



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras

## RODOLFO VALENCIA EN EL TEATRO. SU TRABAJO Y SU METODO.



FACULTAD DE FILOSOFIA  
Y  
LETRAS

### Tesis

Que para obtener el título de:

**Licenciado en Literatura Dramática y Teatro**



Presenta:

**Ivan Herrera Flores**



COORDINACION DE LITERATURA  
DRAMATICA Y TEATRO

Asesor: **Alejandro Ortíz Bullé-Goyri**

Sinodales: Prof. Mario Balandra Oliver  
Mtro. Ricardo García Arteaga  
Dr. Oscar Armando García Gutierrez  
M. C. Rafael Pimentel Pérez



México, D. F.

Marzo 2006



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 mi madre, quien me ha dado todo y siempre me ha apoyado incondicionalmente, incluso en las decisiones que considera erróneas, como sólo puede hacer una madre que quiere sin reservas. Sin duda eres digna de un mejor hijo del que tienes.

A mi padre, por su comprensión y apoyo. Gracias por tu invaluable ayuda y tu cariño.

A Pável, por ser un excelente hermano.

Con cariño y respeto al maestro Rodolfo Valencia, por inspirar este trabajo al enseñarnos que el teatro puede enriquecer la vida, tanto la del que lo ve como la del que lo hace.

Al maestro Alejandro Ortíz, por ayudarme con su hábil mano y vastos conocimientos a realizar este trabajo.

A mis amigos, quienes me presionaron para terminar este trabajo, escucharon estoicamente mis confusas disertaciones y, sobre todo, han alegrado mis días con su compañía.

Agradezco enormemente la colaboración de la maestra Isabel Quintanar, quien de manera sumamente generosa me compartió sus experiencias de trabajo con el maestro y me proporcionó una gran cantidad de fotografías; del mismo modo agradezco a Eduardo Cassab el permitirme una entrevista donde me compartió gran parte de sus vivencias con Valencia.

También mi gratitud los maestros Rafael Pimentel, Oscar Armando García, Mario Balandra y Ricardo García por su tiempo y valiosos comentarios.

Finalmente mi reconocimiento a Miguel Ángel Reyna, quien con su excelente trabajo en la coordinación me ayudó a sortear las complicaciones de la titulación.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	6
PRIMERA PARTE: BIOGRAFÍA Y TRABAJO DE RODOLFO VALENCIA	
1.1 Formación.....	10
1.2 Estudios en Francia .....	19
1.3 Primeros trabajos profesionales .....	23
1.3.1 Colaboraciones con Seki Sano .....	26
1.3.2 Teatro Estudio .....	35
1.3.3 El juego de tocar la luna .....	36
1.3.4 Trabajo en Cuba .....	48
1.3.5. Regreso a México .....	53
1.4 Teatro Popular Campesino e Indígena .....	54
1.4.1 Teatro Conasupo de Orientación Campesina .....	57
1.4.2 Obras del Teatro de Orientación Campesina Conasupo .....	63
1.4.3 Arte escénico popular .....	79
1.4.4 Obras del Departamento de Teatro Popular de la Dirección de Culturas Populares .....	82
1.4.5 Instituto Nacional de Educación para los adultos .....	99
1.4.6 Obras del Teatro Popular del INEA .....	100
1.4.7 Esquema de trabajo de los grupos .....	104
1.5 Teatro XXI .....	107
1.6 Universidad e investigación .....	132
SEGUNDA PARTE: FUNDAMENTOS TEÓRICOS DEL MÉTODO VALENCIA	
2.1 Valencia ante el Método Stanislavski .....	149

2.1.1 Problemática de la práctica del método Stanislavski .....	149
2.1.2 El método de acciones físicas, aportación central de Stanislavski .....	154
2.2 La bioenergética	
2.2.1 Reich .....	156
2.2.2 Alexander Lowen .....	163
2.2.3 Objetivos de la bioenergética .....	166
2.2.4 El concepto de bloqueo. Impedimento para el “fluir y dar” .....	175
2.2.5 Lectura Corporal .....	177
2.2.6 Respiración .....	178
2.2.7 Sensibilización bioenergética .....	182
2.3 Diferencia entre terapia y procesos creativos .....	184
2.4 La línea existencialista en el pensamiento de Rodolfo Valencia .....	187
2.5 La Gestalt, influencia de Frederick Perls .....	189
 TERCERA PARTE: EL MÉTODO VALENCIA	
3.1 El teatro no es literatura .....	192
3.2 Especificidad del lenguaje teatral .....	196
3.3 Estructura del Método Valencia .....	199
3.3.1 Creación del estado de disponibilidad .....	201
3.3.2 Cambio de la respiración cotidiana “neurótica” .....	204
3.3.3 Registro bioenergético .....	204
3.4 Relajación bioenergética	
3.4.1 Cambio de parado .....	204
3.4.2 Relajación .....	205

