los noveles disfrutaron su tradicional posada conviviendo en subgrupos como si se tratara de islas humanas. Quizá en el fondo se daba por terminada una etapa del grupo de unidad y lazos amistosos fomentado por René Pereyra, para pasar a otra nueva época de un grupo que ya no necesita barrer el taller de teatro, ni armar la escenografía, ni pintar las paredes del foro, quizá ahora se iniciaba un parte aguas en la historia del grupo Actores del Método que se contaría: Antes de la gira a Nueva York y después de la gira a Nueva York...

4.2. Actores del Método en Costa Rica: El retorno a México para "morir" junto a Van Gogh y Howard Korder

La fortuna regresaba al grupo teatral como producto de su trabajo, de tal suerte que el año 1994 se inició con una buena noticia para los actores del Método: El gobierno de Costa Rica los invitó a participar en el *Festival Internacional de las Artes (FIA)*, a realizarse del 15 al 26 de marzo de ese año. En total 13 actores y actrices incluyendo al maestro y director artístico René Pereyra, por segunda ocasión empaclaron maletas para una gira internacional.

La información sobre el grupo teatral mexicano, a su arribo al país extranjero empezó a circular. Las funciones fueron exitosas causando expectación entre el público asistente que no se perdió ninguna presentación de los actores del *Método*. La revista local- *La Nación*, con fecha del jueves 17 de marzo de 1994, en la página 8 bajo el título: "La tensión de la trama", presenta a la izquierda un logotipo que dice "*Festival de las Artes*", debajo de éste se indica: "*Los hijos de Kennedy, Purificación en la Calle de*

Cristo y Pedro Páramo son las obras que nos presenta el Centro de Actores del Método de México en FIA '94". La nota informativa está firmada por la periodista Vanessa Bravo, Redactora de *La Nación*; en el interior de la misma se presenta una sinopsis de cada obra en palabras del maestro René Pereyra.

En el centro de la nota aparece un recuadro en donde se indica el día y la hora que en la sala Laurence Olivier, se presentará cada función del grupo de teatro mexicano; a grandes rasgos se puede decir que recibió buena cobertura periodística, así como una enorme asistencia de público que aplaudió con euforia las tres propuestas escénicas, mismas con las que dos años antes se presentó con éxito en Nueva York.

Mientras tanto en la Ciudad de México en la sede del grupo teatral, Foro Actores del Método, los primeros días de marzo se estrenó la segunda parte de la obra de Reynaldo Povod: *La puta vida II*. El programa de mano informa: "Actores del Método siempre se ha preocupado por difundir entre las nuevas generaciones de actores mexicanos la técnica del *Método* de Lee Strasberg. Nuestro grupo a través de los años se ha convertido en un semillero de actores que vienen trabajando bajo esta disciplina del Actor's Studio fundado por Elia Kazan y Lee Strasberg, y ahora comandado por Frank Corzaro y Patty Ewald.

En nuestro grupo se conjunta la experiencia de actores veteranos con la frescura de actores noveles que animosamente tratan de asimilar esta técnica del Maestro Strasberg. En este trabajo "*Putá vida II*" al que hemos llamado ejercicio actoral se da oportunidad a dos elementos muy nuevos en el *Método*, de poner en práctica las lecciones aprendidas a lo largo de poco más de un año de clases constantes. En nuestro grupo todos merecen esa oportunidad. Habrá que recordar que *Putá vida* es

una trilogía de historias cortas donde el autor Reinaldo Povod da gran oportunidad a los actores de ejercitar todo ese mundo interno que llevan dentro y que sin duda resulta de gran valía en el escenario”, señala René Pereyra en el programa de mano de la mencionada obra de teatro.

El resultado final tanto de los actores que viajaron a Costa Rica como de los que se presentaron en la Ciudad de México, fue importante. La actividad múltiple, progresiva y sin descanso del maestro René Pereyra y su grupo de actores, daba como resultado las constantes y permanentes puestas en escena; ahora me enteraba por la revista *Tiempo Libre* del 9 al 15 de junio de ese año, en una nota firmada por Gustavo Emilio Rosales bajo el encabezado: “Norte de Providencia, espíritu de Lee Strasberg”; que el día 10 estrenarían la obra citada, de Allan Baker, sí la misma obra que a principios del año pasado (1993) presentaron un actor y una actriz estadounidenses, por supuesto en inglés; entonces tocaba el turno a los actores mexicanos de presentar la versión en español.

De la mencionada revista extraigo los comentarios del maestro mexicano del *Método*: “Este montaje se inscribe dentro del carácter que he querido dar al grupo a lo largo de casi una década de trabajo: El manejo de obras actuales que reflejen una problemática contemporánea, bajo el sello de la intimidad teatral. En este sentido, el teatro de *Método* no pretende invertir en costosas producciones, sino en un trabajo escénico que le permita al actor mostrar el máximo de sus capacidades creativas. La labor del director, en este caso, consiste en acercar al intérprete lo más humanamente posible, a través de sus vivencias, al alma del personaje y a cada una de las situaciones dramáticas de la obra.

Fuera de esto, el texto me interesa personalmente, porque maneja un mensaje optimista y eso es importante, ya que considero que no se puede ver siempre la vida del lado de los perdedores, en estos tiempos conflictivos es necesario conservar la fe en un cambio posible y benéfico para todos. En definitiva, consideramos que Lee Strasberg desarrolló un *Método* para enseñarle al actor a vivir mejor. Él definía la esencia de su trabajo mediante la premisa 'sé tú mismo', lo que implica para el intérprete no esconderse a través de las personificaciones que se dan en un escenario, poder ser mejor persona para ser mejor actor", concluye Pereyra.

El programa de mano en azul rey y azul cielo presenta la fachada de una casa oscurecida por la noche y un farol en la calle encendido, el texto indica: "*Norte de Providencia*, de Edward Allan Baker. Una familia de tantas...". En el interior del mismo se destaca que la obra representa el cumplimiento de un pacto que se hizo con Penny Allen y su equipo de actores de Nueva York, "quienes presentaron esta misma obra en nuestro foro, y nosotros les prometimos que traduciríamos la obra y la montaríamos con nuestro grupo. Este es el resultado".

También se agradece la colaboración en la iluminación de la obra del cineasta Javier Pérez Grobet; en las voces de radio, de Marcos Alfredo Coronado y Rosalinda Jiménez. Asistente de dirección: Gabriel Pascual, Asistente de producción: Manuel Ulloa. Escenografía: Jarmila Maserova.

El Financiero (11 de julio 1994), en la sección Cultural publica una crítica favorable de Teresa Solís: "Gabriela Murray y Roberto Soto hacen magnífica mancuerna porque consiguen la fluidez de una situación hiriente y asfixiante en complicidad con el público, al cual no sueltan hasta el final. Pereyra logra una atmósfera intimista con la que se

produce al espectador la sensación de rasgar vericuetos desconocidos de culpas, reclamos y complejos producidos entre los hermanos durante la crianza en el seno familiar. Por último, cabe señalar que la iluminación a cargo del cineasta Javier Pérez Grobet, es el reflejo de los altibajos emocionales de las situaciones, la sordidez de la recámara desordenada donde ocurre la obra, es también el halo de esperanza del acercamiento entre los hermanos".⁵

Tiempo Libre, (18 al 24 de agosto), difunde una crítica de Rosalía Martín del Campo: "Uno de los aciertos del grupo de Los Actores del Método, que sigue las enseñanzas de Lee Strasberg, ha sido su deseo por meter al espectador en el mundo de sus representaciones desde antes de llegar al set, decorando su casa de forma especial para cada una de sus puestas. Para esta historia, la escenografía también rebasa el set y se extiende hasta el umbral de la puerta. Somos los seres invisibles y entrometidos que caminamos por esta casa desolada, con la mesa puesta y los platos bien secos, llenos de un guisado momificado de tanta 'depre', de tanto dejarse meramente existir.

A pesar de ser una obra con sólo dos actores y con varios momentos de pausa, el interés se mantiene y el espectador se ve conmovido, pues él también forma parte de una familia como tantas, con sus propias historias tristes. *Norte de Providencia* nos hace constatar que el infierno está aquí, el infierno son los otros, esos que nos van hiriendo y marcando, dejándonos emocionalmente lisiados para continuar con la vida. Sin embargo, la obra también nos ofrece un último alivio, una redención: Abre una

⁵ Solís, Teresa. (1994). "Una familia de tantas". *El Financiero*. Lunes, 11 de julio. Sección Cultural. México, DF., p. 95.

ventana para la vida cerrada de Bobbie, y con ello, nos deja el dulce sabor de la esperanza, mientras nos alejamos del teatro en una noche fría y lluviosa".⁶

Posterior al éxito de la gira en Costa Rica, y de las obras *La puta vida II* y *Norte de Providencia*, temporada de esta última que terminó en octubre; se dio la pauta para presentar la tradicional obra de Día de Muertos que cada año reponen en el escenario los Actores del Método, de Juan Rulfo. Sobre este hecho, *unomásuno* en su edición del lunes 31 de octubre de 1994 difunde una entrevista que Juan Hernández hiciera a René Pereyra, destacando en el encabezado las siguientes opiniones del director teatral: "No entiendo por qué tanto Juan Tenorio en tiempo de muertos. Rulfo pone a los muertos como si fueran vivos dentro de nuestro mundo. La puesta en escena es un homenaje al escritor y a los muertos".

Después de la siempre gustada temporada de la obra *Pedro Páramo*, siguió en la primera quincena de diciembre, antes de salir de vacaciones de fin de año, lo que se llamó *Maratón Actoral del Método*, que consistió en llevar a escena fragmentos de obras de teatro de diferentes dramaturgos y escritores, por ejemplo: *Esperando al zurdo*, de Clifford Oddets; *Orfeo descende*, de Tennessee Williams; *La importancia de llamarse Ernesto*, de Oscar Wilde; *Dartalies (sobre los días y las noches)*, de Alicia Zárate; *Al Este del paraíso*, de John Steinbeck; *El Padrino*, de Mario Puzo. Tal y como se hiciera por primera vez en 1988, de nueva cuenta seis años después (1994), también se utilizó diversas partes del foro-casa Actores del Método para la escenificación.

⁶ Martín Del Campo, Rosalía. (1994). "Otro mundo para Bobbie". *Tiempo Libre*. 18 al 24 de agosto. Sección Teatro. México. DF., p. 32.

De manera desafortunada los altibajos se volvieron a presentar dentro del grupo artístico que recibía el año 1995 con dificultades económicas. A dos meses de cumplir diez años de su fundación, peligró su permanencia en el medio tras la devaluación económica que sufrió el país a finales de 1994, misma que alcanzó a todos los ámbitos de México. En cierto momento, el maestro Pereyra llegó a pensar que a lo mejor se encontraba ante el cierre inminente de su foro, como me lo comentó vía telefónica; afortunadamente no fue así, pero la actividad del grupo decayó, no obstante, trató de salir adelante con la poca producción teatral que emprendió.

Por suerte no todo eran malas noticias, el periódico *Novedades* con fecha del martes 31 de enero de 1995 en la columna *De aquí y de Allá*, firmada por Suárez del Solar, da a conocer los premios de los críticos de teatro, entre éstos destaca: "René Pereyra recibirá el premio a Teatro Independiente por su gran labor con la organización Actores del Método, allá en la calle Veracruz de la colonia Condesa".

Entre tanto, a finales de febrero el prolífico maestro mexicano del *Método* prestó su espacio escénico al actor de cine, teatro y televisión, Guillermo Murray, quien se presentó en breve temporada con la obra *La noche de Oscar Wilde*. De tal forma que el foro no permanecía dormido o inactivo a diez años de la fundación de los Actores del Método por cumplirse en el cercano mes de marzo.

Por su parte René Pereyra, había puesto "toda la carne al asador" a fin de estrenar una nueva obra en esta primera ocasión de su autoría; basada en documentos sobre la vida del atormentado y genial pintor holandés Vincent Van Gogh. Corrían los inicios de abril cuando se estrenó *Vincent... Autorretrato*. De este hecho da cuenta el periódico *Reforma*, en la Sección de Cultura, con fecha del domingo 2 de abril de 1995, en una

nota periodística de Silvia Isabel Gámez, con el encabezado: "Cumple diez años el grupo Actores del Método. Festejan con Van Gogh".

El programa de mano en forma de retablo presenta la reproducción de un autorretrato del artista plástico, en el interior del programa una hojita de papel amarilla da cuenta de un texto escrito por el maestro Pereyra, del que extraigo las siguientes palabras: "En este montaje quise experimentar un poco, llevando el *Método* un tanto más allá, a esos terrenos donde el maestro Strasberg alguna vez soñó que podíamos fundir nuestra técnica, según una plática sostenida con él en su casa poco tiempo antes de morir.

Con esta obra quiero rendir un humilde homenaje a todos mis compañeros artistas, tan loquitos como yo, tomando como punto de partida la vida de Vincent, nuestro querido Van Gogh. Espero haber sabido contar bien mi historia; ojalá que su sencillo mensaje logre anidar en algunos de esos rotos corazones que deambulan por el mundo y logre por lo menos un poco de reflexión y un cambio, para mí esa es la misión del teatro y la responsabilidad mía como artista. De verdad que los quiero mucho a todos: René Pereyra".

En el mismo programa se agradece: "Las voces de las divas, Joan Sutherland, Elizabeth Schwarzkopf, Kathleen Ferrier, Ana Tomowa, Victoria De Los Ángeles, Judith Nelson, Silvia McNair, Kathleen Battle y María Callas, con las que se ambienta la obra". Siguen los agradecimientos para títeres *De La Vela*; Javier De La Rosa por su valiosa colaboración. + A la memoria de Sexy Suzanne, "una loquita que se nos fue". Asimismo el programa especifica que *Vincent... Autorretrato* es una recopilación de textos de René Pereyra, para la obra en dos actos con 5 minutos de intermedio.

Actores

Víctor Civeira

Hilario Sánchez

Manuel Ulloa

Juan Menchaca

Roberto Escorza

Un señor muy viejo con unas alas enormes:

Javier Rivas

Vestuario

Asistente en luz y sonido

Coreografía

Maquillaje

Constructor de escenografía

Artistas plásticos

Escenografía

Asistente de dirección

Dirección

Actrices

Nube Valbuena

Rocío Flores

Gabriela Murray

Paulina Aroch

Paula Cendejas

Señora Paz

Fernando Jaramillo

Jorge Becerril

Laura San Martín

Agustín Del Real

Aziz y César Gual

Jarmila Maserova

Fernando Jaramillo

René Pereyra

Los espectadores entramos al foro ese día del estreno, nos sentamos en nuestros respectivos lugares y nos encontramos de frente, en el escenario, con un gigantesco cuadro de Van Gogh: *La noche estrellada*, a manera de escenografía que abarca todo el escenario al fondo. En realidad, nosotros los “testigos oculares” quedábamos fascinados ante esa imponente reproducción de arte; del enorme cuadro emergían los personajes asomados por ventanitas camuflajeadas dentro del mismo, que se abrían y

cerraban con discreción o violencia, según fuera el estado de ánimo de los personajes... que aparecían vendados del rostro, la cabeza y parte del cuerpo, vistiendo batas blancas y en algunos casos con camisas de fuerza, de esas que nada más se usan en los manicomios, conocidos de manera elegante como Hospitales Psiquiátricos. En este mundo desolado los personajes deambulan como muertos vivientes o vivientes muertos, en el cuarto solitario del rechazo, del desamor, la angustia, el desamparo, el dolor y la locura...

Sin duda, René Pereyra creó una atmósfera melancólica y triste como la vida misma del gran pintor Van Gogh; ambientada con la voz extraordinaria de famosas cantantes de ópera ya mencionadas. Desde mi punto de vista, el trabajo de los actores y actrices en escena fue excelente, se notaba un crecimiento y desarrollo personal y en conjunto, muy proporcionado, nadie estaba fuera de tono, era como presenciar la armonía de la desesperanza o algo así de raro e impactante.

Realmente el maestro Pereyra también demostró su crecimiento como director de escena al presentarnos un trabajo fuera de serie sobre la vida de Vincent Van Gogh. Pero de manera paradójica el público no se acercó en grandes cantidades a ver la obra, la razón era de fondo, no de superficie: La gente no quería sufrir más de la cuenta, pues el país se encontraba en el ojo del huracán o del desastre ante una múltiple depresión: Económica, política, social, cultural, etcétera, etcétera, etcétera.

Por si fuera poco, ahora se presentaba la vida de Van Gogh con el peso de todas sus desgracias humanas (y también de su genialidad artística). Aunque cabe aclarar que lo relevante de la puesta en escena de Pereyra, radicó precisamente en el hecho de no caer en el panfleto, el melodrama o las situaciones lacrimógenas fáciles. No, el

maestro-director presentó la vida del famoso artista plástico desde el punto de vista humano, donde quedaban a la vista sus limitaciones como la locura, y sus aciertos como la lucidez; con ello nos transportó a nuestras propias vidas y a la reflexión profunda de nuestras debilidades.

Un periódico editado por la Secretaría de Educación Pública (SEP), llamado *Quince de Mayo*, con fecha del 17 de abril de 1995, en la página 30 publica una singular entrevista de Mariana Jano, con el maestro mexicano del *Método*, que en algunas de sus partes cito textualmente, las palabras del artista, a excepción de la entrada que es de la reportera: "Con un sombrero y una 'chela', René Pereyra sigue hablando de su puesta en escena, de los logros y las preocupaciones de Actores del Método, quienes con *Vincent... Autorretrato* festejan diez años de vida".

"*Vincent... Autorretrato* incluye la premisa de que la gente normal no puede ser artista... como bien se dijo por ahí 'ninguna alma excelente está exenta de la locura'. Tomo a Vincent Van Gogh como punto de partida, pero al mismo tiempo ensalzo su locura, esa que es positiva y sirve para crear. Es un espectáculo muy sui géneris. Hay diez Van Gogh en escena, que algunas veces se transforman.

Estoy alejándome un poco del *Método* de Lee Strasberg, totalmente intimista y dramático y estoy jugando al teatro dentro del teatro... En un determinado momento la obra parecerá como un hospital psiquiátrico... Para llegar a este montaje se leyeron varios trabajos de la vida del pintor e incluso, como parte del proceso, se visitaron varios hospitales psiquiátricos. Quizá podamos ir a Holanda con este trabajo.

Cuando en 85 regresé de Nueva York lo hice sin un peso en la bolsa... hoy tengo este espacio, un taller, creo que tengo muy buenos actores, se me reconoce como una

persona seria y he viajado a provincia y al extranjero. Estos diez años se me han hecho cortos, he crecido como ser humano, como hombre; antes me iniciaba como maestro, hoy me siento seguro dando clases.

Sin embargo, ya no tengo de dónde agarrarme. Se me acabaron los fondos. Esta obra la hice con 40 mil pesos que me prestó un amigo. Creo que tendré que ir a Nueva York a trabajar para hacer un poco de dinero y regresar. Es cada vez más difícil pagar clases de actuación, a varios de mis alumnos no les cobro pero creo que ya no podré seguir haciéndolo. Lo que me entristece es que después de diez años sigue habiendo gente incrédula, especialmente de las dependencias culturales como el INBA o CONACULTA que nunca se paran por aquí a la hora de organizar festivales o contrataciones.