3.4.3 Trabajo de piso .....	207
3.4.4 Trabajo a “cuatro patas” .....	207
3.5 Relaciones dramáticas en el espacio .....	209
3.5.1 Creación del sentimiento .....	212
3.5.2 Dame-No (Conflicto) .....	214
3.5.3 Toma (Confrontación) .....	215
3.5.4 Uso dramático de un objeto .....	215
3.5.5 Tralenguas (Uso dramático de un texto) .....	216
3.5.6 Uso del texto .....	217
3.6 Uso del Método Valencia en la práctica teatral .....	219
3.6.1 El trabajo de dirección dentro del Método actoral Valencia .....	219
3.6.2 “Dirección de actores” .....	219
3.6.3 Teatro de grupo .....	221
3.7 Características de la dirección dentro del método actoral Valencia	
3.7.1 El director no dirige desde las butacas .....	222
3.7.2 Uso de las imágenes o metáforas relacionadas con el cuerpo como medio de trabajo .....	223
3.7.3 Uso de herramientas de trabajo corporal en la liberación de los medios expresivos del actor .....	223
3.8 El público .....	224
CONCLUSIONES .....	226
ANEXOS	
1. Obras escritas o adaptadas por Rodolfo Valencia .....	230
BIBLIOGRAFÍA .....	232

## INTRODUCCIÓN

El Diccionario Enciclopédico Básico de Teatro Mexicano define así a Rodolfo Valencia:

*Dramaturgo, director y docente. Discípulo de Seki Sano. Su labor artística la ha desarrollado con grupos estudiantiles. De sus montajes más importantes destaca La mujer que tiene el corazón pequeño, de Crommelynck, estr. 1959, teat. Lux. Es autor de Estrellas para el desayuno, estr. 1950, dir. I. Retes, teat. SME y El juego de tocar la luna, estr. 1950, entre otras. El trabajo con el que obtuvo diversos reconocimientos lo constituye la creación de las brigadas de teatro campesino para la CONASUPO, que llevaron el teatro a todos los rincones del país. Hasta 1995 fungió como profesor de la FFL de la UNAM. (Ceballos, 512)*

Aún aceptando la definición de “básico” del Diccionario, este resumen es muy esquemático, poco exacto y para nada acerca a un conocimiento de la importancia del trabajo de Rodolfo Valencia en el teatro mexicano. Primero, además de dramaturgo director y docente, Valencia ha sido un actor de importancia. Segundo, no es propiamente un discípulo de Seki Sano, mas bien fue un colaborador cercano, pues trabajó con él como asistente de dirección, adaptador y traductor, además de como actor. Su labor artística no se limita a “grupos estudiantiles” ya que ha trabajado, además de los grupos de Seki Sano, con grupos tan importantes como Teatro Estudio de Cuba o colaborado de distintas maneras con personalidades como Ignacio Retes, Juan José Arreola, Sergio Corrieri, Waldeen o Alejandro Luna. Para no extendernos demasiado en aclaraciones, solo queremos mencionar que los montajes dirigidos por él suman mas de veinte, y las obras escritas o co-escritas por el maestro, por lo menos dieciocho.

Como ejemplo de la falta de conocimiento del trabajo del maestro, cito la ocasión en que fuimos en el año 2001 al CNA, donde Valencia impartió una conferencia sobre el cuerpo del actor y cinco de sus alumnos daríamos una demostración de la técnica del maestro. Antes de comenzar la conferencia se realizó una breve presentación del maestro. Los datos eran para mí desconocidos y pensé pedir una copia para esta investigación. Al salir de la conferencia Valencia me dice riendo que nada de lo que se leyó lo había hecho él, que nombraban obras que él nunca había dirigido y hechos de los que no había participado.

El hecho de que incluso en el sitio donde está el CITRU, corazón de la investigación documental teatral, no se pueda obtener información fidedigna del trabajo realizado por Rodolfo Valencia (y de muchos otros valiosos maestros de teatro), es uno de los argumentos que reiteran la necesidad y pertinencia del presente trabajo.

Son dos primordialmente los objetivos de nuestro estudio. **Primero**, hacer una biografía que muestre cronológicamente los hechos más importantes de la vida artística del maestro Valencia y a través de ellos mostrar como fueron evolucionando los conceptos de arte teatral y del actor, que lo han llevado a la creación de un método particular de actuación, basado en el uso de elementos de Bioenergética y otras formas de terapia en el entrenamiento actoral.

Esta biografía busca ser una fuente de información para los interesados en el trabajo de Rodolfo Valencia; se pone énfasis en momentos definidos que, a nuestro parecer, han formado el pensamiento actual del maestro, así como también muestran cómo ha realizado sus investigaciones teatrales.

Estos momentos son:

-Los años de formación, tanto en México (F.F. y L., U.N.A.M.) como en Francia (Sorbona). Influencia en su pensamiento de los maestros con los que estudió y trabajó en esos primeros años (Ignacio Retes, André Moreau, Jean Louis Barrault)

-El trabajo como colaborador de Seki Sano, como actor, asistente de dirección, traductor y adaptador. En este punto nos interesa particularmente el aprendizaje del método Stanislavski, además de la aplicación de otros elementos teatrales (Meyerhold, Teatro tradicional japonés) que formaron a Sano, y que percibimos como fuentes de inquietud en la percepción del fenómeno teatral del maestro Valencia.

Es fundamental comprender que desde la práctica verdaderamente metodológica del llamado "Método Stanislavski", el maestro empieza a percibir limitaciones de su práctica, y son estas observaciones las que lo llevarán a buscar otras formas de trabajo con el actor, lo que evolucionará finalmente a su propia técnica de entrenamiento y trabajo actoral.

-La participación del maestro en varios proyectos durante la década de los 50's, como la fundación del grupo "Teatro estudio", trabajo en televisión y la dirección de obras teatrales de manera independiente.

-El trabajo de Valencia en Cuba, participando en apoyo a la revolución como maestro y director, haciendo un trabajo de teatro comprometido con el proceso revolucionario. Son varias las facetas del trabajo que Valencia realiza en este periodo, ya sea como maestro, director de escena y director fundador de instituciones educativas.

-La creación y realización de los proyectos de teatro popular, campesino e indígena, auspiciados por el gobierno, que tuvieron lugar en la década de los setentas y principios de los ochentas. Su trabajo como director artístico en el proyecto que buscaba crear un teatro que hablara de los problemas de las comunidades y tuviera repercusiones positivas en la vida social.

Sin duda estos trabajos son los más reconocidos del maestro; por las características de nuestro estudio no profundizaremos en el tema, sin embargo consideramos indispensable detenernos a analizar algunos de los puntos de mas relevancia en las diversas encarnaciones del proyecto de teatro popular, pues este trabajo representa con cabalidad la esencia de las propuestas del maestro Valencia, así como la clara demostración de su viabilidad para diversas circunstancias.

-El trabajo realizado con Teatro XXI, grupo independiente formado por el maestro, con el que crea espectáculos teatrales utilizando su propia técnica. Con este grupo se estrenan obras como "El hombre Prometeo", "Trufaldino, servidor de dos patrones" y "La estrella de Sevilla".

-Su labor como maestro universitario, donde desde 1985 sigue desarrollando su investigación acerca del actor y el lenguaje teatral. Con este trabajo, ha influido en varias generaciones de estudiantes y propiciado con sus enseñanzas diferentes búsquedas, iniciadas a partir de las inquietudes de sus alumnos con respecto a las posibilidades del método.

A través de la revisión de estos diferentes periodos buscamos mostrar al lector, de una manera simplificada, la forma en que Valencia va a encontrar diferentes hallazgos que lo llevaran a la creación



de un método propio de entrenamiento y trabajo actoral; proponemos llamar a éste **Método Valencia**.

El **segundo** objetivo de nuestro estudio es hacer un análisis del método de entrenamiento actoral de Valencia. Este análisis requiere de una revisión en dos partes: Se hace una exposición de lo que es la Bioenergética, sus autores principales (Reich y Lowen), así como sus fundamentos y los elementos que Valencia adopta y adapta en una síntesis propia, centrada en su idea del teatro y lo usos que para estos visualiza como herramienta para el entrenamiento actoral. Después se muestran los conceptos que sustentan la concepción teatral actual de Valencia, sobre todos los que se refieren a la especificidad del lenguaje teatral y se hace la exposición de los elementos "básicos" del lenguaje teatral que propone Valencia en función de la aplicación práctica en el terreno del entrenamiento del actor y de la dirección escénica. Para ello ejemplificaremos con experiencias dadas a lo largo de su carrera, así como de la observación realizada en distintos cursos de Actuación y Dirección de Actores impartidos por Rodolfo Valencia en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

A nuestro parecer, Rodolfo Valencia ha creado una forma de entrenamiento actoral verdaderamente metodológica, sustentada en principios firmes y coherentes. Sus ideas parten de la idea del teatro como un arte, no como "la suma de las artes" o como una de las "artes sustantivas"; sino como un arte que posee su propia especificidad, esto es, elementos particulares con los que el creador escénico se expresa.

Estos elementos desde luego han existido desde el teatro griego, como los principios de la pintura están presentes en las pinturas rupestres, pero la conciencia de sus particularidades y la propuesta de los "elementos básicos" que forman este arte, propuestos por Valencia, permiten una enseñanza ordenada y sistemática del actor.