Me gustaría que esas instituciones que manejan los presupuestos vinieran a visitarnos, que sepan que los Actores del Método, viven y existen y también que visiten a otras compañías con una trayectoria similar a la mía. No sé en qué consiste esa selección para subsidios, porque muchos de los jurados de los proyectos ni siquiera se han parado por aquí... Si por lo menos nos apoyaran con publicidad en cartelera.... En este momento es difícil subsistir, corremos el peligro de desaparecer y un país sin teatro, sin cultura, es un país muerto", sostiene René Pereyra.

Observé por mi parte que la accidentada temporada teatral de *Vincent... Autorretrato*, duró en proporción a los altos costos de producción, escasos cinco meses; tal vez eso ocurrió como reflejo o causa de la misma crisis económica por la que atravesaba el país. Por si fuera poco algunos de los actores que participaron en la obra empezaron a tener conflictos entre sí, e incluso diferencias abismales con el maestro

Pereyra, quien a su vez tenía sus propios problemas personales y económicos, dando como resultado que actores que tenían alrededor de 4 y 5 años en el grupo, lo abandonaran.

Ese 1995 año en que se cumplió una década de existencia del grupo Actores del Método, tristemente la obra *Vincent... Autorretrato* pasaba inadvertida, sin pena ni gloria, ya que ni las críticas favorables de algunos periodistas especializados, ni los comentarios elogiosos de algunos espectadores sirvieron para que se prolongara la temporada, o para que dejara de asistir tan escaso público. La moraleja: No todo es éxito y triunfo a veces involuntariamente también se cosechan fracasos. Pese a todo ello, los Actores del Método no cesaron de trabajar, porque por enésima vez reitero, que contra viento y marea, el espíritu de Lee Strasberg estaba presente en el grupo: "El tributo de un actor está en su trabajo", decía el creador del *Método*.

A mediados de septiembre, sin llegar a las 100 representaciones y por ende sin develar una placa, *Vincent... Autorretrato*, cerró su temporada. Los años 1994 y 1995 no sólo habían sido difíciles para la Ciudad de México y el país en su conjunto, sino también para el grupo Actores del Método, pues en esos dos años habían abandonado el grupo, casi todos los integrantes que quedaban de la primera, segunda, tercera, cuarta y quinta generación de actores, permaneciendo nada más los de reciente ingreso; sí, aquellos que en ese año 1995 tenían entre seis meses y un año de haber ingresado en el grupo teatral.

A esa primera década de existencia artística que cumplió el grupo Actores del Método, le llegó su crisis y purificación, pues con ello se daba la pauta para emprender una nueva etapa... Lo cierto es que con el cierre de la temporada de *Vincent...*

Autorretrato, el grupo estaba ante hechos inexplicables: El fin de una obra teatral con excelente trabajo actoral, escenográfico, de iluminación y musicalización e idea escénica del maestro René Pereyra. No cabía duda, la crisis económica y política generada en México en 1994 y prolongada en 1995, también alcanzó al arte y a la cultura, y por ende, a los Actores del Método mexicanos...

De manera afortunada no todo era pesares, angustias y depresiones al estilo Vincent Van Gogh, para el grupo de teatro, de tal suerte que del 21 de septiembre al 2 de octubre emprendió una gira por 10 estados del norte de la República, entre estos, San Luis Potosí, Zacatecas, Durango, Coahuila; con la obra *Pedro Páramo*, del siempre bien ponderado Juan Rulfo.

Los actores del Método fueron invitados a participar en la gira, por parte del *Instituto Mexicano del Seguro Social, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes*, y los Estados de la Federación que en una tarea concertada instrumentaron los llamados *Circuitos Artísticos Regionales*, a través del programa *Trabajadores a la Cultura*, establecidos a partir de 1992.

Después de la presentación de *Pedro Páramo* en algunas partes de provincia, siguió en la Ciudad de México la puesta en escena de una obra corta, una comedia dirigida por el más longevo del grupo, en todos sentidos (se lo digo con respeto y aprecio), Javier Rivas. En realidad resultó grato asistir a la función, pues la característica del grupo, con todo y crisis, no sé perdió, en el sentido de presentar un trabajo de calidad y bien cuidado en todos los aspectos: iluminación, escenografía, maquillaje, vestuario, utilería y trabajo actoral, que si bien no era la gran cosa, por lo menos mantuvo cierto nivel de naturalidad y realismo evitando caer en clichés o acartonamientos.

La obra intitulada *Número Eh?quivocado*, de la autora Lucille Fletcher, le daba la oportunidad al actor Javier Rivas, de incursionar en la dirección de actores, y al público le permitía reír por las situaciones chuscas o de enredos del argumento de la obra, que en esencia gira en torno a una señora madura que trata de comunicarse por teléfono con su marido que está trabajando en otra ciudad; vía operadora, pero las telefonistas confunden los mensajes y a través de los teléfonos se enreda la comunicación generando situaciones risibles para los espectadores, y dramáticas para la señora Stevenson, protagonista de la obra. Así, en ese año 1995 de crisis y depresión económica, el público se reía de las desgracias de la señora Stevenson...

En noviembre se volvió a presentar la obra *Pedro Páramo* para conmemorar el Día de los Muertos, como ya era una tradición del grupo teatral para rendir culto a los muertos y a los vivos... como ya se ha reiterado. Ese año de conflictos, inestabilidades, problemas y crisis económica del grupo artístico y del país, en todo momento trató de ser superado por el maestro René Pereyra y sus discípulos; por ello, para cerrar el año con broche de oro, invitaron al Foro Actores del Método a Howard Korder.

Al respecto, *unomásuno* (26 de diciembre de 1995), en una nota firmada por Javier Galindo Ulloa, da a conocer el hecho: "Nacido en Nueva York (1957) y graduado en teatro por la Universidad de Binghamton, Howard Korder ofreció una charla en el Foro Actores del Método. Allí mismo se presentaron algunas escenas de sus obras: *Boy's Life* (nominada al Premio Pulitzer 1988) y *Search and Destroy*, llevada al cine por Martin Scorsese este año.

Con ello pudimos ponderar la situación teatral de Estados Unidos y de la calidad dramática de Korder, como uno de los actores de estilo realista, que resalta los detalles

del comportamiento juvenil, por medio de un lenguaje ingenuo e irónico. Dichas obras transmiten la desilusión, la condición sexual y moral de los jóvenes de hoy y de la gente que aún cree en el 'oportunismo' y el monopolio imperialista yanqui.

Dirigidas y traducidas por René Pereyra, *Boy's Life* y *Seach and Destrey* lograron atrapar al espectador por medio de la secuencia anecdótica y la conducta de sus personajes. El amor, el sueño, la depresión sentimental y la amistad entre seres del mismo sexo, fueron temas abordados por el autor.

Los Actores del Método, con sencillez y naturalidad, aprovecharon el carácter simple de los diálogos, pero esta simplicidad está estructurada con expresiones muy breves de gran intensidad psicológica y realismo. En este sentido *Boys's Life* trata la situación de los jóvenes ante las circunstancias sociales y los medios de comunicación que tanto enajenan su mentalidad, que puede ir más allá de su imaginación. Además, todavía persiste un sistema conservador, tanto en la sociedad estadounidense como en cualquier otro país latino; todo esto, frente al miedo de los individuos, que intentan desahogar sus deseos amorosos y sexuales.

En *Search and Destrey* (Búsqueda y destrucción) muestra a un tipo que trata de hacer creer a los demás en su capacidad de trabajo en una compañía cinematográfica. Claramente se observa la incoherencia de sus actitudes y lo patológico de sus mentiras. Esto repercute en la sicología empresarial pseudoterapéutica que tanto nos agobia en una sociedad moderna y futurista encaminada hacia la 'nueva economía'.

Howard Korder expresó que su objetivo para plantear sus obras es transmitir el juego de las mentiras y los rituales de los individuos en la cotidianidad, y resaltar los instintos ocultos, desagradables del comportamiento humano. La mayoría de sus obras

(*Las luces, Nadie, Episodio 26...*), algunas premiadas por la crítica estadounidense están inspiradas en las obras de Shakespeare, Chejov y Miller, en cuanto a la cercana verdad de su lenguaje.

Durante la conversación explicó también, que la situación teatral de Estados Unidos vive confusamente por tanta producción y propuesta de los artistas. Muchos de ellos no reciben el apoyo de los institutos culturales del Estado. Al teatro se le ve como una simple subversión social, pero la gente estadounidense no acepta ser retratada en escena, por temor a sus defectos. Desde el siglo pasado, en el teatro se censura a grupos teatrales y se cierran auditorios que intentan denunciar con verdad las circunstancias políticas y morales. Asimismo, lo que el artista debe hacer es que el público llegue a formar parte del espectáculo, en cuanto a su misma reacción incómoda y asombrada.

Con respecto a la dramaturgia estadounidense, Korder argumentó que después de la genialidad del teatro realista de Eugene O'Neill, la mayoría de los dramaturgos prosigue con esa misma línea psicológica. Por eso, él procura crear obras apegadas a las equivocaciones, intereses e ilusiones del estadounidense en forma más cómica y perturbadora posible. Pronto, *Actores del Método*, de René Pereyra, tendrán temporada con las obras de este dramaturgo.⁷

Aunque cabe hacer un paréntesis para mencionar que en realidad, no fue sino hasta 1997 cuando Pereyra dirigió *Boy's Life*, misma obra que se estrenó a mediados de ese

⁷ Galindo Ulloa, Javier. (1995). "Teatro estadounidense actual. Howard Korder en *Actores del Método*". Unomásuno. 26 de diciembre, Sección Cultural. México, DF., p. 18.

año. De manera afortunada basta decir, que la producción teatral del grupo incluso “contra viento y marea”, no se detuvo.

Inició el esperanzador año 1996 y con éste, una grata sorpresa del grupo Actores del Método para el público, en el sentido de que estrenaban su primera obra de teatro infantil: *El viaje de Pedro el afortunado*, de August Strindberg, sí leyó bien, de Strindberg. El programa de mano, entre otras cosas, dice: “Strindberg rompe los patrones tradicionales del teatro dirigido a los niños; hace una severa crítica a la sociedad en general y al ser humano en particular. Esta obra viene a ser, a la vez, un canto lleno de optimismo que rescata ciertos valores humanos tan tristemente olvidados en nuestra sociedad. La humildad, la sencillez, la verdadera amistad, la lealtad y el amor cobran realce en este viaje revelador del joven Pedro por el mundo”. Dirección: René Pereyra. Reparto por orden de aparición:

Javier Rivas	Viejo, Amigo, Guardia, Poeta
Gabriela Carmona	Rata 1, Lisa
Paula Cendejas	Rata 2, Amiga, Pordiosera, Muerte
Gabriel Pascual	Duende, Amigo
Alma Quiroz	Hada, Pordiosera
Alejandro Guerrero	Pedro
Manuel Ulloa	
Juan Menchaca	Mayordomo, Guardia, Sabio
Coreografía	Melita Yarena
Stunt Coordinador	Mauricio Martínez
Iluminación y Escenografía	Jorge Kury

En resumen, por mi parte, puedo asegurar que se trató de una fabulosa obra de teatro, deliciosa para los sentidos y las emociones no sólo de los niños sino también de los adultos. En octubre de ese año se presentó la obra infantil en el marco del *Festival Internacional Cervantino*. Los actores del Método fueron invitados por el *Instituto de Cultura* del Estado de Guanajuato a participar en el *Festival Cervantes en Todas Partes* (2ª. edición).

Otra sorpresa que dio el grupo teatral ese año, fue que en octubre para conmemorar el sexto aniversario de *Pedro Páramo*, estrenó otra obra llamada *Después de la muerte*, basada en textos inéditos de Juan Rulfo, que ese año se publicaron en un libro. Así, del 27 de octubre al 5 de noviembre, los espectadores pudieron disfrutar dos obras diferentes escritas por Juan Rulfo, y adaptadas para teatro por René Pereyra.

Llegó diciembre de ese 1996 y con el fin de año las esperanzas renovadas del maestro mexicano del *Método* y de su grupo artístico, en el sentido de continuar trabajando con intensidad para seguir alcanzado sus metas el año entrante, con la firme convicción de remontar las dificultades del par de años acaecidos con anterioridad.

Los días siguieron su curso natural, el calendario marcaba sus páginas con el año 1997 ya instalado en el mes de junio, fue cuando el grupo teatral estrenó con "bombo y platillo": *Boy's Life*, de Howard Korder, anunciada como "La obra triunfadora en Estados Unidos y Europa". El día del estreno, el foro estaba a reventar, por mi parte permanecí azorada, no cabía duda, el maestro Pereyra no escatimó ni un sólo centavo para presentarnos a nosotros los espectadores, una escenografía decorosa, de buena hechura, que contaba con la necesaria utilería hasta en sus más mínimos detalles

dramáticos, dando como resultado una atmósfera realista al cien por ciento, como la vida misma... Y qué decir de la calidad del trabajo actoral, por lo menos era homogéneo y tenía un buen grado de credibilidad.

En el programa de mano se escribe sobre la mencionada obra: "Los 90 con sus hombres-niños, muchachos que siguen en el colegio, que se niegan a dejar la adolescencia. Hombres-niños sin futuro, sin proyectos; vidas donde un buen 'joint' y una 'chela' nunca faltan; machos cuya única esperanza radica en la posibilidad de llevarse a alguien a la cama. Generación sin identidad, que juegan a ser felices porque piensan que la felicidad se fue con los setentas, o que sólo estuvo en épocas pasadas.

Filósofos de pacotilla que predicán que nadie es feliz y que por lo tanto la felicidad no existe. Niños-Hombres que no quieren pensar; muchachos que degradan a la mujer y la ven como un objeto. En el mundo de *Boy's Life* las mujeres se saben objeto y juegan el juego de no saberlo; mujeres de no muchas aspiraciones, que simulan no saber que son arrastradas por sus impulsos sexuales. Niñas que juegan a ser mujeres porque perdieron la brújula en algún lugar de su adolescencia; mujeres-niñas que han aprendido a jugar el juego de los machos, de esos machos-niños que pretenden, que se mienten, y que ocultan sus sentimientos". El mismo programa de mano presenta el reparto de la siguiente manera:

ELLOS

JACK	Roberto Escorza/Juan Menchaca
DON	Gerardo López/Ortos Soyuz
PHIL	Manuel Ulloa/Marco Caudillo
ANIMADOR	Fernando Hernández

ELLAS

Gabriela Carmona	KAREN
Paloma Mireles	MAGGIE
Alma Quiroz	LISA
Marcela Hinojosa	CARLA/CHICA

Escenografía e Iluminación Rosendo Joyner, Coreografía Jorge Becerril, Asistente de Dirección Jaidar Vandelli, Dirección René Pereyra.

Las funciones corrían y hasta donde yo sé tenían una asistencia regular de público, pero *Boy's Life* no logró captar la atención constante de la prensa escrita ni de los espectadores, sobre todo porque el trabajo actoral no impactó a estos sectores, independientemente de que lo realmente rescatable era el montaje escénico, no así la actuación, recalco. El caso es que a sólo cuatro meses del estreno, se invitó al escritor Carlos Monsiváis para que develara la placa por las 50 representaciones alcanzadas el 11 de octubre de ese 1997. Ese día, el Foro Actores del Método también estaba lleno a reventar como el día del estreno, incluso entre el público se encontraba gente del medio artístico como Blanca Guerra y Ana Ofelia Murguía.

¿Qué pasaba? ¿Por qué los actores del Método de esa generación no lograban mantener una obra en escena hasta mínimo las 100 representaciones...? No obstante haber permanecido en cartelera cuatro meses; peor aún porque eso sólo indica que la mayoría de las funciones se suspendían por falta de público... No lo sé, el caso es que así lo demostraba la realidad añadiendo a ello, el hecho de que la crisis económica y la depresión moral todavía permeaban el ambiente de la Ciudad de México.

Posterior al cierre de la temporada teatral de *Boy's Life*, el maestro Pereyra estaba molesto por las pérdidas millonarias que le había generado el montaje, paralelo a eso, algunos actores que participaron en el mismo, enojados abandonaron el grupo de teatro... Desafortunadamente la crisis económica y de identidad que venía arrastrando el grupo Actores del Método desde hacía un par de años atrás, y que tuvo como principal falla no contar con una compañía estable de actores, se reflejó en la realidad, por eso el grupo artístico en lugar de ascender en su carrera descendía, colocándose de esta manera en la antesala del decaimiento luego de haber cosechado una etapa de triunfos y esplendor a manos de los miembros fundadores y de las cuatro primeras generaciones de actores del Método, y de haber contribuido con aportaciones trascendentales al círculo cultural y artístico de México, como ha quedado testimoniado de manera implícita en el presente trabajo.

En medio de altibajos por los que atravesaba el grupo de teatro, la otra cara de la moneda nos mostraba que en ese mismo mes de octubre, los actores que intervienen en la obra *Después de la muerte*, fueron invitados de nueva cuenta por el *Instituto de Cultura* del Estado de Guanajuato a participar, en este caso, en la tercera edición del *Festival Cervantes en Todas Partes*.

¿Qué siguió después...? Antes de que finalizara octubre, la brevísima aunque importante temporada de dos obritas o cuentos de Gabriel García Márquez, adaptados para teatro: *La mujer que llegaba a las seis*, y, *Ojos de perro azul*. Dirigidas por dos integrantes del grupo, Nube Valbuena y Manuel Ulloa, respectivamente.

Pocos días después, Pereyra se dio a la tarea de invitar a la escritora Elena Poniatowska para que el primero de noviembre de ese 1997, develara la placa por las

300 representaciones de la obra *Pedro Páramo*. La noche de la entrega de placas a todos los actores y actrices participantes (de manera discontinua) en la obra de Juan Rulfo, a lo largo de siete años, resultó muy emotiva, la nostalgia y el recuerdo invadían todos los resquicios del foro, era como sentir un rescoldo en el corazón y en la mente.

La placa presenta en la parte superior el reparto por orden de aparición que ese año dio las funciones de *Pedro Páramo*:

Juan Preciado	MANUEL ULLOA
Abundio	GABRIEL PASCUAL
Eduviges	GINA DIEZ
Damiana	MA. ELENA OLIVARES
Padre Rentería	JAVIER RIVAS
Ana Rentería	JIMENA GUERRA
Hermanos incestuosos	ANDRES BOCK
	GABRIELA CARMONA
Susana Sanjuán	NUBE VALBUENA
Justina	MA. ELENA OLIVARES
Pedro Páramo	JAIME ABASOLO
Dorotea	ALMA QUIROZ
Cantante:	NATY LOMAS

"Agradecemos la participación de los siguientes actores y actrices en el curso de estas 300 representaciones de *PEDRO PÁRAMO*".