A la par de esta base conceptual formada a lo largo de su experiencia teatral, se encuentra una propuesta de trabajo psico-corporal, donde puede dar un sustento teórico firme para sus propios hallazgos e intuiciones para aplicar al trabajo del actor. Basada, pero no copiada, en elementos de Bioenergética, Gestalt y otras investigaciones, Valencia diseña una serie de ejercicios para entrenar al actor que deja de lado ideas como el personaje o la motivación externa, aspirando al trabajo lúcido y consciente de las potencialidades del ser humano en tanto que creador de un discurso artístico dirigido a un espectador partícipe del espectáculo.

La columna vertebral del Método Valencia es el uso de la respiración profunda, utilizada como un vehículo para lograr lo que el maestro llama un "Estado de disponibilidad". Éste es un estado en el cual el actor se encuentra preparado y lúcido para el trabajo creativo, donde ha trabajado su condición emocional para despojarse de impedimentos al mismo tiempo que ha ampliado su consciencia (tanto interna como externa). De este modo se aspira a que el actor sea su propio instrumento para comunicar un discurso a través del uso creativo de los elementos de su lenguaje.

Nuestro trabajo aspira a demostrar la pertinencia y viabilidad del método de entrenamiento actoral de Rodolfo Valencia como una aportación importante a la investigación teatral. Consideramos que se trata de una proposición verdaderamente metodológica, que se sustenta en investigaciones científicas acerca del ser humano, su comportamiento y su expresión. Este método considera al actor como un ser humano complejo, que puede mostrar diferentes limitaciones expresivas de acuerdo a su experiencia

vital y requiere por tanto de una forma de entrenamiento que le pueda ayudar a superar esas limitaciones.

Esta concepción está unida a su idea de teatro, que considera a éste, como un arte diferente a la literatura dramática. A partir de esto, se hace necesario hacer una especificación de en qué consiste este arte y cuáles son los elementos propios de los que se sirve para expresar su discurso. Discurso que, dentro de la concepción de Valencia, debe estar comprometido con la realidad social, política y sobre todo humanística.

## PRIMERA PARTE: BIOGRAFÍA Y TRABAJO DE RODOLFO VALENCIA

### 1.1 Formación.

Raúl Rodolfo Valencia Gálvez nace el 25 de febrero de 1925 en Jiquilpan, Michoacán, pueblo de unos 12 mil habitantes. Hijo de Don Aureliano Valencia y de Altagracia Gálvez, se crió en el seno de una familia de clase media.

Su niñez transcurrió durante el periodo de la guerra cristera, al igual que en el resto de la República, en Michoacán el conflicto comenzó en febrero de 1926 con la clausura de colegios y asilos. Este acontecimiento tuvo impacto en la vida de la familia, que vio el enfrentamiento como ajeno a su fe, de lo cual Valencia recuerda

*Jamás aprobaron el movimiento cristero, para ellos no tenía nada que ver con el cristianismo, con sus creencias; además perdieron un hijo. Lo que sí sé es que para ellos era un movimiento manipulado por la iglesia, es decir, era inducción de la iglesia a partir de la política... claro, también Calles había exagerado, es decir la persecución religiosa había llegado a términos críticos que movieron al pueblo mexicano. Pero ahí hay algo más profundo, porque los intereses que movieron todo esto estaban ahí y están ahora en el poder. Es decir que era realmente una cruzada religiosa, un movimiento católico reaccionario y que se basó fundamentalmente en un hecho muy profundo, que es que las masas revolucionarias, al pueblo de México le birlaron su revolución, entonces claro no veían ningún fruto de su revolución, y consideraron al gobierno triunfante como un traidor, fue lo que aprovechó la iglesia para encausar ese malestar con la persecución religiosa, no para salvar los valores cristianos. (Entrevista, 11 de agosto 2004)*

Jiquilpan es también la tierra del general Lázaro Cárdenas, quien tomó posesión como gobernador el 16 de septiembre de 1928. Sus preocupaciones fueron la lucha agraria, el control político y la desfanatización. Es para Valencia un presidente realmente revolucionario:

*El único momento realmente revolucionario fue el gobierno de Cárdenas, pero lo hizo mal. El hombre tenía sanas y muy buenas intenciones, pero no el conocimiento ni los técnicos que lo hicieran ver cual era el camino adecuado para ayudar al desarrollo del proletariado (...). Yo soy de Jiquilpan. Mi padre y el padre de Cárdenas eran amigos, entonces para mí Cárdenas es algo fuera de la leyenda. Cárdenas se fue del pueblo a los doce años, según mi padre se fue huyendo porque había embarazado a una chica, pero hay otra versión totalmente diferente. Es decir, se fue de niño. En Jiquilpan no había más que primaria, por lo tanto si se fue a los doce o trece años tenía la primaria. Claro, hay la posibilidad del autodidacta, que no es nada despreciable, y obviamente el fue un gran autodidacta. (Entrevista, octubre del 2001)*

Su familia era muy religiosa, aunque no había una influencia artística como tal, Valencia sí encuentra un ambiente propicio para fomentar una noción estética empírica

*En primer lugar lo que había era... yo diría un buen gusto natural... Es decir que, yo no veía en mi casa lo que en otras casas, nunca vi calendarios colgados en las paredes... (Entrevista, 11 de agosto 2004)*

A muy temprana edad, debe dejar los baños en el río y el saqueo de los huertos, pues a los siete años su familia emigra a la Ciudad de México. El pequeño Rodolfo tenía un teatro de títeres, recitaba poemas en las fiestas escolares y leía cuanto libro caía en sus manos.

Con este cambio de ambiente, también se encuentra con la posibilidad de más independencia de la familia y la búsqueda de sus propios intereses, uno de los cuales fue el cine

*(...) es decir, entre el cuidado de mis padres, y su miedo... yo no sé por qué, porque vivíamos en un sector de la colonia Guerrero que era absolutamente residencial. Ahí estaba el Colegio Washington, el Franco Español y había verdaderas residencias, nosotros vivíamos en una parte de la residencia de los Casazús, que eran una de las familias más aristocráticas del porfiriato ya en decadencia... Y eso permitió que cuando abrieron un cine ahí cerca, a mi madre ya no le daba miedo porque no tenía que cruzar más que una calle, una calle de poco tráfico, entonces no le asustaba (Entrevista, 11 de agosto 2004)*

Entendemos que hay una gran influencia del cine, tanto en su sensibilidad así como en la forma de concebir su teatro, pues como veremos más adelante, la creación teatral de Valencia parte siempre de imágenes que surgen en él antes de la concepción propiamente dicha del espectáculo. Acerca del tipo de cine que se exhibía en esas salas, recuerda

*...era un cine que pasaban fundamentalmente películas de la Metro Goldwin Meyer, de la gran época de la Metro... y otro en que pasaban otras marcas y cine europeo. Con eso tenían mucho cuidado en mi familia por razones morales, me cuidaban por los chismes de mis hermanos mayores "Qué Rodolfo no vaya a ver tal película", aunque claro, bastaba con que me dijeran aquello para que tuviera un interés particular. Y ahí empecé a ver cine francés. (Entrevista, 11 de agosto 2004)*

Antes del gusto cinematográfico, Valencia ya tenía muy desarrollado el hábito de la lectura

*Yo ya era lector, leía mucho, pero las lecturas sí me las cuidaban, era más fácil. (...) El librero de mis padres era muy limitado y muy apegado a la idea religiosa. Novelas religiosas, vidas de santos, etc. etc. Por eso en una conferencia me permití decir que el único libro erótico que había en mi casa era la Divina Comedia ilustrada por Doré. (...) por ejemplo una lectura inolvidable, hay dos, pero eso fue ya más adelante... Casi me aprendí de memoria la "Vida de Genoveva de Bravante" (...) una santa que fue reina desposeída y acabó en el bosque, era una especie de Blancanieves, era muy conmovedor. Yo no se cuántas veces la leí, pero fueron varias veces. Más adelante la novela de Henrik Sienkiewicz: "El signo de la cruz", también casi me lo aprendí de memoria, pero eran cosas de esas, muy vigiladas. (Entrevista, 11 de agosto 2004)*

El maestro nos comenta también que el intercambio con sus hermanos mayores le permitió ampliar sus horizontes literarios

*Mis hermanos mayores eran lectores, la literatura moderna llegó a casa por ellos, y ellos no me ponían límite, es decir, si yo le preguntaba a Manuel, el mayor, que si podía leer tal libro, él me decía "puedes sacar los libros que tu quieras cuando quieras", y eso no le gustaba por supuesto a mi madre, le tenía miedo a eso en relación a la fe. (Entrevista, 11 de agosto 2004)*

Entre los años de 1930 a 1936 Valencia cursa la escuela primaria en el Colegio Franco Español, ubicado en la calle de Héroes. De 1937 a 1940 hace la secundaria ya en Iniciación Universitaria (UNAM) en el centro de la ciudad. De esa época recuerda maestros que le dejaron profunda huella

*Una de las influencias más fuertes en la secundaria fueron... por un lado del maestro de historia, porque era un mundano total. Pertenece a una familia burguesa venida a menos, había vivido bastantes años, no se cuantos pero muchos... en París, y hablaba de todo, literatura, arte... era abogado, pero ese tipo de abogado interesado en la cultura... lo recuerdo como un brillante maestro. Yo encontraba en la historia un poco todo lo que ambicionaba (...) Ahí seguí estudiando francés, con los elementos de la primaria. Teníamos una maestra de francés bastante buena, francesa, que me dijo un día "Usted va a acabar hablando francés", yo pensé para mis adentros "Claro, es evidente" lo que me impulsó a seguir estudiando hasta dominarlo. (Entrevista, 11 de agosto 2004)*