Actores:

MIGUEL ANGEL ARAGÓN, GERALDO CABELLO, MARCO CAUDILLO, VICTOR CIVEIRA, ROBERTO ESCORZA, JAVIER GALINDO, ARMANDO GARCÍA, MAURICIO HUERTA, HILDEBERTO MAYA, SERGIO MEDRANO, JUAN MENCHACA, DANIEL MORENO, GERARDO MOSCOSO, MAURICIO RENTERÍA, JOSÉ LUIS ROJAS, HILARIO SÁNCHEZ, EFRAÍN SANTOS, RICARDO SILVA, ROBERTO SOTO, ORTOS SOYUZ, EDUARDO VON, JUAN ZERMEÑO.

Actrices:

GISELLE AUDIRAC, CYNTHIA AGATÓN, DANA AGUILAR, SUELLY BECHET, PAULA CENDEJAS, ELENA DE LOS REYES, MARTHA ESCOBAR, ROCÍO FLORES, ALEYDA GALLARDO, SOCORRO GUTIÉRREZ, CITLALLI HUEZO, ROSALINDA JIMÉNEZ, GLORIA MEDINA, GABRIELA MURRAY, ANILÚ PARDO, TERESA PINEDA, ALICIA ZÁRATE, PATRICIA ZEPEDA.

"Escenografía y dibujo, JARMILA DOSTALOVA. Coctel cortesía, TABASCO FILMS.

Dirección, RENÉ PEREYRA. Develó esta placa: ELENA PONIATOWSKA.

México, D.F., 1o. de Noviembre de 1997".

Después se estrenó otra obra de teatro en cortísima temporada: *Preludio en Azul o del Sonido de las Almas*, de Alicia Zárate, interpretada por ella misma y Alma Quiroz. Para cerrar con broche de oro el agitado y turbulento año 1997, el grupo Actores del Método presentó su examen final a mediados de diciembre, como ya era costumbre, por medio de fragmentos de diferentes obras y autores, en total 11, entre éstas: *Ricardo III*, de Shakespeare, con Raúl Macías; *Danny y el mar azul profundo*, de John Patrick, con Claudia Rojas y Jaidar Fernández; *Amores tergiversados*, de René Pereyra, con

Javier Rivas y Andrés Bock; *Loco Amor*, de Sam Shepard, con Gabriela Carmona y Raúl Farell; *Profundo Carmesí*, de Paz Alicia Garciadiego, con Jorge Becerril y Gina Diez; *La fiera del Ajusco*, de Víctor Hugo Rascón Banda, con Alma Quiroz, Raúl Farell y Carolina Rivas.

Lo rescatable del examen final fue aparte de algunos trabajos de interpretación loables, el hecho de que se vio a jóvenes actores y actrices entusiastas trabajando en equipo en aras de presentar un trabajo escénico de categoría, sin escatimar ni esfuerzos ni compromisos por dar lo mejor en todos sentidos a los espectadores, como en los viejos tiempos...

El aciago año 1998 para los actores del Método era el escenario de la "crónica de una muerte anunciada" –citando a Gabriel García Márquez–, no obstante, el grupo sacó fuerza de flaqueza y como en sus mejores años se presentó ante el público ofreciendo lo mejor de sí, en esta ocasión tratando de mostrar su versatilidad, lo que en el fondo encerraba un largo adiós o despedida decorosa.

Fue el viernes 24 de abril cuando a las 8:30 de la noche, nos congregamos los ex discípulos, discípulos, amigos, conocidos, fan's y público en general de René Pereyra, en su foro de Avenida Veracruz 107, para observar escenas cortas de algunas obras del teatro clásico. El programa de mano en colores fosforescentes presenta a un bufón o juglar de cualquier castillo medieval, tocando su Clarín para anunciar la función que va a dar inicio: "Actores del Método, AC. Presenta: *ESCENAS DEL TEATRO CLÁSICO*. Prólogo Bufonesco con Jaidar Fernández, Miguel A. Roldán y Raúl Farell".

El resultado fue una agradable noche de bulleante primavera que desató la sonrisa y carcajadas ingenuas por la "simpleza aguda" del genio de Molière, y en algunos casos

de William Shakespeare, este último autor que puso en realidad, el tono trágico en casi toda la noche. De tal forma que el rostro de los espectadores se dibujó de tristeza y de sonrisas, como el de las famosas mascaritas de lágrimas y risas que simbolizan la representación escénica o el teatro...

Entre las escenas cortas que se presentaron de algunas obras clásicas menciono por ejemplo: *La Princesa Elida*, de Molière, con Wendy Gutsant, Araceli Bautista y Rita Gutiérrez; *Lady Macbeth*, de William Shakespeare, con Itzel Chacón; *Matrimonio a la fuerza*, de Molière, con Javier Rivas, Araceli Bautista, Julio Bekhor y Rita Gutiérrez; *Hamlet*, de William Shakespeare, con Raúl Farell y Gabriela Carmona; *Sueño de una noche de verano*, de William Shakespeare, con Gabriel Vanzan, Alberto Freeman, Raúl Macías, Javier La Fontaine, Julio Bekhor y Ramiro Guerrero. La música y la cantante que ambientó las escenas estuvo a cargo de Naty Lomas.

Después de los aplausos y al caer el telón imaginario de este foro cercano al siglo XXI, se dio la convivencia humana en medio de un coctel contemporáneo ¿Qué seguía después?, en esta aventura artística y megalómana sin freno y apasionada... Pues reitero con otras palabras, lo ya dicho: "la triste crónica de una despedida no anunciada". Tal vez ese día, nadie imaginó que estaba ante el cierre inminente y definitivo del foro Actores del Método; quizá porque él ya lo sabía y las despedidas son lamentables; sí René Pereyra, ojalá haya decidió "cerrar el telón" en medio de la festividad y el rito solemne del teatro clásico que ha sobrevivido a varios siglos; como una metáfora premonitoria para su propia carrera futura como actor genuino del *Método* de Lee Strasberg...

En ese año 1998, lo que sí era evidente a todas luces era que el maestro René Pereyra anunció su viaje a Europa, de mayo de ese año a mayo de 1999; como resultado de que la *Unión de Actores de la Comunidad de Madrid*, en voz de su titular José Bablé, invitó al maestro mexicano del *Método* a impartir una serie de talleres, seminarios, conferencias para actores y gente relacionada con la producción, la dirección escénica de teatro y cine de las ciudades de Madrid, Barcelona y Sevilla; y también para que participara en el *Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (FIT)*. Gira de trabajo que abarcaría a otras ciudades y países europeos como Portugal (donde fue invitado por el actor internacional Joaquín De Almeida). Finalmente René Pereyra se trasladaría a Luxemburgo, y a Bruselas, donde fue invitado por el *Instituto Cultural Cervantes*.

De ello da cuenta el periódico *El Financiero* en una nota con fecha del 3 de diciembre de 1998, firmada por Javier Galindo Ulloa, bajo el encabezado: "Si no eres favorecido en México no existes: René Pereyra". Donde el reportero destaca que el maestro mexicano de teatro y algunos integrantes de su grupo, con el dinero de sus propios bolsillos, lograron viajar a Europa sin ningún apoyo de las instituciones privadas o gubernamentales de México: "Desde el mes de mayo, Pereyra se encuentra en gira de trabajo con la intención de abrir las puertas de los festivales europeos al teatro independiente de nuestro país, y dar a conocer el trabajo que viene desempeñando con su grupo desde hace 13 años bajo el *Método* actoral creado por Lee Strasberg".⁸

⁸ Galindo Ulloa, Javier. (1998). "Festival Iberoamericano de Teatro de Cadiz. Si no eres favorecido, en México no existes: René Pereyra". *El Financiero*. Jueves, 3 de diciembre. Sección Cultural. México, DF., p. 62.

El resultado y la reseña de esta gira europea ya formará parte de otra historia documentable. Por mi parte no hay más que decir al respecto, eso será reitero, parte de otra etapa del ya reconocido e internacional maestro y actor mexicano.

Cuando la casa-taller del teatro-foro Actores del Método está sola y en silencio se pueden apreciar en toda su dimensión los cuadros, placas y fotografías que penden en las paredes del recibidor; reconocimientos y diplomas enmarcados, rodeados de carteles se pueden ver compartiendo los espacios de las paredes también con recortes de periódicos que parecen silentes y orgullosos testimonios de la carrera teatral de los Actores del Método. Los rostros de Lee Strasberg, Marilyn Monroe, Al Pacino, Robert De Niro, James Dean, Marlon Brando, entre otros famosos actores del *Método*, parecen salirse del poster convirtiéndose en mudos testigos de la actividad y logros del maestro René Pereyra y su grupo de actores y actrices del *Método*.

Por último me queda dar fin a este panorama de poco más de una década de actividad del grupo Actores del Método, que todavía pocos meses después de que René Pereyra viajó a Europa, continuó incesante su trabajo escénico por aquel continente, siempre con la visión de aportar, aunque sea de manera modesta, un legado artístico y cultural al ámbito teatral de la Ciudad de México y del país en su conjunto.

A manera de recapitulación me resta expresar que el *Método* para actores de Lee Strasberg, llevado a la práctica en el Distrito Federal por parte de noveles actores y actrices en su mayoría mexicanos, a partir de 1985 hasta 1998, repercutió en el reconocimiento que le brindaron tanto los espectadores como el ámbito escénico y la prensa escrita de circulación nacional especializada en teatro de nuestro país; en el

sentido de que logró ser aceptado sin cortapisas y sobre todo se le ubicó como un grupo innovador en cuanto a la interpretación y la producción escénicas, por encima de otras corrientes de teatro independiente establecidas con antelación en México.

Esto dio como resultado que el grupo Actores del Método en primera instancia recibiera estímulos, becas y reconocimientos a nivel nacional, que años más tarde abarcarían también la participación en festivales artísticos y culturales de carácter nacional e internacional de reconocido prestigio.

No obstante estos logros obtenidos por el grupo artístico que en gran medida fueron resultado de su propio trabajo; de manera paulatina se fue quedando marginado de los diferentes respaldos económicos y de los diversos proyectos escénicos de la Ciudad de México y del país en su conjunto.

Problema que cabe mencionar, también abarca a otros grupos de teatro independiente que luchan para sobrevivir en este país que no da prioridad al arte y a la cultura tan necesarios e importantes para el desarrollo de cualquier sociedad del planeta Tierra. Craso error porque sólo en las manifestaciones artísticas de carácter independiente se puede encontrar la vanguardia, la creatividad, la originalidad y la evolución de las libres propuestas escénicas, literarias, musicales y de las bellas artes en general.

Pese a todo, el grupo Actores del Método a lo largo de 13 años de intensa carrera artística, logró mantenerse sin renunciar a sus actividades en el lapso marcado. De tal forma que el taller y foro permanecieron activos gracias a la tenacidad de la mayoría de sus integrantes, a la aceptación del público teatro filo, y al respaldo de la información y difusión periodística.

Sin embargo, cabe reconocer que la crítica que es pertinente señalar al grupo Actores del Método se da en cuanto a la alta deserción de sus filas, ya que de manera permanente y sobre todo en el último lustro de su existencia, ingresaron decenas de alumnos que no alcanzaron arriba de los dos años mínimos de formación para tener las bases actorales del *Método* de Lee Strasberg; lo que fomentó la dispersión del grupo que no llegó a cohesionar una compañía estable de actores que alcanzaran a despuntar de manera sólida en los escenarios de nuestro país.

Entonces en la falta de cohesión y formación de una compañía de teatro permanente de Actores del Método está una de las fallas en que cayó el grupo comandado por el maestro René Pereyra, misma que se sumó a la falta de incentivos económicos por parte de las autoridades que controlan el presupuesto para las actividades artísticas y culturales de nuestro país; lo que dio como resultado el inminente cierre del Foro Actores del Método y con ello la cancelación de la posibilidad de seguir obteniendo resultados relevantes que continuaran con el prestigio y con el sello propio dentro del ambiente teatral de México, cuya prominencia repercutiera de manera trascendental en los escenarios internacionales.

En suma el problema tiene su origen en un círculo vicioso: No existe presupuesto o ayuda económica oficial para el arte independiente de la Ciudad de México y del país entero, luego entonces, no hay resultados trascendentales en el ámbito artístico y cultural de una nación.

Por todo lo expuesto, concluyo que las expectativas que en su momento generó el grupo Actores del Método en el ámbito artístico y cultural de la Ciudad de México, quedaron respaldadas en un trabajo escénico que logró aportar al desarrollo teatral del

país una herencia innovadora de interpretación a las nuevas generaciones de actores tanto de teatro, como de cine y televisión nacionales; sobre todo por el ejemplo que mostró, en el sentido de que es factible alcanzar un arte que dignifique la carrera de la interpretación escénica al llevarla a terrenos más realistas, naturales y veraces, donde no debe haber cabida para una actuación artificial o falsa que a nadie interesa ni agrada en el presente siglo de cara al nuevo siglo XXI.

Por último, desde mi particular punto de vista, cabe un humilde reconocimiento a los Actores del Método mexicanos, quienes a pesar de no contar con recursos económicos, ni apoyos oficiales, lograron sobrevivir en el ambiente cultural de México con un amplio repertorio teatral sustentado en un testimonio pletórico de triunfos artísticos nacionales e internacionales, conseguidos con trabajo constante y sueños hechos realidad.

Conclusiones

El conocimiento y la puesta en práctica del *Método* de Lee Strasberg me dio la oportunidad de estar en permanente contacto con una corriente de teatro que ha adquirido renombre a nivel internacional sobre todo por sus innovadoras aportaciones a la carrera del actor y a su quehacer escénico relacionado con el realismo, naturalidad y veracidad en la interpretación, en contraposición a los clichés, dogmatismos y prácticas estereotipadas de la representación teatral en general.

Sobre todo me concedió la experiencia de reafirmar y ampliar mi vocación periodística al situarme en el centro de los hechos, lo que a la vez me permitió asimilar en toda su dimensión cómo se gesta un suceso informativo y cómo trasciende al público, hasta llegar a repercutir a otros ámbitos, en este caso el artístico y cultural de la Ciudad de México. Todo ello generado por el grupo *Actores del Método* de México y el fenómeno que suscitó a través de su actividad artística excepcional, cuyo reconocimiento fue otorgado de manera efectiva y constante por los ámbitos mencionados.

Asimismo el suceso me situó en el centro del fenómeno en todas sus facetas: desde el aprendizaje y práctica del *Método* hasta la puesta en marcha de la actividad periodística que me llevó a dar testimonio fiel de los hechos y además a profundizar en el fenómeno con la intención de clarificar añejas polémicas, tergiversaciones y desconocimiento sobre el *Método* de Lee Strasberg.

Por todo lo expuesto puedo decir sin temor a equivocarme que como periodista, comunicadora y actriz que realiza estas actividades por naturaleza de carácter público, el *Método*, también me dotó de las herramientas necesarias para asimilar y comprender el fenómeno de la comunicación interpersonal y masiva en toda su dimensión.

Incluso me aportó ideas nuevas que me permitieron desechar los patrones convencionales que emplean por lo regular los comunicadores en el sentido de transmitir información con voces engoladas y poses acartonadas o artificiales que nada tienen que ver con los auténticos seres humanos que tienen la misión de transmitir una gama infinita de información periodística portadora de los más opuestos contrastes, emociones y sentimientos humanos; cuando en realidad se podría hacer uso de la voz y actitudes más naturales, realistas y creíbles, lo que rompería con la mecanización en la comunicación e información colectiva.

Por todo lo argumentado no cabe duda y no es descabellado pensar que el teatro y una técnica de actuación afianzaron mis conocimientos universitarios y me proporcionaron otros nuevos, además de permitirme desarrollar con efectividad mi vocación y profesión periodística y de comunicación colectiva. Finalmente la representación escénica constituye una de las formas primigenias de la comunicación masiva por excelencia, ya que es la forma más directa y eficaz de estar en contacto con el público y suscitar en éste la reflexión, el intercambio de emociones, sensaciones y

experiencias a través de la retroalimentación, cuyo ciclo es principio y fin de la comunicación de masas.

Por último cabe reflexionar que no obstante el tiempo transcurrido, y las fallas que se hayan originado al interior del grupo *Actores del Método* relacionadas con la alta deserción de sus integrantes, lo que no permitió que se creara una compañía estable de teatro que continuara vigente en nuestros días, sobre todo por la falta de apoyos económicos por parte de las autoridades encargadas de impulsar las actividades artísticas y culturales sobresalientes de nuestro país; en la actualidad conservo un cúmulo de experiencias relevantes.

Después de todo, el *Método* de Lee Strasberg, me había servido para mejorar y transformar mi visión del teatro, la comunicación, el periodismo, y de la vida en su conjunto. Todo eso lo había logrado con el trabajo de introspección que alcancé con la práctica de esa técnica, al tiempo que encontré que este proceso lo realicé con la ayuda de las tres fases de la comunicación: intrapersonal, interpersonal y colectiva. No cabe duda, con el *Método* de Strasberg, transmitido por mi maestro René Pereyra, alcancé una importante experiencia de comunicación personal y colectiva con el teatro, que a fin de cuentas es el arte que refleja como espejo los sucesos de la vida misma.

BIBLIOGRAFÍA

BRANDO, Marlon. (1994). Brando sobre Brando. Las canciones que mi madre me enseñó. Con ayuda de Robert Lindsey. Grijalbo, México, D.F.

DE MORAGAS Spa, Miquel. (1981). Teorías de la comunicación. Gustavo Gili. Barcelona, España.

ECO, Humberto. (1982, 3º edición). Como se hace una tesis. Lucía Baranda y Alberto Clavería, versión castellana. Gedisa, S.A. México, D.F.

GONZÁLEZ Alonso, Carlos. (1986). Principios básicos de comunicación. Trillas. México, D.F.

HETHMON, Robert H. (1984, 5º edición). El Método del Actor's Studio. Conversaciones con Lee Strasberg. Chayo Alvarez y Ana Ma. Gutiérrez Cabello, traductores. Editorial Fundamentos. España.

KIENTZ, Albert. (1974). Para analizar los mass media. El análisis de contenido. Mercedes Lazo, traducción. Fernando Torres Editor. México, D.F.

Lawrence Kolb, C. (1976, 5º edición). Psiquiatría clínica moderna. Ediciones La Prensa Médica Mexicana. México, D.F.

LIU, Da. (1997). El milenarismo método para vigorizar mente y cuerpo. Selector. México, D.F.

LÓPEZ Ruiz, Miguel. (1987). Elementos metodológicos y ortográficos básicos para el proceso de investigación. Universidad Nacional Autónoma de México. México, D.F.

MARTÍN Vivaldi, Gonzalo. (1979, 2ª edición). Géneros periodísticos. Reportaje, crónica, artículo. Paraninfo. Madrid, España.

Nueva Enciclopedia Temática Planeta, S.A. (1992). Arte y Filosofía. México, D.F. Autor. España.

Nueva Enciclopedia Temática Planeta, S.A. (1992). Lengua y Literatura. México, D.F., Autor. España.