El manejo del idioma francés sería una herramienta invaluable más adelante, pues tiempo después podría practicarlo durante sus estudios en Francia. La lectura seguía siendo una actividad que ocupaba gran parte de su tiempo, y los géneros que buscaba variados (...) *leía muchas biografías, desde luego todas las biografías que escribió Stefan Zweig y mucha novela* (Entrevista, 11 de agosto 2004)

El cultivo de estos intereses le llevarán a desarrollarse más adelante en campos del conocimiento que ya intuía, como la literatura y la historia. Había ya en él una inquietud por el conocimiento humanista, e impulsado por la familia entra al medio universitario

*La escuela se llamaba Iniciación Universitaria. Y eso es interesante porque mi hermano mayor, que ya sustituía en muchísimo a la autoridad paterna, sintió que eso del colegio particular era inapropiado. Ya había llegado Cárdenas al poder, la cosa se movía por otro lado. Aunque nosotros no veníamos con Cárdenas, por eso llegamos en 32 a México (...) Entonces decidió que los varones ( las niñas no) pero que los varones fuéramos en un colegio público. Entonces me inscribieron, además yo quería ser universitario de todas, todas (...) me proyectaba como... es un poco ridículo decirlo pero como intelectual. Entonces yo sentía que mi lugar estaba en la universidad. Pude haber ido a otras secundarias pero no, tenía que ser la universidad, entonces la preparatoria la hice los tres primeros años en Iniciación Universitaria y los dos últimos en la Preparatoria de la universidad. (Entrevista, 11 de agosto 2004)*

Es así que realiza el bachillerato en Ciencias Sociales en la Escuela Nacional Preparatoria de San Ildefonso entre 1941 y 1942. Durante la educación preparatoria, tiene problemas para decidir el curso de sus estudios, pues primeramente para él *la opción era entre arquitectura y leyes, el estudio del derecho encaminado al derecho internacional, como una carrera propia a mis inquietudes y fantasías.* (Entrevista, Octubre del 2001)

Sin embargo, ninguna de estas actividades fue la elegida

*(...) en primer lugar, saliendo de la Preparatoria definí que realmente no quería tener nada que ver con abogados (ni internacionales ni de ningún otro tipo) y me fui derecho a la Facultad de Filosofía... Bueno, pero no tan derecho, pues dejé pasar un año de indecisión sin realmente saber que hacer, hasta que me decidí por el estudio de la Filosofía y la Literatura* (Entrevista, 11 de agosto 2004)

Esta decisión no fue bien recibida en el hogar, que esperaba que el joven Valencia optara por una profesión más lucrativa y “segura” en el aspecto económico; sin embargo, la decisión se mantuvo y en 1944 y hasta el año de 1947 estudia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM ubicada en ese tiempo en San Cosme.

*...ya es claro para mí que quiero escribir. Ya había escrito poemas y cuentos. Me interesaba mucho la filosofía pero como base cultural, y llevaba materias de literatura (...) Entonces hice mi propio menú, seguí digamos la carrera, pero la base, la estructuración, era en torno a la filosofía y nunca me he arrepentido de ello. En primer lugar porque tuve maestros de filosofía muy brillantes, que eran los españoles. Ya había estudiado en la Preparatoria con Gaos (...) psicología en términos generales, introducción a la psicología y después con el mismo Gaos, Nicol y otros en la facultad: Psicología de la adolescencia, Introducción a la Filosofía... (Entrevista, 11 de agosto 2004)*

Esta formación en el campo de la psicología será una base fundamental en el trabajo que desarrollará años más tarde, al investigar acerca del uso de distintas formas de trabajo terapéutico (Bioenergética, Gestalt) en la creación de su propio método de entrenamiento actoral. Por supuesto también tuvo maestros del campo de la dramaturgia, como Rodolfo Usigli, y justamente en esos años de formación, su interés referente al teatro es únicamente para desarrollarse en el campo de la literatura.

*Me empieza a interesar (el teatro) pero como literatura, desde el punto de vista del dramaturgo, y efectivamente estando en la Facultad escribí una trilogía de obras en un acto, lo que después me ganó realmente la beca a París... (Entrevista, 11 de agosto 2004)*

En este momento no es perceptible para él que será precisamente el teatro la actividad a la que dedicará principalmente su quehacer profesional, pero será esta trilogía lo que le ayudará a obtener su beca a Francia, donde a su vez encontrará un nexo indisoluble con el teatro.