PAOLI, J. Antonio. (1979, 2ª edición). Comunicación. Edicol, S.A. México, D.F.

PULEDDA, Salvatore. (1996). Interpretaciones del humanismo. Plaza y Valdés Editores. México, D.F.

SCHMELKES, Corina. (1997). Manual para la presentación de anteproyectos e informes de investigación (tesis). Harla. México, D.F.

STANISLAVSKI, Konstantin. (1980). El Arte escénico. Introducción de David Magarshack. Siglo XXI Editores. México, D.F.

TARRONI B. E. (1978). Comunicación de masas: Perspectivas y métodos. Barbalato E. Calzavara E. Celli F. Pecori. Esteve Riambau i Saurí, versión castellana. Gustavo Gili, Barcelona, España.

WOLFE, Tom. (1998, 7ª edición). El nuevo periodismo. José Luis Guarnier, traducción. Anagrama. Barcelona, España.

HEMEROGRAFÍA

AVILA Loya, Patricia. (1991). "Hoy estrena la pieza 'Purificación en la Calle de Cristo'. 'En México faltan mejores escuelas teatrales': René Pereyra". El Financiero. Viernes, 8 de febrero. p. 42. México, D.F.

"Actores del Método, nace de una promesa que yo le hice al maestro de difundir su Método en México por primera vez, tal cual él lo concibió". (1991). Ovaciones. Domingo, 17 de noviembre. p. 12. México, D.F.

"Actores del Método, un trabajo de introspección inigualable". (1991). Novedades. Viernes, 5 de julio. p. C-18. México, D.F.

BERT, Bruno. (1986). "Hola, ¿quién está ahí? Actores del Método". Tiempo Libre. 27 de noviembre al 3 de diciembre. Sección Teatro. México, D.F.

BERT, Bruno. (1993). "Testimonio de lo efímero. 'Los hijos de Kennedy': monólogos del desencanto". El Nacional. Jueves, 6 de mayo. p. 17. México, D.F.

BRAVO, Vanessa. (1994). "La tensión en la trama. Festival de las Artes. 'Los hijos de Kennedy'. 'Purificación en la Calle de Cristo'. Y 'Pedro Páramo' son las obras que nos presenta el Centro de Actores del Método, de México en el FIA' 94". La Nación. Jueves, 17 de marzo. Sección Cultural. p. 8. San José, Costa Rica.

CANO, Araceli. (1986). "Un enamorado del teatro 'Yo, el único fiel a Lee Strasberg'. René Pereyra transmite las enseñanzas del maestro aquí...". EL Universal. Lunes, 10 de noviembre. Sección Espectáculos. p. 1. México, D.F.

CAPETILLO, Manuel. (1991). " 'Pedro Páramo' en murmullos". Unomásuno. Jueves, 7 de noviembre. p. 33. México, D.F.

CAPETILLO, Manuel. (1993). " 'Los hijos de Kennedy'. La fingida pérdida de la esperanza". El Nacional. 15 de abril. México, D.F.

ELÍAS Guzmán, Alejandro y Bogarín, Julián. (1987). "100 representaciones de '¡Hola! ¿quién está allí?' inspira Strasberg nuevo teatro en México". Tiempo Libre. 5 al 11 de marzo. Sección Teatro. México, D.F.

"En homenaje a Juan Rulfo, los Actores del Método presentaron 'Pedro Páramo' ". (1993). El Sol de México Mediodía. 4 de noviembre. México, D.F.

GALINDO Ulloa, Javier. (1995). "Teatro estadounidense actual. Howard Korder en Actores del Método". Unomásuno. Martes, 26 de diciembre. Sección Cultural. p. 18. México, D.F.

GALINDO Ulloa, Javier. (1998). "Festival Iberoamericano de Teatro de Cadiz. Si no eres favorecido, en México no existes: René Pereyra". El Financiero. Jueves, 3 de diciembre. Sección Cultural., p. 62. México, D.F.

GÁMEZ, Silvia Isabel. (1995). "Cumple diez años el grupo Actores del Método. Festejan con Van Gogh". Reforma. Domingo, 2 de abril. Sección Cultura. p. 10. México, D.F.

GÓMEZ Espinoza, Gerardo. (1989). "Baño de pájaro". La Jornada Semanal. 6 de agosto. Núm. 8. México, D.F.

HERNÁNDEZ, Juan. (1994). "René Pereyra dirige la obra 'Pedro Páramo'. 'No entiendo por qué tanto Juan Tenorio en tiempos de muertos' ". Unomásuno. Lunes, 31 de octubre. Sección Ciencia, Cultura y Espectáculos. p. 23. México, D.F.

HINOJOSA Soto, Cristina. (1986). "Presentación de la pieza teatral 'Hola, quién está ahí'. Los Actores viven y sostienen a sus personajes en el foro". El Heraldo de México. Miércoles, 15 de octubre. Sección Sociales. p. 6-C. México, D.F.

HORWITZ, Jaime. (1987). "Hacen rectificaciones a René Pereyra sobre el Actor's Studio". Tiempo Libre. 23 al 29 de abril. Sección Correspondencia. México, D.F.

JANO, Mariana. (1995). "Pereyra lleva al teatro la locura y el genio de Van Gogh. Aniversario de los Actores del Método". Quince de mayo. 17 de abril. p. 30. México, D.F.

LABORIE Elías, Alejandro. (1991). "René Pereyra es el director del montaje 'Purificación en la calle de Cristo', un acercamiento a un mundo de felicidad frustrada". El Día. Domingo, 28 de julio. p. 19. México, D.F.

LABORIE Elías, Alejandro. (1991). " 'Pedro Páramo', un montaje que va de la improvisación al escenario. Dirige y experimenta René Pereyra". El Día. Jueves, 14 de noviembre. p. 20. México, D.F.

"Los Actores del Método. Las enseñanzas de Strasberg. En diciembre pasado, el foro de los Actores del Método fue inaugurado oficialmente como un nuevo espacio escénico para la Ciudad de México". (1990). Correo Escénico. 1 de febrero. Año 1. Núm. 1. México, D.F.

MARTÍN Del Campo, Rosalía. (1993). "Columna Balcón". Mira. 1 de febrero. Núm. 152. México, D.F.

MARTÍN Del Campo, Rosalía. (1994). "Otro mundo para Bobbie". Tiempo Libre. 18 al 24 de agosto. Sección Teatro. México, D.F.

MENDOZA de Lira, Alejandra. (1992). "Los Actores del Método conquistaron Nueva York. Con 'Los hijos de Kennedy' se echaron a la bolsa a los habitantes de la urbe de hierro". El Universal. Sábado, 17 de octubre. Sección Espectáculos. p. 14. México, D.F.

MERAZ, Leopoldo, *Reportero Cor.*(1990) "El fabricante de estrellas". El Universal. Martes, 17 de abril. Sección Espectáculos. pp. 1-2. México, D.F.

MORALES Martínez, Felipe. (1999). "Escenifican la obra de Jesús González Dávila, en reconocimiento a su labor teatral". El Universal. Miércoles, 5 de mayo. Sección Espectáculos. p. 7. México, D.F.

OBREGÓN, Sergio Alberto. (1990). " 'Cruce de vías'. La soledad perenne. La búsqueda se vuelve interminable, por el cruce de vías pueden pasar tres, cuatro o cinco mil individuos y ninguno es el esperado". Correo Escénico. Marzo. Año 1. Núm. 2. México, D.F.

"Otros Eventos del FIC". (1986). El Herald de México. Lunes, 3 de noviembre. Sección Sociales. p. 2-C. México, D.F.

PASTRANA, Armando. (1992). "Una mirada a 'Los hijos de Kennedy' ". Ovaciones. 14 de diciembre. p. 4-A. México, D.F.

PASTRANA, Armando. (1993). "Tuvo buena aceptación en el extranjero. Reestrenan hoy la puesta en escena 'Purificación en la Calle de Cristo' ". El Sol de México Mediodía. Viernes, 1 de octubre. México, D.F.

PEREYRA, Guadalupe. (1991). "Producida con subsidio del CNCA. René Pereyra monta 'Purificación en la calle de Cristo'. 'El montaje lo hice con dos repartos diferentes siguiendo la tónica que ha caracterizado mis trabajos' ". El Nacional. Martes, 5 de febrero. Sección Cultural. p. 15. México, D.F.

PEREYRA, Guadalupe. (1992). "Montaje de Actores del Método. 'Los hijos de Kennedy'". El Nacional. Martes, 25 de agosto. Sección Cultural. p. 14. México, D.F.

PEREYRA, René. (1987). "Responde René Pereyra a Jaime Horwitz sobre el Actor's Studio". Tiempo Libre. 30 de abril al 6 de mayo. Sección Correspondencia. México, D.F.

PEREYRA, René. (1990). "Actores del Método. Improvisaciones de 'Pedro Páramo' ". Correo Escénico. Julio. Año 1. Núm. 6. México, D.F.

PINEDA Guadarrama, Teresa. (1994). "René Pereyra. Veinte preguntas y un personaje". SUMMA. Martes, 30 de agosto. p. 3-B. México, D.F.

PINEDA Muñoz, Miguel Angel. (1993). "Representará 'North of Providence'. Los Actores del Método, en nuestro país". El Nacional. Sábado, 9 de enero. p. 7. México, D.F.

RAMOS Navas, Saúl. (1992). "La literatura de Juan Rulfo. Un modesto grupo triunfó en Nueva York y ya está aquí. Reposición de un clásico: 'Pedro Páramo' ". El Universal. Miércoles, 4 de noviembre. Sección Espectáculos. p. 14. México, D.F.

RAMOS Navas, Saúl. (1992). "Actores del Método encuentran el Método con 'Los hijos de Kennedy'. Triunfan en el extranjero y reciben reconocimiento desde Nueva York". El Universal. Jueves, 26 de noviembre. Sección Espectáculos. p. 14. México, D.F.

ROSALES, Gustavo Emilio. (1992). "Estrenan 'Los hijos de Kennedy' ". Tiempo Libre. 11 al 17 de junio. México, D.F.

ROSALES, Gustavo Emilio. (1994). "junio 10/Foro Actores del Método. 'Norte de Providencia', espíritu de Lee Strasberg". Tiempo Libre. 9 al 15 de junio. Sección Teatro. México, D.F.

ROSALES y Zamora, Patricia. (1990). " 'El Método de Strasberg gana adeptos aquí'. Pauta a seguir para Actores del Método: René Pereyra". Excelsior. Viernes, 2 de marzo. p. 2-C. México, D.F.

RUEDA, Marco Antonio. (1991). "Estrenaron 'Purificación en la calle de Cristo' ". El Universal. Sábado, 9 de febrero. Sección Cultural. p. 3. México, D.F.

SOLÍS, Teresa. (1994). "Una Familia de Tantas". El Financiero. Lunes, 11 de julio. Sección Cultural. p. 95. México, D.F.

SUÁREZ Del Solar. (1995). "Ricardo Blume, el mejor actor. Los premios de los críticos". Novedades. Martes, 31 de enero. México, D.F.

VARGAS M., Guadalupe. (1989). "El teatro intimista de Actores del Método. 'Baño de pájaro' y la soledad: 'una amante secreta que llevamos dentro' ". Tiempo Libre. 14 al 20 de septiembre. Sección Teatro. México, D.F.

ANEXO 1

REENCUENTRO CON MARLON BRANDO

Este espacio lo dedico al famoso actor estadounidense, Marlon Brando, por dos motivos; el primero, porque ha sido uno de los actores más importante del siglo XX, que está a unos cuantos meses de dar inicio a otro nuevo siglo y milenio; segundo, porque pretendo dar fin a la serie de mitos y polémicas que existen dentro del medio artístico, con respecto al actor, en el sentido de que sí o no, es actor del *Método* de Lee Strasberg, ya que él mismo lo ha negado...

Aclaro que mi intención no es en ningún momento poner en duda la palabra del respetable, Marlon Brando, por el contrario intento desentrañar las controversias al respecto y entablar a distancia un "diálogo personal" con el tan admiradísimo Marlon Brando, de quien esto escribe, y de los demás actores del *Método* mexicanos.

Si me atengo a la autobiografía: Brando, Marlon. (1994). Brando sobre Brando. Las canciones que mi madre me enseñó. Con ayuda de Robert Lindsey. Grijalbo. México, D.F., del connotado actor en cuestión; se puede concluir por sus propias palabras que no es actor del *Método* y que nunca estudió con Lee Strasberg, a quien muestra su desprecio o repudio por medio de algunos comentarios en contra del maestro de grandes figuras de Hollywood.

Por otro lado, si tomo como base las circunstancias que rodearon los inicios y la cúspide de la carrera de Marlon Brando, se puede concluir que directa o indirectamente es actor del *Método*, pues trabajó bajo el apoyo e influencia de gente prestigiada como

Elia Kazan y Stella Adler, como se recordara, ambos pertenecieron al Group Theater, de Lee Strasberg, quien a la vez influyó en estos artistas.

Pero cuando en su autobiografía, Brando, habla de manera escueta acerca de su relación con Lee Strasberg y el *Método*, deja entrever una profunda furia y resentimiento en contra del maestro de actores famosos, sobre todo cuando de manera indirecta manifiesta que se sintió utilizado por el creador del *Método* una vez que llegó a la cúspide de la fama.

Al margen de toda esta polémica, me he dado a la tarea de sacar algunas deducciones sobre la postura del actor nacido en la Unión Americana, acerca de Lee Strasberg y su *Método*: Marlon Brando es un actor innato, sí nació actor, es un hombre con talento natural; así como una vez Kazan dijo a Robert H. Hethmon (autor del libro mencionado en el Capítulo I del presente trabajo) que Strasberg era maestro de actores "por la mismísima naturaleza", yo creo que Marlon es actor. "por la mismísima naturaleza...".

No obstante, ya sea por su inteligencia aguda o por su tenaz apego a las artes escénicas, Marlon Brando sí asimiló el *Método* de Strasberg, si no fue a través de Lee, fue por medio de Elia Kazan que conocía dicha técnica y la exigía de una manera u otra a los actores que participaban en sus películas, pues siempre dio credibilidad y confianza a lo que Strasberg enseñaba a sus discípulos, algunos de ellos trabajarían posteriormente en películas dirigidas por Kazan (como ya se explicó en el Capítulo I).

El problema, creo tiene su origen en el hecho de que Stella Adler, tuvo un rompimiento con Lee Strasberg abandonando el Group Theater por diferencias personales y profesionales, lo que la llevó a abrir su propia escuela, de cierta manera

en contraposición a Strasberg; Stella Adler, entonces se convirtió en los inicios de la carrera de Marlon Brando, no sólo en su maestra, sino también en una importante figura que le brindó protección y apoyo moral, luego entonces, Brando le vivió eternamente agradecido. Lo que me parece justo y razonable, pero a ciencia cierta porqué se empeña en negar a Strasberg, eso sólo lo sabe Marlon...

Otro escenario que imagino es el siguiente: Lee Strasberg influye su técnica del *Método* a Elia Kazan y a Stella Adler, ambos influyen dicha técnica, alientan y apoyan la carrera teatral y cinematográfica de Brando. Otro escenario virtual es, Marlon Brando tiene capacidades personales y talento de sobra que lo llevan a destacar como actor, entonces Lee Strasberg, Elia Kazan y Stella Adler, utilizan su creatividad artística, los dos últimos de manera tangible, en películas y obras de teatro, y Strasberg, pregonando que le inculcó su *Método* de actuación.

La conclusión final es por cualquier lado que se le quiera ver: Marlon Brando es actor del *Método*, ya sea por influencia directa o indirecta, y también, por el alto grado de naturalidad, realismo, autenticidad y desempeño en su trabajo actoral dentro del escenario. En suma, desde mi punto de vista, Marlon Brando hoy y siempre es actor del *Método*, ya sea de manera innata, o por su acercamiento a dicha técnica, o por ambas circunstancias...

Por último, nada más me queda revelar algunos fragmentos extraídos del libro autobiográfico referido, en los que el famoso actor expresa sus sentimientos y puntos de vista sobre el asunto tratado, y sobre otros aspectos relacionados con su trayectoria artística y su vida personal. Los invito a pensar que se trata de una entrevista imaginaria

o virtual, de tal manera que nos acerquemos lo más humanamente posible al gran actor cinematográfico.

Voz en off de Marlon Brando:

"El director del Taller Dramático de la New School era Erwin Piscator, un hombre de gran reputación en el teatro alemán, pero en mi opinión el alma de la escuela era Stella Adler. Durante los primeros años de la década de los treinta, Stella se trasladó a Europa y estudió con Konstantin Stanislavski; del Teatro de Arte de Moscú, y llevó a Estados Unidos las técnicas de él. Las enseñó a sus compañeros del Group Theater, una compañía de actores, escritores y directores que durante una década -desde 1931- intentaron crear una alternativa al teatro comercial de Broadway, llevando a escena obras que mostraban el lado provocador del cambio social.

Las técnicas que Stella llevó al país y enseñó a otros artistas cambiaron enormemente la manera de interpretar. En primer lugar, las transmitió a sus compañeros del Group Theater y luego a actores como yo, quienes pasamos a ser alumnos suyos. Ejercíamos nuestra profesión en la forma y con el estilo que nos enseñó, y como las películas estadounidenses dominaban el mercado mundial, las enseñanzas de Stella han influido en actores del mundo entero.

'El método' fue una expresión popularizada, degradada y mal empleada por Lee Strasberg, una persona por la que siento poco respeto, y por eso dudaba en utilizarlo. Lo que Stella enseñaba a sus alumnos era la forma de descubrir la naturaleza de los propios mecanismos, emocionales y, por tanto, los de los demás. A mí me enseñó a ser auténtico y a no intentar fingir una emoción que no experimentara personalmente durante la actuación.

Cuando alcancé cierto éxito. Lee Strasberg, intentó atribuirse el mérito de haberme enseñado a actuar. Él nunca me enseñó nada. Se habría atribuido el mérito de la existencia del Sol y la Luna, de haber visto la posibilidad de que se la concedieran. Era un individuo ambicioso y egoísta que explotaba a la gente que asistía al Actor's Studio; además intentó imponerse como oráculo y un gurú en la profesión de actor. Algunos lo veneraban, pero nunca supe por qué. Para mí era una persona carente de gusto y de talento, que no me gustaba nada.

Algunos sábados por la mañana iba al Actor's Studio porque Elia Kazan daba clases, y por lo general había muchas chicas guapas. Pero Strasberg nunca me enseñó a interpretar. Fue Stella quien lo hizo, y más tarde Kazan.

Pasaba cada vez más tiempo con la familia de Stella Adler, quien prácticamente me adoptó cuando mi madre se marchó, (después de la primera visita que le hizo a Nueva York, luego de que dejó la casa familiar en Chicago; en esa época Marlon tenía 20 años de edad), tal vez ellos me ayudaron a conservar la cordura.

Stella era la hija de Sarah y Jacob P. Adler, una gran estrella del teatro Yiddish, y su esposo, Harold Clurman, era un destacado y respetado escritor, productor y crítico. Cenar con ellos era como pasar una velada con los hermanos Marx. En Libertyville (lugar donde nació Brando, zona rural de Illinois) sólo había conocido a uno o dos judíos y nunca había estado en contacto con el humor judío, que es sutil, poderoso e hilarante. Los Adler eran tan divertidos que me desternillaba de risa cada vez que los visitaba.

Al igual que todos nosotros, Stella era un ser imperfecto, y sus imperfecciones a veces eran ofensivas. Con algunas personas era muy desagradable. Los despellejaba

delante de los demás, los destrozaba y los criticaba de la forma más atroz, pero como profesora poseía una gran integridad. Durante aquella conflictiva época de mi vida, Stella me enseñó no sólo a actuar, sino también a hacer frente a la vida. Por razones que no puedo comprender, me tenía un enorme cariño y le estaré eternamente agradecido por ello.

Tuve tres maestros importantes en mi vida. Al igual que Duke Wagner (primer profesor de teatro de Marlon Brando, cuando estudió en la Academia Militar Shattuck) y mi maestro de taller de Santa Ana, Stella me infundió fortaleza emocional en un momento en que la necesitaba, al convencerme de que era capaz de hacer algo.

Por suerte, antes de que se terminara el dinero me ofrecieron un papel en una nueva obra de Maxwell Anderson, titulada *Truckline Cafe*, producida por Elia Kazan, Harold Clurman y otros integrantes del Group Theater, entre ellos Stella, Cheryl Crawford y Lee Strasberg. Después de *Truckline Cafe* y *Candida*, (obra de George Bernard Shaw), surgieron otras ofertas, incluso algunas para televisión y para Hollywood.

Tras conocer la fama, ya no he podido volver a ser el Bud (así le llamaban de cariño sus padres, hermanas y amigos) Brando de Libertyville, Illinois. Una de mis objeciones a esa forma de ganarme la vida ha sido que me he visto obligado a llevar una vida falsa, y todas las personas que conozco, salvo unas cuantas, se han visto afectadas por mi fama. En una u otra medida, todo el mundo ha quedado afectado, conciente o inconcientemente. La gente no se refiere a uno como la persona que es, sino como el mito que creen que es, y el mito siempre es incorrecto.

Uno es despreciado o amado por motivos míticos que, en cuanto cobran vida, como zombies que nos acechan desde la tumba -o desde los archivos de los periódicos-

viven eternamente. Existen yogis y swamis que han vivido unidos a su inconciente, que tienen una idea de su propio temperamento y que se conocen profundamente, pero la mayoría de las personas no pueden permitirse ver lo que son en realidad, porque todo el mundo tiene una idea mitológica de sí mismo. Todas las personas que conocemos en la vida nos ven desde un ángulo algo diferente. Todo es percepción. No existe la capacidad para juzgar nada objetivamente. Eso es una pose que los científicos han impuesto al mundo entero.

Me considero perteneciente a una categoría distinta de los demás actores. No se trata de que los condene a lo que han hecho; se trata de algo más sencillo: no quiero que me consideren uno de ellos. Lo peor que puede ocurrir a los famosos es creerse los mitos que inventan sobre ellos. Puedo vanagloriarme de decir que eso es algo que nunca he hecho; sin embargo, me duele darme cuenta de que estoy cubierto por el mismo lodo que algunas personas a quienes he criticado, porque la fama se alimenta del estiércol del éxito del cual me permití formar parte.

Aunque decidí no aceptar otro compromiso a largo plazo con los escenarios, me alegré de regresar a Nueva York tras el rodaje de *Un tranvía llamado deseo*. Vivía en un piso en la sexta Avenida y la calle 57, cerca del Carnegie Hall, y de vez en cuando me dejaba caer por el Actor's Studio para conocer chicas. Una de ellas fue Marilyn Monroe, quien era explotada por Lee Strasberg.

Marilyn era una persona sensible, a la que nadie comprendía, y mucho más perspicaz de lo que se suponía. Había recibido muchos golpes, pero tenía una fina intuición para captar los sentimientos de los demás, la clase de inteligencia más refinada. Después de aquella primera vez tuvimos una aventura y nos vimos de manera

intermitente hasta que murió, en 1962. Me llamaba a menudo y hablábamos durante horas, a veces me explicaba que empezaba a darse cuenta de que Strasberg y otras personas intentaban utilizarla.

Gadg (así le llamaban de manera familiar a Kazan, sus amigos y colaboradores más cercanos) nunca se afeitaba del todo. Utilizaba una máquina eléctrica y por alguna razón siempre tenía restos de barba en la mandíbula. En *Un tranvía llamado deseo* - primero en la obra y luego en la película- descubrí que era el director más raro de todos y que tenía la agudeza necesaria para saber cuándo dejar solos a los actores. Comprendía intuitivamente lo que ellos podían aportar a la interpretación, y les daba libertad. Luego retocaba y daba forma a la secuencia hasta que resultaba satisfactoria. He trabajado con muchos directores de cine, algunos buenos, otros regulares y otros terribles. De todos los directores de actores que conocí, Kazan era, con mucho el mejor.

Gadg, quien llevaba ese apodo por su afición a los artilugios (palabra inglesa gadget significa, literalmente, 'artilugio' o 'chisme'. N de la T., de la mencionada autobiografía) es el único que me ha estimulado de verdad, se metía en el papel conmigo y prácticamente lo interpretaba conmigo. Antes de ser director había trabajado como actor en el Group Theater, y creo que esto le proporcionó una gran comprensión.

Gadg sabía cuando intervenir tras unas cuantas tomas y decir algo que provocara en uno una fuerte emoción, y la mayor parte de las veces conseguía el resultado que buscaba. Era un verdadero manipulador de los sentimientos de los actores, extraordinariamente inteligente y quizá nunca habrá otro como él. Nadie es perfecto, y creo que Gadg ha perjudicado mucho a otras personas, pero sobre todo a sí mismo. Estoy en deuda con él por todo lo que aprendí. Fue un maestro excepcional.

En algunos papeles, cuando pronuncio mis diálogos entre dientes, los críticos de cine se quedan desconcertados. He interpretado muchos papeles en los que no he mascullado ni una sola sílaba; otros, en cambio, los pronuncio de esta forma porque así es como la gente habla en la vida real. No fui el primer actor que se puso a hablar así. Mae Whitty, quien al igual que Eleonora Duse, era una excelente actriz que se apartó de las técnicas tradicionales de la declamación, la gesticulación superficial y el diálogo afectado, era famosa por pronunciar sus diálogos entre dientes. En su época no se conocían actores que pronunciaran confusamente las palabras y hablaran como la gente común, pero ella logró hacerlo.

Si alguien hablara siguiendo las reglas de la vieja escuela de la interpretación, jamás haría una pausa para buscar una palabra, nunca pronunciaría nada confusamente y jamás diría algo así como: 'Hmmm' o 'qué ha dicho? En la vida real, las personas muy pocas veces saben con exactitud lo que van a decir cuando abren la boca y empiezan a expresar una idea. Todavía están pensando y se les nota en la cara que buscan palabras. Hacen una pausa para encontrar la palabra correcta, luego buscan en la mente para construir una frase y a continuación la expresan.

El aspecto más agotador de la interpretación es poner en marcha y desconectar las emociones. No se trata de apretar el interruptor de una lámpara y decir: 'Ahora voy a estar furioso y a patear paredes', y luego volver a ser, uno mismo. Si hay que representar una secuencia intensa en la cual está implicada la tristeza o la ira, es posible que haya que quedar suspendido durante unas horas en el mismo territorio emocional, y esto puede resultar terriblemente agotador. Algunos directores no lo comprenden porque nunca fueron actores o porque fueron malos actores.

La narración de historias es una parte fundamental de toda cultura humana: la gente siempre tiene la necesidad de participar emocionalmente en las historias, y por esto el actor probablemente ha desempeñado un papel importante en toda sociedad. Pero no debe olvidar jamás que es el público quien de verdad realiza el trabajo y constituye la pieza esencial del proceso. Todo acontecimiento teatral -desde los realizados en las cavernas de la Edad de Piedra hasta el teatro de marionetas y las obras de Broadway- puede suscitar la participación emocional del público, que se convierte en actor de la obra. Por supuesto, actores diferentes aplican técnicas distintas para alcanzar sus objetivos.

Por supuesto, la creación de mitos no se limita a los famosos ni a los líderes políticos. Todos creamos mitos en torno a nuestros amigos y también en torno a nuestros enemigos. No podemos evitarlo. Inventamos cualquier excusa para conservar los mitos que rodean a la gente que amamos, pero también ocurre todo lo contrario; si alguien no nos gusta, nos resistimos implacablemente a cambiar de opinión, incluso aunque nos ofrezca pruebas de su decencia, porque nos resulta imprescindible tener mitos sobre los dioses y los demonios de nuestra vida.

Cuanto más se acerca la actuación a un retrato logrado de un personaje, más mitos crea la gente en torno al actor en ese papel. La percepción lo es todo. (Aquí me atrevo a señalar y reiterar que precisamente en la percepción sensorial humana está basado el *Método* de Lee Strasberg).

Cuando lo conocí, (se refiere al actor del *Método*, James Dean) todavía estaba en una etapa de formación, pero cuando rodó *Gigante* ya no intentaba imitarme. Seguía teniendo inseguridades, pero era dueño de sí mismo. Estuvo fantástico en aquella

última película, y el público se identificó con su dolor y lo convirtió en un héroe de culto. Nunca sabremos qué clase de actor habría llegado a ser al cabo de otros veinte años; creo que habría sido un gran actor. Pero murió y quedó sepultado para siempre en su mito.

A finales de los cincuenta y principios de los sesenta, cuando tomó forma el movimiento por los derechos civiles, hice todo lo que pude por apoyarlo. Viajé al sur con Paul Newman, Virgil Frye, Tony Franciosa y otros amigos para unirme a las marchas por la libertad y estar junto a Martin Luther King.

A parte de Elia Kazan y de Bernardo Bertolucci, el mejor director con el que he trabajado es Gillo Pontecorvo, (en la película *Queimada*, de 1968, sobre la batalla de Argel) aunque estuvimos a punto de matarnos.

En *El padrino* trabajaban varios actores fantásticos, sobre todo Robert Duvall y Al Pacino. Bobby Duvall es uno de esos actores que nunca temen correr riesgos, algo que pocos actores se atreven a hacer. La mayoría trabaja tanto para alcanzar el éxito, que cuando llega a la cima se vuelve cauteloso y se dedica a hacer lo mismo una y otra vez, porque le aterra la idea de interpretar un papel que suponga un fracaso. Duvall, en cambio se arriesga, y en algunas ocasiones ha fracasado, pero la mayor parte de las veces ha creado una caracterización en la que deja de ser el mismo. Es un actor magnífico. Lo mismo puede decirse de Al Pacino.

La gente suele decir que un actor 'interpreta' bien un personaje, pero se trata de un concepto no profesional. Crear una caracterización consiste no sólo en ponerse maquillaje y un traje y en rellenarse la boca con Kleenex. Esto es lo que solían hacer los actores y lo llamaban caracterización. En la interpretación todo surge de lo que uno es o

de algún aspecto de su persona. Todo es resultado de la experiencia. Todos llevamos en nuestro interior un amplio espectro de emociones. El trabajo del actor consiste en penetrar en la variedad de emociones y experimentar las que son apropiadas para su personaje y para su argumento.

Gracias a la práctica y a la experiencia, aprendí a adoptar diferentes humores y estados de ánimo pensando en cosas que me hacían reír, me enfurecían, me entristecían o me ofendían, desarrollé una técnica mental que me permitió llegar a ciertas partes de mí mismo, escoger una emoción y desde el cerebro enviar al cuerpo algo semejante a un impulso eléctrico, que me permitiera experimentar esas emociones. Si tenía que sentirme preocupado pensaba en algo que me preocupaba, si debía reír, pensaba en algo divertido.

Durante los últimos años la meditación me ha ayudado enormemente a enfrentarme con una serie de problemas. Mediante la repetición se reemplazan viejos hábitos emocionales, y en vez de excitarme, sentirme furioso o angustiado, me colmo. Gracias a la meditación y la introspección, cada vez estoy más cerca de descubrir lo que significa ser humano, y que las cosas que siento son las mismas que siente cualquier persona. Todos somos capaces de odiar y amar.

Clifford Odets (dramaturgo que perteneció al Group Theater y después al Actor's Studio) me confesó en cierta ocasión: 'No entendí lo que Beethoven decía hasta que cumplí los 40'. Es mucho lo que se gana por el simple hecho de vivir. Además, debo reconocer que al contar en este libro (se refiere a su autobiografía) la historia de mi vida cometo algunos pecados por los que solía despreciar a los demás.

Ahora soy más feliz que nunca, lo mismo que mis hermanas. Hemos remontado la tormenta juntos, ayudándonos mutuamente. Ellas son mujeres sensatas e independientes que lucharon contra el alcoholismo y empezaron una nueva vida. Este libro es la explosión de lo que ha estado largo tiempo reprimido y constituye mi declaración de libertad. Por fin me siento libre y no me importa lo que la gente piense de mí.

A los 70 años me divierto más que nunca. Gracias al doctor Harrington, a mis propios esfuerzos y al paso del tiempo, al final pude ser el niño que nunca pude ser. Me di cuenta de que en los últimos años volvía a descubrir una parte de mí mismo que era limpia, pura y recta, y que había estado oculta desde mi infancia. En cierto modo, había vuelto al punto de partida y me sentía libre.

Sigo siendo un enigma para mí mismo en un mundo que aún me desconcierta”.

Con este pensamiento del eximio actor internacional de origen estadounidense, Marlon Brando, doy por terminado el collage de ideas vertidas por él mismo. Con ello quiero dejar constancia de que creo totalmente en sus palabras; en su repudio contra Lee Strasberg, en su acercamiento y asistencia al Actor's Studio de Nueva York, en su amistad con actores del *Método*, discípulos de Strasberg, en su formación con figuras que en un tiempo fueron muy cercanas a Strasberg como la actriz y maestra de actores Stella Adler, y el cineasta Elia Kazan.

También creo que es un actor innato que aplica sus propias técnicas de interpretación, así como algunas técnicas del sistema Stanislavski. No obstante, pienso que aunque no se lo propusiera, tanto su vida artística como su vida personal están teñidas en la práctica por el ideal del maestro del *Método*, Lee Strasberg, en el sentido

de lograr ser: Excelente ser humano para alcanzar ser excelente actor, y viceversa. Entonces llego a la última conclusión parafraseando de nuevo a Kazan: "Por la mismísima naturaleza", Marlon Brando es un actor del *Método*, ejemplar esto último lo agrego yo.

ANEXO 2

LA ENTREVISTA FINAL

Tal vez de manera inconciente deseo que esta sea una historia sin fin, pero me veo obligada a terminarla porque sé que no debe ser así, además como todo argumento escénico contiene un principio, un desarrollo y un desenlace. Entonces como ya me estoy "colgando" con el número de hojas, también me veo en la necesidad de no hacer ningún comentario sobre el entorno ni sobre el personaje de la vida real: Maestro René Pereyra, con el que conversé por casi tres horas en el naciente 1998 (precisamente el 27 de enero), en el Foro Actores del Método. Sólo me resta exponer parte de la entrevista inédita con él. Y como dice el dicho, ya con esta -entrevista- me despido.

- ¿Podrías realizar una breve evaluación de los casi 13 años del grupo Actores del Método?

- Breve evaluación... quizá lo más resaltante es tomar en cuenta lo difícil que fueron los primeros tres años del grupo, cuando me atacó bastante gente, cuando había muchos incrédulos, cuando decían que yo era un charlatán, mucha gente que dudó de esto obviamente cargada de envidia, porque antes de que yo llegara aquí había mucha gente que decía que había estudiado con el maestro (Lee Strasberg) en Nueva York, y eso me trajo muchos enemigos gratuitos.

De ese tiempo a la fecha, yo creo que han pasado bastantes cosas y no sólo eso, poco a poco se han ido abriendo puertas, han llegado reconocimientos, hay gente que ya me busca, nos busca porque sabe que el trabajo aquí (Foro Actores del Método) tiene calidad. Sigo sin conquistar a las autoridades que manejan el dinero cultural de

México (sic), y en ese sentido, no se ha avanzado nada, siguen cerrados, ya me cansé de invitarlos a conocer mi espacio, mis espectáculos, y nunca ha habido respuesta, en ese sentido no se ha avanzado gran cosa.

Hay grandes logros en el *Método* mismo, creo que mis clases ahora son mucho mejor, más profundas, por lo mismo hace que la gente tenga quizá más temor de tomarlas. Hay más compromiso en lo que se está enseñando, quiere decir esto que el actor que venga con más inseguridades o dudas de ser o no actor, pues fácilmente saldrá huyendo.

- ¿Por qué crees que no has conquistado el financiamiento de las autoridades que administran el quehacer cultural y artístico de México?

- México es un país de compadrazgos, de amasiatos y de cosas de alguna manera ilícitas ¿no?, aquí hay que andar "sobándole el lomo" a la gente. Yo creo que en ese sentido me ha faltado ser más lambiscón, más rastro; no lo soy, he hecho relación con la gente que yo creo que vale en México, me ha dado más por relacionarme con la gente de cine, más que de teatro, la gente de cine de alguna manera está más abierta conmigo, han venido a ver, a constatar la calidad que tenemos, pero no así la gente de teatro.

- ¿Como maestro del grupo, cuales son los errores que has cometido y cuáles los aciertos?

- Pues errores, yo creo que ése es uno, digo si se le puede llamar error; algo que siempre he lamentado es que yo no haya tenido algún fondo o una ayuda o un apoyo de dinero para haber acaparado a la gente que yo quisiera que estuviera en el grupo. es decir, han pasado muy buenos actores por aquí, desgraciadamente la gente se va

una vez que aprenden algo de esto (del *Método*), porque de alguna manera no hay aquí una ayuda económica para poderlos sostener como una compañía permanente ¿no?

Como en su caso lo hace el *INBA*, o la *UNAM*, yo creo que ese sería uno de los errores. Ahora si lo vemos esto como un taller en el cual uno no está comprometido a darle al actor más que la enseñanza, en ese sentido creo que no he fallado. En cuanto a los aciertos, yo creo que cada quien sabrá, es decir, la gente que ha estudiado conmigo, lo que yo les he dado. Tengo la conciencia tranquila.

- ¿Eso quiere decir que no te auto evalúas, prefieres que tus discípulos lo hagan?

- Sí, porque considero mucho lo que enseñé, considero mucho lo que el actor que es empeñoso se lleva de aquí. En ese sentido creo que no le he fallado a ninguno; pocos serán los que me vean y me den la vuelta ¿no?, más bien creo que nadie. Entonces yo también llevo la frente muy en alto cuando me topo con alguien que estudió conmigo, porque sé que le di cosas positivas.

- Hace un momento, mencionaste que tus clases son más profundas, ¿esto quiere decir que sigues las enseñanzas de tu maestro Lee Strasberg al pie de la letra, o que has hecho cambios con el paso del tiempo?