Sobre la trilogía mencionada:

Estrellas para el desayuno: Cuatro personajes y un solo escenario. Duración aproximada de 30 minutos. Lucina a causa del trauma de perder a su hija recién nacida en un accidente, adopta a una muñeca como sustituto. Su esposo trata de ayudarla a salir de su enajenación y ella en su locura lo mata. Esta obra se publicó en 1954, en Ediciones El Árbol. Se estrenó bajo la dirección del propio Valencia para una gira por Centroamérica.

La mujer en el armario: Subtitulada como *Pasatiempo en un acto*. Duración aproximada de 20 minutos. Cuatro personajes (del padre solo la voz) y un sólo escenario. “El”, solo en su habitación espera a “Ella” para tener relaciones, pero al llegar la chica se niega y le recrimina su actitud machista. Mientras discuten los padres de él llegan y debe esconderla en el armario. Después de discutir con la madre, regresa a buscar a Ella en el armario, pero ésta ha desaparecido. La obra fue publicada en el número 2 de la revista “Hojas de Literatura” (Noviembre 1948)

El nudo: Este texto no ha podido ser rescatado para nuestro estudio, diremos sin embargo que el texto original estaba hecho en un acto, y que durante su estancia en Francia Valencia lo extendió a una obra en tres actos. En esta obra es el padre el que, afectado con su relación con la madre, cae en la locura.

Hablando sobre *Estrellas para el desayuno*, Valencia dice

*En esa época yo creo que la influencia más fuerte que yo tenía era Ibsen y había una inquietud un tanto revuelta sobre la cuestión de la madre en México. Me acuerdo que cuando la leyó un amigo, me habló por teléfono (...) me dijo que le gustaba la obra y me hizo una pregunta: ¿eres anti-madre como Buñuel? (risas) Un poco... (Entrevista, 11 de agosto 2004)*

En las tres obras el eje temático es la locura, pero también podemos ver que esta se desarrolla en varios niveles de la estructura familiar. Siguiendo con *Estrellas...*

*Me interesaba el problema como una exposición crítica del amor maternal como destructivo. Es decir que en las tres obras ya trataba en cierta forma el tema de la locura. En el "Nudo" el loco es el padre, como resultado de su relación con la madre, pero no podía distinguirlo bien entre uno y el otro (...)*

Así pues, en la madre (*Estrellas...*), en el padre (*El nudo*) o en el hijo adolescente (*La mujer en el armario*) hay una exposición crítica de la familia como estructura represiva, exposición que iba en contra de los valores sociales que dominaban en la época.

Sin aspirar a hacer un análisis total de la obra, diremos que percibimos además de una influencia ibseniana, ecos de otro dramaturgo europeo, August Strindberg, así como de autores de las vanguardias teatrales de Europa de los primeros años del siglo XX. De ambas corrientes, las similitudes que encontramos están dadas por el tema y por la forma misma de los textos, respectivamente. Como en el teatro breve de Strindberg, son obras cortas, tipo teatro de cámara, con temas inquietantes para la época, sórdidos; nos recuerdan a *El padre* o a *El pelicano*. Por otro lado vemos la resolución escénica con un final inesperado en *La mujer en el armario* o el tono casi expresionista de *Estrellas para el desayuno*. Ésta última muestra una forma poco acabada, propia de una obra de juventud, que sin embargo hoy en día se lee muy bien, incluso puede tener todavía interés para la escena.

En 1947 Valencia se integrará a trabajar con el grupo independiente *La linterna mágica*.

Ignacio Retes, quien desde 1940 participa con Usigli como director y asistente en Teatro de Medianoche y meses después se unía a Seki Sano como alumno y asistente, forma en el año de 1946 su propio grupo *La linterna mágica*, donde debuta como director (aunque él considera su debut profesional la obra *El cuadrante de la soledad*, que dirigirá años después) y con el que presentó varias temporadas durante los años 1946 a 1948. El grupo se fundó con el apoyo del Sindicato Mexicano de Electricistas (SME). Desde los años treinta, el Sindicato ya había apoyado otros proyectos teatrales, como los dirigidos por Xavier Villaurrutia, Seki Sano y José de Jesús Aceves. (*Cuatro propuestas...*, 203-204)

El nacimiento del grupo se da en un momento en que la política del gobierno de Miguel Alemán (1946 a 1952) apoyaba, aunque de forma a veces contradictoria, al teatro. Como menciona Armando de María y Campos en su nota del 16 de enero de 1951: *Nadie pone en duda el interés que el presidente Alemán tiene por el desarrollo del buen teatro en México. (Veintiún...*, 777) Estos años de recuperación económica fueron propicios para que se desarrollaran las artes, así como varios grupos teatrales, uno de ellos el de Retes.