- Las enseñanzas de Lee están en lo básico, lo que sucede es que Lee también tuvo otros alumnos que también se convirtieron en maestros y quizá son más viejos que yo, y quizá más exitosos porque están en Los Ángeles o en Nueva York... Han aparecido nuevos libros basados en la técnica de Lee, pero con ejercicios que quizá obliguen al actor a profundizar más en sus cosas, en su interior, y es gran parte de lo que ahora estoy viendo en las clases: Como obligar más al actor a que se desarrolle más pronto, no ser tan tolerante.

- Es decir, tú estás leyendo a esos discípulos de Strasberg y estás aplicando en clases sus conocimientos, ¿por ejemplo, qué cosas diferentes que Lee, no te haya enseñado?

- Pues no que no haya enseñado, pero yo pienso que el *Método* aplicado en México de alguna manera se prestaba para que los actores fueran más tolerantes consigo mismos; es decir, ejercicios como el *Private Moment (Momento Privado)* por ejemplo, Lee decía "déjese ser", uno de los maestros, discípulos de Strasberg, Morris, por ejemplo dice al actor: "No solamente déjese ser, sino enfóquese a partes de su persona que le resulten realmente temerosas, que no las quiera enseñar, pero nos las tiene que mostrar a fuerza", ¿no? En su tiempo Lee decía "vamos a respetar la individualidad del actor hasta donde nos quiera contar", por el contrario, los ejercicios de Morris, obligan al actor a que lo cuente.

- O lo cuéntas o lo cuentas... (añado yo).

- O lo cuentas o lo cuentas, o te vas (remarca él). Cosas así como que llevan un poco más al desnudo (sensorial, es decir sin quitarse de manera textual, la ropa) al actor, lo obligan a que se desnude más rápido, claro en las clases, con los ejercicios de Strasberg nos desnudábamos, pero quizá más a la larga. Creo que los ejercicios del maestro Morris que él llama a esa técnica *Más allá del Método*, obligan más al actor a conectarse con su interior, por ejemplo, en un ejercicio que llama *Quejido Original*, el actor tiene que conectarse a fuerza con lo que le duele. Morris dice: "rásquese, rásquese (interiormente) le tiene que pasar algo", no da la opción de haber qué te sucede. Son ejercicios directamente obligados a moverte las entrañas para que algo te suceda.

- ¿Esas técnicas, digamos alternas al *Método*, que estás aplicando con tus actuales discípulos qué resultados te están dando?

- Muy padres. Algo de lo que me he vanagloriado desde el año pasado a estas fechas, es que creo que ahora estoy haciendo mejores actores hombres, antes había más mujeres que hombres, no sé... en los periodos en que tu asistías al taller y más para acá... Siempre la actriz-mujer en México es más sensible; no porque esté más dotada que los hombres, sino porque en la sociedad mexicana la mujer tiene los sentimientos menos reprimidos que el hombre, aquí la mujer, se vale que llore, que se 'encabrone', que exprese todo, la mujer se puede besar y papachar con otra mujer, y con un hombre, y no hay problema.

En ese sentido, los hombres están más reprimidos, entonces ese fue mi descubrimiento al estar enseñando el *Método*; que la única razón por la cual funcionaban menos en escena los varones era porque las emociones no las usan tanto, entonces, estos ejercicios que estoy utilizando, me están dando esos resultados: Estoy formando mejores actores que antes eran menos buenos. Siempre he tenido mejores actrices y ahora tengo creo, más actores buenos.

- ¿Eso quiere decir que las actrices todavía se desarrollan más con estas nuevas técnicas que utilizas actualmente?

- Desde luego, mucho mejor. Quiero decir que gente que se ha sometido a la técnica anterior, sí toma ésta, pues igual va a destacar, a desarrollarse mucho. Pero mi resultado es que, repito, en individuos masculinos estas técnicas les están ayudando a abrirse más fácilmente, entonces, eso es lo que yo he encontrado.

- ¿Si has hecho aportaciones al *Método* de Lee Strasberg, cuáles son?

- Esto que estoy hablando de los ejercicios del maestro Morris, pues no deja de tener un toque mío, porque si no cuál sería el chiste ¿no? Entonces, combinar los ejercicios del maestro Morris con lo que Lee me enseñó y con lo que yo he tenido que cambiar de alguna manera por estar en México, pues yo creo que finalmente está dando una técnica que es más mía que de ellos, yo sí lo creo.

Yo pondero mucho el nombre de Lee y siempre estará presente en mí, por lo que le debo, por lo que me dio, por esto que sé (el *Método*), pero sí creo que definitivamente esta técnica se ha ido depurando más... Aunque incluso yo me acuerdo que en las clases de él (Strasberg), siempre nos encargó que tomáramos clases de dicción, baile, expresión corporal; y yo creo que son logros que yo he estado impulsando más; creo que mis actores están saliendo más completos en ese sentido, porque traen una visión más clara de lo que está pasando en México, en el show-business ¿no?

Los familiarizo con la cámara, con los casting, con las audiciones; les explico cómo se trabaja en la televisión, como se hace un gap, o secuencia para comerciales; creo que son mis aportaciones, son cosas que el maestro (Strasberg) no nos daba, entonces en ese sentido la gente va a estar más preparada para este negocio que hay en México. Quizá en Nueva York sea la manera de trabajar en el medio artístico, diferente, pero aquí en México la realidad es que el actor vive de hacer comerciales y de estar en telenovelas, pocos harán cine, y muy pocos teatro; entonces hay que darle al actor esas herramientas y creo que esa es mi aportación al *Método*.

- ¿Podrías mencionar un ejercicio que hayas creado, que sea una variante del *Método* de Strasberg, o de los ejercicios de Morris?

- Sí, tengo un ejercicio que es una variante del *Momento Privado*, es un ejercicio donde paso al frente actor para que se relacione con objetos bellos que pudieran ser de la naturaleza o del arte, simple y sencillamente le digo al actor que se deje motivar por lo que yo le he puesto en el escenario, y empiece a decir qué siente con cada uno de los objetos que le rodean; entonces el actor está oyendo música clásica, se deja motivar por ella, dice qué le produce la música, ve un ramo de flores hermosas, dice qué siente, qué le recuerda, ve una vela, las pinturas de libros de arte, todo lo que le pueda motivar a uno el sentimiento; el actor empieza a decir qué siente por esas cosas que le rodean.

El siguiente paso es de qué manera relaciona eso con cosas personales; entonces, por ejemplo, regresa a la infancia, y dice, la música me la ponía mi abuela cuando era niño, y viene el llanto y coraje porque a lo mejor las flores le recuerdan un pariente muerto, y al final, le pido que diga un texto, un monólogo de una obra X, usando como subtexto todo lo que le está pasando. Es un ejercicio que da unos resultados impresionantes, creo que es uno de los que más ha ayudado a que los actores empiecen a abrir más sus emociones.

Hablo mucho de los hombres en ese sentido, a las chicas no veo que tengan mucho conflicto en ese sentido, a la mujer, en lo que yo me sigo esmerando es en trabajar su parte masculina, su garra, su fiereza, que cuesta, es donde me detengo un poco, todo lo demás la actriz ya lo trae como un don, eso es padre para la actuación, y en el hombre sí hay que como cercenar un poco, cincelar para que salgan los sentimientos.

- ¿Podrías hacer un diagnóstico general de los discípulos que has formado en el *Método* de Lee Strasberg, a lo largo de estos 13 años?

- Yo creo que de toda la gente que ha pasado por aquí, me quedo muy complacido con un 80 por ciento; creo que tengo muy pocas excelencias, y eso es nada más cuestión de nuestra condición de mexicanos, creo que nos falta un poco dar el brinco final, como buenos mexicanos todavía nos asusta ir un poco más allá a donde tenemos que llegar, creo que esa es la razón, por eso tengo un 80 por ciento y pocas excelencias.

Creo que tengo muy poca gente que puedo decir es excelente porque todo se le da, porque llegaron a todos los cometidos que el *Método* quiere; o sea, ha habido grandes actores y actrices aquí, que tú los ves en escena y son muy buenos, pero la parte del *Método* que indica al actor cómo hay que vivir mejor, no la han cumplido, creo que ahí han fallado, como que se han conformado con aprender la técnica para estar en escena, pero no la técnica para manejar su vida más tranquilamente, más en paz, esa es la parte donde siento que nos hemos quedado cortos.

Pero repito, creo que es un tanto por nuestra condición de mexicanos que somos como tibios ¿no? Somos tibios, como raza nos da miedo, nos da 'güeva' enfrentarnos, encarar, exigir, gritar... y en ese sentido también le echo mucho la culpa a los prejuicios como mexicanos que tenemos ¿no? En el *Método* el gran actor tiene que ser una gente amoral en escena, sin prejuicios de ningún tipo, sin moral, con muchos 'balls' dicen los gringos; güevos -dice finalmente-, y no hay muchos que sean así, por eso los actores que llegan a la excelencia es que tienen muchos güevos cuando suben a escena, y no les da miedo nada, de nada se esconden, no se juzgan, ¿me entiendes?

- Yo recuerdo que nos decías lo mismo hace varios años cuando yo tomaba clases contigo ¿Esto quiere decir que en tu taller no has logrado que tus actuales discípulos

hagan a un lado los prejuicios que nos impone la sociedad y que tanto dañan a la carrera del actor?

- Finalmente esa es la tarea de cada uno, es decir, una explicación que daba Lee Strasberg es: "Aunque usted tenga el mejor maestro del mundo, si usted no tiene los 'balls', de tocar esas áreas, ahí se va a quedar, ni el mejor maestro del mundo lo va a mover"; es decir, llega un momento en que por mi parte, me resigno a que el actor ahí se quedó; sin embargo le sigo dando ejercicios, personajes que le motiven esas áreas que yo considero que no están bien exploradas, pero si el actor no quiere avanzar, pues ahí se quedan las cosas.

- ¿A qué atribuyes que en la Ciudad de México no haya actores del *Método* instruidos por ti, que sean famosos, que hayan destacado en teatro o incluso en cine?

- Es por lo mismo que dije en un principio, tenemos cerradas todas las instituciones que son las que distribuyen el presupuesto, es lógico pensar eso ¿no?, va como de la mano; yo creo que por eso varios de los actores de aquí, como te dije hace un rato (suprimí esa parte para no repetir), van a buscarle por otro lado, a tratar de obtener mejores oportunidades de proyección ¿no? Digo yo no tengo la infraestructura para hacerlo, si yo fuera el dueño de *Argos*, si fuera magnate de *Televisa*, seguro que mis actores estarían ahí, eso no lo dudo ni tantito.

Por otra parte, el hecho de que alguien famoso (del medio artístico) no venga aquí (se refiere al Foro Actores del Método), ya es otra cosa también de cultura, que ya hemos hablado muchísimo, porque el actor mexicano que ya es conocido no se instruye porque considera que ya son actores después de dos o tres años que se aventaron estudiando por ahí; cuando va uno a Nueva York y un hombre como Paul Newman está

en clase todavía (en el Actor's Studio), esa es la gran diferencia; ¿por qué Susan Sarandon opta por la escuela (de interpretación), y por qué Edith González no estudia?, por ejemplo. Entonces... eso es así no me angustia yo pienso.

Y todos los días que me levanto no me cruzo de brazos, yo ando buscando una proyección no nada más personal, pero si no me la ha dado Dios es que todavía no me la merezco, el día en que yo esté sentado en un lugar donde yo pueda, o de mi dependa que la gente trabaje, ahí estará mi gente, eso es indudable, no me han querido permitir llegar allá a donde están los que se comen el pastel, si yo llego, garantizo que mi gente se hará conocida, pues eso desde luego que sí.

- Al principio dijiste que no querías ser lambiscón con la gente que maneja el presupuesto artístico, eso me parece bien; pero ¿no será problema también de falta de contactos con esas personas, o de plano sólo se trata de mafias a las que casi nadie puede acceder?

- Por eso te digo, no hay día que no mueva yo eso, tengo contactos, de hecho he estado pugnando por entrar en la tele; Argos me lo ofreció desde sus inicios, ahorita reanudamos una cuestión laboral, quizá me van a dar chance de dirigir una novela pronto, de hecho sigo trabajando con Argos preparándole actores. Lo que pasa es que yo no publico muchas cosas, pero hay mucha gente (actores conocidos) que en algo le he estado ayudando a trabajar mejor.

Pero la batuta de tener la dirección de una novela (telenovela), estamos ya ahorita en eso, para que me den esa oportunidad ¿no? Lo intenté también en *Televisa*, de alguna manera, pero hay grupos, hay mafias; aunque tampoco yo no puedo llegar a *Televisa* a decir "quiero dirigir", cuando hay 20 o 30 directores antes que yo que están

esperando esa oportunidad; y como yo no soy recomendado de nadie, pues tendría que hacer 'cola'.

Yo creo que básicamente tengo un compromiso muy grande también con mi taller, con mi equipo de actores, por ejemplo irme a encerrar ahí a estarle 'sobando el lomo' a un señor, pues implica que yo deje de dar clases, que cierre mi taller y me vaya allá a hacer 'ora sí que campaña' para estar ahí. No obstante, no he dejado de moverme en el cine, estoy abriendo puertas en el extranjero, por algún lado llegará la oportunidad, y las veces que he podido darle chance a la gente que está conmigo, pues yo se las he dado; las experiencias que la gente que ha estado aquí ha tenido en cine, en televisión o en teatro, pues yo se las he dado, a la medida de mis posibilidades, repito, si yo estuviera más arriba pues ellos tendrían más proyección también.

- ¿Cómo se llama la primera telenovela que próximamente vas a dirigir?

- Se trata de un guión mío, estamos en eso, ya entregamos la sinopsis, está en revisión, pero si no es aceptada porque se trata de una novela diferente, si no es aceptada, ya se pensará en qué otra novela (para televisión) pueda participar... Yo creo que voy a arrancar como asistente de dirección, en una primero, por aquello de los méritos que hay que hacer, aunque ellos ya me conocen (los directivos de *Argos*) como director de actores, ya me conocen como maestro, por lo pronto lo más probable es que voy a... a participar en una telenovela que va a arrancar ya, que se llama *Tentaciones*, estaré junto al director, pues nada más para ver, descubrir, estudiar algunas cositas que debemos saber todavía, y luego, la siguiente es la mía; ya sea la que yo sometí a la crítica o la que ellos me asignen para dirigir.

- ¿La telenovela que escribiste, cómo se llama?

- Se llama Araceli

- ¿De qué trata?

- Es la historia de una antihéroe. Araceli es una mujer obesa, la historia versa sobre... ese es el pero que puede existir porque no están acostumbrados a que la heroína sea una antiheroína ¿no?, es decir, la historia habla de lo cruel e injusta que es la sociedad mexicana con una gente que nace con un defecto físico como estar excesivamente gorda una persona, y desde sus niñez como le 'jode' la vida, esa es la historia; de una mujer que sueña, que se enamora, que no la quieren y la rechazan, que se le cierran las puertas por todos lados, nada más por su peso, y bueno ese sería el adelanto, eso es lo que está ahorita como revisión.

Ya me advirtieron que son temas escabrosos, difíciles, que no es la clásica historia, pero de aceptarse tal cual, me daría mucho gusto, pues la historia se desarrollaría más; ya están pensados varios personajes y todo, pero si no me dice nada el director de *Argos*, entonces me darían una telenovela diferente... Vamos a ver qué pasa.

¿A parte de este proyecto que mencionaste, qué otra meta importante tienes a corto plazo?

- Quiero si no me voy a Europa, pisar el escenario este año (1998). Estoy con muchas ganas de subirme a hacer *Frankie and Johnny*, actuando yo, es un proyecto que ya está por ahí manejándose y quisiera hacerlo siempre y cuando no me vaya a Europa, pero sí tengo muchas ganas de subirme al escenario.

- ¿A Europa a qué vas?

- Pues tengo invitaciones desde el año pasado, suspendí el viaje por un proyecto que hicimos con Julissa, fallido, que acabamos de pleito, que nos debe dinero que por

cierto no nos quiere dar, como no se estrenó su obra, no nos quiere pagar ni un centavo, ni a mi ni a mis asistentes. Fue una experiencia horrible trabajar con estrellas; con una mujer que anda drogada todo el tiempo, enferma, psicópata, fue una experiencia muy desagradable.

Finalmente la obra la monté bien, la vio *Televisa*, le gustó, pero llegamos a un desacuerdo ella y yo, porque yo pretendía cobrar por mi trabajo, y la señora no quiso pagar, porque la obra todavía no tiene para cuando estrenarse, dado que no hay teatro disponible. Entonces era ensayar, ensayar, ensayar, pero gratis. La gente de *Televisa* me está apoyando en cierta manera, pero ella, no ha tenido ni la cara ni la decencia, ni el agradecimiento, lo que sí le exigí es que si va a poner su obra, cambie toda mi dirección, la coreografía de Jorge Becerril, y adelante, porque ya no vamos a funcionar ni como amigos, es una persona con la que no quisiera toparme nunca.

Entonces debido a ese proyecto, el año pasado cancelé mi viaje a Europa, estábamos invitados a clausurar el Festival de Teatro en Bruselas, Bélgica en octubre, y el director muy amablemente me volvió a proponer la misma invitación; al mismo tiempo se me invita a dar algunas clases y pláticas sobre actuación; también tengo la invitación de ahí, para ir a Luxemburgo a lo mismo, y quizá donde me empiece a instalar sea en Madrid, que es donde hay algo más claro, en cuanto a quedarme un par de meses mínimo, a dar un taller del *Método*.

Entonces hay muchas posibilidades de que me vaya yo este año, y sí me quiero quedar un rato, digo unos seis meses como mínimo, si se puede más, pues más, pero va a depender de varias cosas ¿no?, es decir, mi compromiso más inmediato es la película de *Zapata*, voy a trabajar con Arau (Alfonso), me contrató de Acting coach, le

voy a preparar a los actores de la película para que encuentren su personaje; desde Zapata hasta el último de los actores. Yo llevó, además, un papel muy padre que es el de Otilio Montañó, quien era el escritor de Zapata, era el que escribía las cartas de Emiliano; el que redactó el Plan de Ayala y todo eso. Con esa película estaría ocupado hasta abril, mayo, desde el mes que entra, febrero.

También si lo de *Argos* funciona, o sea la telenovela, pues ya me tengo que quedar, si eso no se hace, por alguna razón, porque te digo yo nunca me creo de nada... cuento las cosas porque me gusta contar, y porque somos amigos, y bueno porque en realidad si me muevo, yo estoy todo el día activo buscando cosas para mí y para mi gente, pero si no se hace, pues digo así es esta carrera.

La obra de Julissa me tuvo un rato entusiasmado, me enamoré de ella, y no se hizo, pues al carajo también, para qué se me va destruir la vida de esa manera. Entonces estoy muy ilusionado también con lo de la telenovela (con *Argos*) y si no se hace pues ya no está en mí, siempre hay de repente gente que le mete a uno zancadillas, entonces hasta eso tiene uno que estar curado de espantos. Entonces, yo creo que eso es lo que va a pasar: Nos iremos a Europa, en fin, hay muchos proyectos... Dios me dé salud y vida para realizarlos, pero este año (1998) quiero hacer todo eso.

- ¿Cuál es la razón por la que no has participado en una obra de teatro como actor, prefieres la dirección escénica?

- Como actor... la verdad no sé, no hay un personaje que diga "este es el personaje de mi vida"... No me quiero morir sin hacer *Frankie and Johny*, *El último tango en París*, *El momento de tu vida*; hay obras que me llegan y las quiero hacer, pero un día me dijo Strasberg que los mejores papeles iban a venir cuando está uno 'ruquito'. Este... como

director definitivamente quiero hacer cine, si me voy a Europa es porque se vislumbra la posibilidad de que esté cerca de la gente que hace cine, y que me den por ahí la estafeta para que dirija yo una película, todo eso se está por ahí manejando en España, si es así me encantaría, porque después de que dirija yo cine, ya podré morir en paz, entonces eso es lo que quiero como director.

Como maestro, pues ojalá que el trabajo trascienda, si es aquí o en Europa, tengo muy claro que Actores del Método en México no desaparezca; amo este lugar como quien ama a su primera mujer ¿no?, es como un romance. Pero tampoco estoy cerrado a la posibilidad de irme hacia otro país; recalco, sin embargo, me queda muy claro no descuidar esto, creo que mi gente que está aquí, lo cuidaría tan bien como yo; y venir periódicamente, estar enseñando aquí, eso sí, si en otro lado se me da la oportunidad en el cine de abrirme paso como director, o que en España se arme un buen equipo de trabajo de gente que quiera que yo le enseñe, pues a lo mejor eso hace que me quede un buen rato fuera de México, sin descuidar nunca esto, pues todas esas son como las metas que le pido a Dios y a la vida que se me realicen.

- ¿Has pensado en crear una fuente de recursos económicos o financiamiento que facilite no sólo la supervivencia del grupo, sino también que los actores y actrices más avanzados y más constantes puedan vivir de esta actividad?

- Pues sí, pero yo creo que eso me lo va a dar México... Yo estoy ahorita muy casado con la idea de que me debo ir al extranjero a hacer prestigio, y yo creo que entonces hasta México me podrá dar cosas; subsidio para que los actores que quisieran estar en mi compañía pudieran vivir decorosamente ¿no? O si la vida me coloca, como

dije, en un mejor lugar, donde yo pueda tener dinero o un fondo de ahorro para darle un sueldo a la gente que quiera estar aquí ¡Esa es la idea!

- ¿En cuanto a la propaganda y difusión del grupo de teatro se tiene diseñada una estrategia para atraer más público y por ende más recursos?

- Lo hemos hecho, pero sí creo que no ha habido una continuidad en eso ¿no? De repente se pone una obra y los actores que están ahí hacen como estrategias, pero luego se acaba esa obra y ya no siguen la difusión ¿no? Simplemente ahorita no hay una nueva obra montada, pero hay otras obras que sí lo están, y se pudiera estar tratando de vender funciones ¿no?, para revivir alguno de los montajes que ya están... nadie lo hace.

Yo he perdido mucho dinero en Actores del Método, lo debo decir: mucho, mucho; digo lo amo y por eso no he desistido de ello, pero como este año tengo muy claro que ya no quiero gastar lo poco que tengo en montajes, pues en publicidad; yo creo que eso se lo dejo a mis secuaces, a mis actores, que publiciten, que hagan cosas. Ya les dije que ya no quiero dirigir ni producir obras aquí, así sin presupuesto, por eso les di a ellos la batuta, para que pongan las obras que quieran; yo les ayudaré con poquita inversión porque no tenemos fondos, pero yo ya no quiero dirigir nada que vaya destinado a que no vaya a ganar ni un quinto, sino todo lo contrario.

La obra más reciente fue *Boy's Life*, perdí ahí 40 mil pesos que nadie me ayudó a reponer, y así por el estilo. Gastamos 48 mil pesos que a pesar de que los actores se comprometieron a ayudarme a recuperar, no hubo uno sólo que dijera: ahí van mil...

- Hace un par de años le dijiste a una periodista de *Excélsior* que el dinero que obtenías en el cine trabajando como actor lo invertías en la producción de las obras de teatro que diriges... ¿sigues en esa situación?

- Sigo... porque mira yo cobro muy bien en trabajos que hago fuera de aquí, es decir, a mi me contrata *Televisa* para 'coucharles', se dice adiestrarles a un actor, y le cobro muy bien. *Argos* me paga muy bien por darles clases a su gente, 'coucharlas', este... por ejemplo en *Multivisión* estuvieron haciendo hace poco una serie que se llama *Cuentos para Solitarios*, y yo fui contratado para 'couchar' las pequeñas historias preparando a los actores, eso es en realidad lo que hago para que encuentren al personaje más fácilmente, y de esa manera le facilito el trabajo al director cuando va a realizar su trabajo el actor ya sabe cómo llevar su personaje.

Entonces todos esos trabajos extras que hago fuera de aquí, me son muy bien pagados, eso me ha permitido de repente tener un fondito de ahorro de donde tomo cuando pierdo, pero ya, ya es una labor titánica porque ya no se puede.

Yo quiero que el Foro (Actores del Método) sea autosuficiente en ese sentido, y no lo es porque igual, las cuotas están muy mal, la gente no paga la colegiatura, seguimos siendo de alguna manera tolerantes y 'buena onda'. Te diré que ahora que acabó diciembre, hubo como fácil unos 10 que corrieron o 15 discípulos, cuya deuda asciende te debo decir, sin exagerar, como a unos 50 mil pesos, gente que se fue en diciembre, que eran actores que habían estado aquí un rato, pero les dijimos que ya no íbamos a dejarlos entrar si no pagaban, entonces es obvio que 'corren'. No me siento mal porque creo que en esta relación maestro-alumno soy el que más ha puesto toda la vida. Yo creo que eso tiene que ser equitativo ¿no?, entonces ahora, fácil 10 o 12 actores han

corrido porque no tienen 'lana', cuándo voy a recuperar ese dinero, nunca, nunca, y lo más 'canijo' es que de repente veo que están estudiando con José Luis Ibáñez, que se fueron a la Casa del Teatro, y allá sí les cobran.

Yo creo que a mí me ha servido este *Método* porque no almaceno rencores, yo cuando hablo de alguien es porque ya se lo dije a esa persona antes, pero a veces la gente se ofende, por eso hay algunos que se han ido, porque no peleo pero digo las cosas, yo le he dicho a gente 'pus... qué raro que no puedas pagar aquí, pero cómo sí tuviste para pagarle a... este señor tanto dinero, o para pagarte un curso de esto, lo otro, y a mí no!'; y eso ya me hace villano ante ellos.

- ¿Por todos esos problemas decidiste no montar ninguna obra de teatro este año?

- No, los proyectos que estoy manejando son con *Argos*, pero en otro teatro en otras condiciones, con gente conocida, en otras circunstancias.

- ¿Para que se encarguen del Foro Actores del Método, en quiénes de tus discípulos-actores delegaste las funciones?

- Sí horita Javier (Rivas) y Gabriel (Pascual) tienen aquí la batuta de empezar a dirigir cosas, es como vamos a trabajar este año. Si este año quiero... quiero ganar dinero de esto (del teatro).

- ¿Te gustaría reponer alguna de las obras de repertorio que haya tenido más éxito, por qué no lo haces?

- Fijate que me lo han pedido Tere, pero es difícil, quizá porque sería como reempezar una nueva obra porque ya no tengo repartos originales; mucha gente pide *Purificación en la calle de Cristo* con el reparto masculino, mucha gente pide *Los hijos de Kennedy*, por ejemplo. A mí me gustaron mucho esas dos obras, también me gusta

Norte de Providencia, *Baño de pájaro*, creo que han sido trabajos muy memorables, que creo yo fue injusto que no las vieran todo mundo, que las debieron ver porque eran obras muy buenas; bien actuadas, bien hechas.

Sí me gustaría, pero te digo, de involucrarme en un proyecto que ya toqué prefiero agarrar obras nuevas, no te exagero pero ahí (cajón de su escritorio) tengo fácil unas 15 obras que esperan que yo las dirija, que están ahí, que yo las traduje, que ahí las tengo, pero te digo estoy aferrado a que ahora ya no voy a hacer teatro para mis cuates y para perder lana.

De estas 15 obras que te hablo, las dos primeras las ofreci a *Argos* porque piensa hacer teatro también. Esto está dentro de todos los proyectos que te he hablado, entonces si algunos no funcionan pues vamos por otros. Ahí tengo incluso una obra para Ana Colchero, que traduje para ella... en el momento que ella tenga tiempo y yo también, pues vamos a hacerla, es una obra para que ella se luzca. Tengo muchas obras, entonces, me resulta más excitante trabajar obras que nunca he dirigido a obras que ya dirigí.

- Sé que te apasiona la dirección escénica, pero ¿no estás abandonando cada día más tu carrera como actor?

- Yo amo mucho mi carrera de actor, además me considero muy buen actor. Alguien me dijo el otro día en *Televisa*... Me hablaron me ofrecieron un papel en una telenovela; 'disculpe usted no hace mucha televisión', le digo no porque me dan muchas porquerías. Si me ofrecieran un buen papel en una novela, seguro que lo hago, yo no tengo reparos en decir ¡fuchi! a la televisión, para nada, sólo que me gusta mucho mi carrera de actor y nada más hago cosas que me gusten mucho, lo aceptaría, en el

teatro me pasa algo similar, si me ofrecen algo que me encante, un proyecto así 'padrísimo', yo lo hago.

- ¿Qué ha impedido que realices tu sueño como director de cine?

- Pues yo creo que las mafias, ya ves conocemos a Roberto Rochin que para mí es un hombre honesto que dirige cine, el pobre, creo que en 13 años que lo conozco, nada más ha hecho un corto, y éste... y está dentro de la jugada. Yo el año pasado hasta les di clases a la gente del *CUEC* (*Centro Universitario de Estudios Cinematográficos* de la *UNAM*), de alguna manera mi contacto es mucho con gente de cine: conozco sus broncas, por qué no hacen cine, y es lo que te digo, si es gente que está más metida que yo en la dirección de cine, y no hacen cine, pues no es fácil.

Yo me metí a dar clases al *CUEC* para estar como más cerca de la jugada, pero al estar ahí enseñando, también me di cuenta de que para nada... o sea son mafias. En *IMCINE* (*Instituto Mexicano de Cinematografía*) llegó gente a determinar quiénes van a hacer cine y... antes en México recuerdo se hacía mucho cine, muy malo pero se hacía mucho, ahora al año se hacen dos o tres películas y ya sabemos a quién se las dan.

Entonces, eso es en gran parte. El último intento independiente, de alguna manera, lo hice con *Televisión* de *Televisa*, por ahí tengo algunos contactos buenos y me han tratado de echar la mano, pero le llevamos un guión a Chespirito que él es el que acepta los guiones, y le pareció muy fuerte, no me dio chance de dirigir, esa era una oportunidad que se me estaba filtrando pero... Chespirito dijo que no... que era demasiado fuerte y que él hace cine color de rosa... entonces lo descarté, pues.

- ¿Qué guión es?

- Es un guión mío que se llama *El huésped*. Me felicitó (Chespirito), me dijo que era buenísimo, que estaba muy bien escrito, todo, pero que no era su línea. Fue honesto también de su parte, pero hasta donde se ha podido ¿no? Por eso yo creo a lo mejor estas oportunidades van a venir de afuera, no de México.

- ¿No has pensado en formar un grupo de actores y de actrices destacados que se dediquen a dar clases del *Método*?

- Destacados... ¿cuáles? No me digas que gente de fuera porque...

- No, no, no, condiscípulos... quiero decir de tus discípulos...

- Lo estoy haciendo, Javier Rivas me suple, Nube (Valbuena) me suple, Gabo (Gabriel) Pascual), de hecho Roberto (Soto) quedó de empezar a dar clases este semestre. Sí, de hecho ellos son quienes más pueden enseñar. Vino una fulana, por ahí, cuyo nombre no diré, que no es alumna mía, dice que sabe el *Método*, estudió tres meses en Nueva York, y vino a ofrecerme sus servicios, pero yo estoy más a gusto que lo dé gente que yo preparé, que tiene años aquí; a darle chance a gente que dice que enseña el *Método*...

¿No hay más gente que la que tu mencionaste que en realidad pueda dar clases del *Método*?

- Pues seguramente habrá, pero si no están cerca de mí, no tengo porque considerarlos, digo honestamente; por ahí hay un fulano que estudió aquí tres meses, TRES MESES, y da ahí clases con Reyes Espíndola (Patricia), ¿qué puede enseñar?, sólo tres meses estudió aquí. No, de que hay hay... y sobre todo gente que yo he preparado por años seguramente que sabrá, pero hay que estar, yo creo que esto es de equipo y la gente que no esté contigo, pues ni modo ¿no?

Si no tienen como por el momento de su vida el interés de volver a hacer equipo aquí, tampoco los vamos a llamar para que vengan a dar clases ¿no? Yo creo que eso es lógico, o sea tú vas en tu vida y vas haciendo amistades; habrá unos que se queden contigo y otros que no, pero en el momento de tu vida, cuando tú estás en la situación que puedes ayudarlos, pues es más probable que te acuerdes de los que están contigo.

- Hablemos de tu maestro Lee Strasberg, ¿por qué crees que haya sido tan polémico, por un lado admirado y respetado, y por el otro odiado y criticado?

- Pues porque así son las grandes personalidades, sería muy aburrido que todo mundo dijera que era un genio, o que fue un desgraciado; yo creo que Lee tenía la personalidad como para quererlo o para odiarlo, sus mismos alumnos que estudiamos con él, teníamos unos sentimientos muy cruzados con respecto a él, porque lo detestabas o lo amabas; su mismo hijo... Leéte un libro de su hijo donde habla de estos sentimientos con su padre, lo aborrecía y lo adoraba también.

- ¿Qué hijo?

- John Strasberg. Susan Strasberg también escribe un libro así, donde habla duro de su papá, de sus cosas negativas, de sus cosas positivas, pues Lee fue polémico todo el tiempo. Por otro lado, como de todos los que fueron miembros de aquel equipo que se llamó Group Theater, de toda esa gente, él fue el que más destacó, es obvio que los que destacaron menos, pues le 'tiraban'. Éste... yo nunca pensaría que Lee fue un santo ni una gente adorable; Lee tenía una personalidad difícil... tendrías que haber estado cerca de él para conocerlo y para quererlo, porque de lo contrario, nada más lo aborrecerías, era... era difícil; no era como Charlie Laughton, Charlie es como si fuera tu

papá, platica contigo. Lee era como frío, andaba siempre en otro 'rollo', pero ya en clase cuando lo escuchabas, pues ya te enamorabas de él también.

Veías su otra parte que era linda, éste... siempre ha tenido, tuvo muchos detractores Lee, muchos, muchos, mucha competencia ¿no?, de hecho desde que el murió se han peleado la batuta muchos para alcanzar ese lugar (como Director Artístico del Actor's Studio de Nueva York). Y ahora lo que ha traído es que eso se ha diversificado, antes era Lee la cabeza de todo esto, como Padre de la actuación en Norteamérica; ahora ya son muchos maestros los que han despuntado, lo cual está muy bien.

- ¿Piensas que con tu trayectoria artística y tu comportamiento personal has honrado la memoria de Lee Strasberg, o en qué le has fallado?

- No, yo creo que no. Yo creo que lo he honrado, te digo que la más reciente vez que fui a Nueva York, el maestro Laughton, en una sesión del Actor's Studio pidió que me dieran una ovación y dijo que el teatro que yo había llevado con ustedes (se refiere a la gira que realizamos por Nueva York en 1992), era la expresión más pura de la enseñanza de Strasberg que había visto.

Eso me hizo sentir que he sido muy fiel a lo que él nos dio; entonces... en ese sentido yo creo que no le he fallado, al contrario, de hecho cuando Anna Strasberg (viuda de Lee), andaba un poco celosa con esto. pensaba que yo me estaba haciendo millonario, me escribió una carta muy molesta, yo le dije que viniera a ver si en algo le estaba fallando a su marido ¿no?, en mis enseñanzas, que viera mis clases y haber qué decía.

Yo me siento como muy honrado en ese sentido, yo a veces lo que me pregunto se los comento a mis actores: ¿qué haría Lee si le hubiera tocado un país como México?,

tan difícil... en mis circunstancias, en mi situación... Yo me comparo mucho con él en ese sentido, ¿qué hubiera hecho él con este México tan difícil, tan lleno de mentiras, tan lleno de grupitos, con unos actores tan llenos de prejuicios y de miedos... Yo no sé si se hubiera ido de México. Yo sí lo pienso mucho, no te creas, porque son retos día con día que me planteo, y sí pienso mucho en él, porque de repente, a veces, no sé cómo hacerle aquí, y no me dejo de mover 'tantitito', pero a veces es tan difícil: te cierran puertas...

Hemos tenido varias invitaciones del extranjero y por falta de ayuda económica no vamos, y ya nada más la gente ahí que distribuye eso me manda a llamar para que me entere a ver quién me metió la zancadilla, y veo nombres, cada rato, de gente que anda ahí, me ven y me saludan con mucha facilidad y son los que me 'encajan el puñal' cada rato.

Entonces, todas esas cosas hacen que de repente te desmoralices mucho; dices, caramba es duro este México tan adorado pero... en realidad, te digo, yo ahorita estoy muy centrado en Europa (cabe mencionar que el maestro Pereyra alcanzó su meta que lo mantuvo en el extranjero por un año), porque creo que el reconocimiento fuerte vendrá de otro lado y entonces venir a México, ya en otro plan, en otras condiciones, y ahora sí tener apoyo para la gente que quiera estar conmigo; tener una compañía permanente, quiero hacer eso... Yo creo que acabaría en México, ya viejo, pero antes de eso si me quiero ir un rato y buscar otros logros personales como artista. (Es importante mencionar que René Pereyra en la actualidad radica en Los Ángeles, California, Estados Unidos de Norteamérica, donde difunde y transmite las enseñanzas del *Método* de Lee Strasberg).

- ¿Si te invitaran a dar clases en el Actor's Studio de Nueva York, aceptarías, sí o no, y por qué?

- Fíjate que lo hicieron ya Teresita, lo que sucede es que no pagan ahí, el Actor's como ves es un lugar de miembros, ahí no se paga, cuando se corrió la voz de lo bien que estuvo nuestro trabajo en Nueva York (gira 1992), los actores nuevos del Actor's Studio, los jóvenes, ahí anduvieron muchos que nos fueron a ver, y ellos le hicieron la petición al maestro Frank Corzaro (Director Artístico del Actor's Studio).

Bueno se decía que yo traía las enseñanzas de Lee Strasberg, ellos dijeron algo muy bonito, dijeron que siempre se les habló del *Método* como algo muy utópico, mitológico, que ellos no lo habían visto hasta que vieron mi teatro, o sea a mis actores, y todo lo que yo hice, entonces entendieron qué era el *Método*, a raíz de vernos a nosotros, nuestro trabajo, y por ello le dijeron a Frank Corzaro por qué no me invitaban a mí a darle clase a la gente joven. Porque ellos no conocieron a Strasberg, no tuvieron acceso al maestro, ya había muerto cuando llegaron al Actor's Studio, y bueno una gente como yo que estoy haciendo teatro en México con la técnica de Lee Strasberg, pues debe darles clases; y me sedujo mucho la idea, pero ya no estoy en las épocas de irme a 'partir la madre' en Nueva York, así sin nada. En el Actor's no pagan, es un lugar donde ni la gente da cuotas, se sostiene porque lo sostiene Paul Newman y Al Pacino, pero no hay dinero, los actores de ahí no pagan un cinco, la lanita que entra de repente es para montajes, igual se pagan los cafés, luz, teléfonos, nada más, no se gana dinero ahí; entonces pues no, dije yo, la verdad es que me da pavor irme a Nueva York en esas circunstancias ¿dónde voy a vivir? ¿quién me va a mantener?, y todavía dar clases ahí gratis, no, dije, ahí lo dejo.

- Consideras que en el próximo siglo XXI que está a un par de años de iniciar: Lee Strasberg va a seguir siendo una importante influencia escénica como lo ha sido Stanislavski por poco más de un siglo más lo que se acumule; ¿o simplemente dejará de ser importante?

- No, no se perderá, yo creo que Stanislavski estará arriba siempre ¿no?, en el sentido de... vaya aunque ya nadie lo practique a Stanislavski, o esté todo distorsionado, en cuanto a sus enseñanzas, sus teorías, como sucede ¿no?, que aquí en México ya tanta gente que dice que sabe el *Método* de Strasberg, y lo traen todo distorsionado, o cada quien lo sabe a su manera. Pero, finalmente Stanislavski será siempre el Padre de la actuación.

Yo creo que en Estados Unidos no se puede olvidar la influencia grande que Strasberg tuvo en los actores, no creo que desaparezca, digo... hay gente que le estamos agradecida a Lee, todavía hay mucha gente agradecida con el maestro, hay otros que no, pero hay mucha gente que todavía le está muy agradecida, y que siguen enseñando, entonces hay generaciones nuevas, como te dije, que le conocen de oídas, lo conocen porque los que fuimos alumnos de él hablamos de él, etcétera. No creo que desaparezca, creo que dije que van a surgir nuevos maestros, como lo está habiendo ahorita: hay más diversificación de maestros, pero la figura de Lee, siempre estará ahí.

- A partir de tu experiencia como actor ¿qué mensaje le darías a los nuevos aspirantes a actores del *Método*, a fin de que puedan soportar los obstáculos que se les presenten?

- Pues... yo creo que es como todo: Vocación que no sabes si tienes vocación o no; hay gente que la descubrimos desde niños, hay otros que ni cuenta se dan si tienen la

vocación para esto, pero se siente cuando ya al estar metido en esto te enamoras de la carrera. Enamorarse de alguien es como dar el todo por el todo, o sea esta carrera exige mucho y muchas veces no da nada, cuando tu vienes dispuesto a eso, pues se deben tener en cuenta algunas cualidades que debe tener el joven actor, mucha paciencia, pero te digo mucha entrega a esto, que estén dispuestos a sacrificarse y a no exigir que la carrera les dé, dará pero antes que dar, quiere que le entregues.

Yo creo que eso básicamente; y por otro lado, pues tener un hígado muy grande, porque sí hay muchas injusticias, hay cosas negativas en la carrera, como humanos que somos, o como gente muy sensible, los actores luego somos gente muy difícil, y nos hacemos daño gratuitamente a veces y eso 'jode' mucho; entonces el que entra a esto, pues también debe venir preparado para esto, para saber cómo tolerar, cómo torear, cómo sobreponerse a esos tragos duros, amargos, de la traición, de la falsedad: "sí somos amigos", y todo eso; entonces, son cualidades que debe tener un aspirante a actor, ya el talento lo descubriremos, si lo tiene o no lo tiene, pero sí creo también sería importante que si se va a meter a la escuela que se quede ahí, y absorba todo lo que pueda.

El error de México, te digo, es que en las escuelas de actuación les dan teoría de todo, no traen una técnica definida. Yo tengo contacto con actores mexicanos porque trabajé con ellos, ya sea en el cine o en la tele; hay jóvenes que les dices dónde estudiaste: en tal lado... en tal lado y veo que no traen técnica, es la diferencia con mis actores que sí llevan una técnica, regular, buena o mala, pero es una técnica, saben qué ejercicio funciona para tal o cual cosa, etcétera, y no suben a un escenario sin saber ni 'qué onda'...

- En 1993 el Actor's Studio de Nueva York te hizo miembro formal, ¿de qué se trata esto y qué significa para ti?

- Lo que pasa es que yo estuve yendo al Actor's Studio sin ser miembro oficial, porque Lee... mira cuando Lee Strasberg vivía, él era el que daba los pases finales al Actor's Studio, o sea, decidía quién se convertía en miembro; y lo que sucede es que yo me examine, te digo, mis preliminares, audiciones, las hice con una escena de *Rocco y sus hermanos*, y en ese entonces me faltó el examen final para tener el pase automático, o sea, ya ser miembro oficial del Actor's, pero sucedió que en ese entonces, Lee Strasberg me daba clases en el Lee Strasberg Intitute, él era maestro mío ahí, y en el Actor's Studio, y esa escena que yo le tenía que hacer en el Actor's, se la hice en el Instituto.

Y él me dijo que ya estaba aprobado, que ya no necesitaba irme a examinar al Actor's, se la hice en clase, entonces a partir de ahí, él me invitó al Actor's Studio a participar en las clases de allá, yo no dejé el Instituto Strasberg, seguí yendo, y al mismo tiempo iba al Actor's Studio. Entonces, nunca hubo un nombramiento así... oficial, pero yo seguí yendo a las clases, después él maestro Strasberg murió, etcétera, todo eso pasó y así quedó; ya yo me vine a México, quizá si me quedo en Nueva York, hubiera luchado por tener mi pase oficial, no lo hice, todo pasó que vino Penny Allen aquí un par de veces, pero una vez estuvo mucho tiempo, incluso la puse a dar clases en el taller, era cuando estaba aquí Ana Colchero...

En ese entonces, el director del Actor's Studio era Al Pacino; y ella, pues ella es como su mamá adoptiva de Al; -recuerda-, ella es esposa de Charlie Laughton, ella cuando se regresó a Nueva York, le dijo a Al Pacino de la labor que yo estaba haciendo

con el *Método* acá, y que era digno de que se me reconociera, pues, la labor y la difusión del *Método*, entonces, muy amablemente me mandaron a invitar y a decir que me iban a dar la membresía oficial, que no consiste en otra cosa que ir a una clase y te nombran, te dan la bienvenida; todos los compañeros se levantan, te aplauden, y lo que te da eso es que puedes hacer escenas, ya pasar al frente, que tu trabajo sea juzgado, y puedes ir a clase todo el año.

- ¿No te dan algún documento?

- No.

- ¿Actualmente, cómo se designan a los directores del Actor's Studio de Nueva York, y cuántos años dura su periodo?

- Entre todos sus miembros se arma un consejo, has de cuenta en una sesión, en una clase se somete a votación quién quieren que dirija el Actor's Studio, es decir, muriendo Lee, fue indudable que todo mundo quiso que fuera Al Pacino, Ellen Burstyn también estaba entre los mencionados, que eran las gentes más cercanas a Lee, de alguna manera, entonces casi fue votación popular. Frank Corzaro es otra gente al igual que Arthur Penn, que están ahí como con más posibilidades... pero las clases, se supone que todas las clases del Actor's las daba el Director Artístico; Lee lo hacía cuando estaba vivo, ahora ya no es así, o sea, tienen el nombramiento de director artístico, pero no siempre están ellos dando la clase, ahora lo que ha pasado y creo que es bueno, es que te digo, se turnan las clases.

Yo sí he tomado clases con Frank Corzaro, aunque también varias veces que he estado a últimas fechas en el Actor's Studio, han dado clases Paul Newman, Ellen Burstyn ; otra señora que se llama Lee Grand, también ha estado Lilah Gualand, y

de ella, que mantuvo una abierta oposición contra Lee Strasberg y el *Método*. Lee trató de cambiarle hábitos a Marlon Brando, y de ahí vino su enemistad con el maestro del *Método*.

Todo empieza cuando Stella se enojó con Lee y vino la ruptura definitiva, fue cuando ella abandonó el Group Theatre, que fue a donde conoció a Strasberg. Años después, Lee quería que Brando cambiara su forma de vivir y dejara la influencia de Stella Adler... En su autobiografía (misma que se hace referencia en el Anexo 1), Marlon Brando, yo pienso que quiso darle un crédito a gente que no es prestigiada, o un reconocimiento a manera de agradecimiento a Stella Adler, antes de que ella falleciera (cabe recordar que la autobiografía es de 1994, ella falleció un par de años después).

- ¿De todos los discípulos que has tenido a quién has admirado más al punto de creer que podría llegar a ser un excelente actor?

- Penny (Allen) dijo que Roberto Soto y Nube Valbuena.

- ¿Tú lo confirmas?

- Sí.

- Relativamente cambiando de tema, vamos a hablar de tu vida personal. ¿La dedicación y entrega total que has brindado al cine y sobre todo al teatro, te ha impedido tener una pareja estable, una familia propia, o simplemente eso no te ha interesado?

- No. A estas alturas de la vida ya no quiero tener una familia. Intenté estar casado, pero me fue mal; ya no me interesa el matrimonio, me he convertido en ciudadano del mundo. Una pareja no te da libertades, yo soy como un judío errante; quisiera estar aquí y en otros lados. Sí me gustaría tener una pareja que no me ate, alguien que

colabore conmigo. Mi relación con mujeres se me da más fácil con gringas, con la mujer mexicana, no. En Nueva York tengo muchas amigas, en México muy pocas, y no por racismo; me hallo más con una norteamericana, la mentalidad de las mexicanas no me gusta.

- ¿En tus planes no está tener un hijo?

- Ya se me pasó el momento, quise cuando estaba felizmente casado, ahora ya no me gustan los niños. Disfruto a los niños nada más cuando son mis parientes; además me he dado cuenta que los hijos son muy ingratos.

- ¿Qué opinas del matrimonio?

- Nada... Se da y no se da, es una institución en decadencia por la crisis de la pareja y el ser humano en general, Tere, en la actualidad existe muy mala relación de pareja, por eso apoyo obras como *Frankie and Johnny*, porque trata de una relación que cree en el amor; esa relación tan complicada que está desapareciendo, a veces te aman y no... quieres, y a veces amas y no te quieren, esa química desaparece, la gente tiene miedo a la responsabilidad. Los valores se desmoronan, a veces estás mejor solo.

- ¿Qué piensas de las mujeres en general?

- Hay una parte de la mujer que conozco y que no me agrada: la maldad, cierta malicia femenina... cuando el hombre está en manos de la mujer se vuelve una relación de poder, de obligaciones. La mujer siempre escudriña, quiere descubrir qué tienes, si no se le permite averiguar sobre uno se molesta, pero siempre tiene artimañas para lograr lo que quiere. A lo mejor porque se educaron en provincia (Torreón, Coahuila), no sé... mis hermanas son unas mujeres trabajadoras, educadas, discretas, cultas, que no se la pasan 'chingando' a sus maridos, al contrario los apoyan y los ayudan en todo lo

que pueden. A lo mejor las mujeres que viven en las grandes ciudades crecen con mañas, o no sé...

- Es inevitable hablar de tu vida personal sin hacer referencia a tu vida profesional, entonces permíteme hacerte esta pregunta curiosa, valga la expresión, ¿te consideras imparcial como maestro o en el fondo das preferencia a tus alumnos varones?

- Tengo clarísimo que en clase no debe haber divisiones entre hombre y mujer, Lee decía que todas estas emociones se deben dejar de lado en las clases; actor y actriz son lo mismo, no debe existir favoritismo con la gente que me cae bien o mal. Lee no era amigo de nadie fuera de clases. Yo accedí a su vida íntima porque trabajé con él. Charlie Laughton fuera de clases platicaba con las chavas; Nicolas Ray prefería conversar con chavos; a la hora de dirigir, o dar clases no había preferencias porque fueras hombre o mujer. Fuera de clases tengo mejor relación con los actores que con las actrices pero no le faltó al respeto a las mujeres. No soy grosero con ellas. Yo respeto mucho a la mujer.

- ¿Qué significa vivir solo?

- Tener libertad, decisión para saber si hoy vas a estar aquí y mañana en otro lado. Te ayuda a madurar muchos miedos de enfrentarte solo en la casa. Significa, dolor de estar en tu cama y no compartirla con nadie. Hay muchos momentos en que quieres estar con alguien, no sólo sexualmente, sino también para compartir con alguien tus experiencias. Es mucho más sano que estés con alguien que comparta tu vida, que platique contigo, que te dé compañía.

- ¿Aceptarías una crítica?... Creo que sí, generalmente eres un hombre generoso, pero en tu interior existe un ser vanidoso, egoísta y egocéntrico, ¿qué piensas al respecto?

- No, egoísta no: egocéntrico, todo artista tenemos egolatría, es como la sensibilidad, si no eres ególatra qué haces en esto, es importante. El ego mal sano que daña, ese no lo tengo, no estaría en la situación que estoy; estaría en *Televisa* o en Nueva York contando que soy lo máximo. Buen maestro sí soy, existe en mí la preocupación por el prójimo, quería ser como el Che Guevara, ahora ya no... Yo me conduelo del dolor, poca gente tiene esa cualidad, por eso cedo ante gente que no tiene 'lana'...

Soy una raza en extinción, tengo defectos, aunque más cosas positivas; la cualidad que tengo o error, es que amo mucho a la gente. Te juro, quiero recibir algo a cambio de ese amor. Por eso estos cambios de ya no querer perder 'lana'... de que la gente obtenga cosas de trabajo... Eso es por viejo, te da miedo quedarte solo. Yo me cuestiono mucho, no quiero fallar a los principios del *Método*, quiero estar en paz. Me doy cuenta que he hecho daño, y le incito a las personas que he dañado a que hablemos... y les pido perdón.

- Tengo entendido que conoces de manera cercana a Al Pacino y a Meryl Streep, ¿cuál ha sido tu relación con ambos actores del *Método*?

- Compartí algunas clases con ellos, a Al Pacino lo vi actuar en algunas escenas, a Meryl Streep no. Sentí dicha de ver en escena de 'cerquita' también a Susan Sarandon que junto con Meryl Streep, me encanta. Por esa época la paz y tranquilidad que reflejaban se dejaba ver. Un actor del *Método* se huele, decía Strasberg. Eso pasa con

Robert Duvall, Al Pacino, Streep... eso es lo que tienen ellos; son patrones a seguir que quisiera lograr alcanzar; estoy pendiente de alcanzar esos principios, mucha gente por menos de lo que ha hecho se para el cuello y se ufana por haber cursado tres meses en Los Ángeles (se refiere al Lee Strasberg Theater Institute o al Actor's Studio de ese lugar), TRES MESES... Por mi parte, no creo llegar a ser un lambiscón, pero sí pienso publicitarme un poco más...

- Para finalizar con esta charla quisiera conocer tu opinión sobre ... ¿qué papel crees que juega la comunicación en el proceso de aprendizaje del *Método* de Lee Strasberg?

- Básico y esencial en el *Método*. La actuación es un acto de confesión entendido por comunicar algo a alguien. Que el actor comparta lo que le pasa es muy importante.

"La comunicación es un acto de amor entre el actor y el público", dijo Strasberg...

ANEXO 3

IMÁGENES FOTOGRAFICAS

(FOTOS DE ARCHIVO DEL GRUPO ACTORES DEL MÉTODO)

...mo
un bello
recuerdo de
aquellos jóvenes
antes de aprender a
vivir. Actualmente
René Pereyra



René Pereyra (de sombrero) con su grupo Actores del Método, posan en las escalinatas del Actor's Studio de Nueva York, tras una gira artística por la ciudad cosmopolita.



Los actores Ana Ofelia Murguía y Pedro Armendáriz, develan la placa por las 100 representaciones de la obra: "Purificación en la calle de Cristo", de René Márques. René Pereyra observa el suceso.

René Pereyra dirige *Baño de pájaro*

Las grandes urbes traen soledad e incomunicación

Norma Aleandro y Anthony Hopkins develaron placa

MIGUEL ANGEL PINEDA MUÑOZ

A pesar de que las grandes urbes del mundo nos proveen de todo lo material, vivimos una soledad en medio de miles de personas, por eso la obra *Baño de pájaro*, de Leonard Melfi, estruja las conciencias y muestra el individualismo que vivimos, coincidieron en afirmar el director de la puesta citada, René Pereyra, el actor Roberto Soto y la actriz Nube Valbuena.

Entrevistados al término de la presentación número 100 de la puesta *Baño de pájaro*, los actores del método se refirieron a las consecuencias que provocan las grandes ciudades, donde la gente es presa fácil de la incomunicación, y: "No hay nadie con quien hablar".

A la develación de la placa asistieron el actor estadounidense Anthony Hopkins y la actriz argentina Norma Aleandro, y esta última aceptó gustosa ser entrevistada por la televisión, pero cuando los medios impresos le pedimos unas palabras se negó. No cabe duda que el premio Oscar que ganó la ha hecho inentrevistable.

Para el discípulo seguidor de la técnica de Lee Strasberg, llamada actores del método René Pereyra, la intención de la obra es que los espectadores se den cuenta que la falta de comunicación nos lleva a aislarnos y a la desesperación de un mundo sin objetivos.

Nube Valbuena explica a su personaje: "Es un ser sufrido, que vive en una gran ciudad, que trabaja demasiado para soportar los vicios de su madre. Se siente despreciada por todos, es insegura y termina por matar a su madre un 14 de febrero, día del amor y la amistad.

Asimismo, explica Nube, que la soledad social ya es un hecho mundial y de cualquier clase económica.

En su oportunidad, Roberto Soto, explicó que su objetivo como actor es buscar que el público encuentre que su personaje puede ser cualquier familiar o vecino, ya que vivimos en un mundo aislado.

Roberto habla de su papel: "Es un joven poeta, que las circunstancias lo llevaron a trabajar como cajero en un pequeño restaurante. Desapercibido por las mujeres que ha conocido y de sus amigos se refugia en su máquina de escribir, y en el alcohol, que son sus últimos reductos" •



ANTHONY HOPKINS y Norma Aleandro develaron la placa alusiva a las 100 representaciones de la obra *Baño de pájaro*, dirigida por René Pereyra.



De izquierda a derecha: Rodrigo Pla (cineasta), René Pereyra (dir. Artístico del Foro Actores del Método) y, Penny Allen (dir. Artística del Studio 207 de Nueva York, EEUU).