Las aspiraciones de Retes y de sus colaboradores estaban por un teatro realista y la propuesta de otro tipo de actuación, diferente al teatro comercial, basado en gran medida de las enseñanzas de Seki Sano. Las tendencias de su repertorio muestran un carácter de teatro social comprometido.

En la biografía, *Zapata sin bigote*, Guillermo Arriaga opina que

*La linterna mágica fue de los primeros grupos de teatro independiente en México que, como el Politécnico, respiró el oxígeno que los Contemporáneos le dieron a las artes escénicas (...) todo un viento fresco y vanguardista después del teatro decimonónico español al que estábamos acostumbrados en México y que ya estaba muy deteriorado, muy viejo y que me parece respetable pero ya no encajaba en nuestro momento histórico. Con los Contemporáneos y la llegada de Seki Sano, vino la gran revolución teatral en México y a nosotros nos tocó ser de los pioneros. (Cit. en Malvido, *Zapata sin bigote*, 50)*

Valencia ingresa al grupo de Teatro *La linterna mágica*, que dirige J. I. Retes, como ayudante de dirección del mismo y de José Revueltas. Según narra Guillermo Arriaga, uno de los valores del grupo era que *El talento de José Ignacio logró la reunión de jóvenes aficionados como yo, conjuntamente con figuras para aquel entonces ya reconocidas, como José Revueltas, Edmundo Valadés, Efraín Huerta, Manuel Álvarez Bravo, Juan Soriano, Carlos Jiménez Mabarak y algunos más. (Ignacio Retes, Teatrista de México, 9)* Esto permitía una retroalimentación entre el grupo de los jóvenes y de artistas ya consagrados. Según el mismo Arriaga, los ensayos se realizaban todas las noches en el departamento de José Ignacio y Lucila Retes, ubicado en la colonia Condesa.

Valencia recuerda que su ingreso al grupo *La linterna mágica* se dio *En realidad muy accidentalmente. A través de un amigo del grupo, compañero también adolescente, conozco yo a un abogado bastante mayor que nosotros que era amigo de Retes y, platicando y surgiendo el interés por el teatro (el también lo tenía) (...) me dice que si quiero conocer a Retes, eran muy amigos, lo fueron creo que durante toda su vida, y yo le dije que claro que sí. Entonces el nos invitó a Retes y a mí a tomar una cerveza (...) conocí a Retes y el me invitó al grupo. (Entrevista, 11 de agosto 2004)*

Como menciona Arriaga, el grupo tenía una composición heterogénea. Valencia refiere que *Era como semi-profesional, ya había gente con tablas, de ahí surgió por ejemplo este actor que fue bastante famoso en cine, Ramón Gay... Y además porque resultaba un mundo muy familiar, él director y actor y su mujer era la primera actriz, y sus cuñados eran actores...* (Entrevista, 11 de agosto 2004)

La entrada de Valencia al grupo tuvo cierta influencia en su quehacer teatral, pues aunque todavía no decide dedicarse a ello, Retes sí le impulsa a profundizar su conocimiento del fenómeno teatral como auxilio de su interés por la dramaturgia

*Entonces me invitó al grupo y yo inmediatamente le dije "No no, yo no quiero ser actor". A mí me daba miedo eso, no era prestigioso ¿un actor? No, yo lo que quería era escribir. Y el consejo de Retes fue muy positivo, me dijo "Bueno, pero para escribir teatro debe usted conocer realmente el teatro por dentro, sus posibilidades y limitaciones, porque si no va a hacer usted una literatura lírica realmente poco dramática, poco teatral" Yo lo entendí... entonces me dijo "Bueno, entra usted como ayudante de dirección" Eso me pareció sensacional (...) ya le he contado que además Pepe Revueltas andaba exactamente en lo mismo. Pero él lo que buscaba no era aprender teatro para escribir teatro,*



*sino lo que quería era dirigir, aprender a dirigir actores, quería dirigir cine. Entonces fui ayudante de dirección de Retes y después de Revueltas también.* (Entrevista, 11 de agosto 2004)

El primer trabajo actoral que realizó el maestro Valencia tuvo lugar como producto del trabajo político. Narra Arriaga

*En esa época se fundó el Partido Popular, de Vicente Lombardo Toledano, y como Pepe Revueltas era militante y todos éramos bien rojillos, pues colaborábamos mucho. Hacíamos teatro en la calle, en Tacubaya; rentábamos un camión de redilas y ahí armábamos nuestro forito, con un magnavoz llamábamos a la gente que paseaba en los parquecitos y hacíamos nuestro teatro. La gente iba y se ponía a ver nuestras escenas.* (Cit. en Malvido, *Zapata sin bigote*, 52)

Finalmente el joven Valencia se decide a trabajar como actor, pero exclusivamente en la campaña de Revueltas que se lanzaba para diputado, así que lo veía sólo como una aportación política. Como colofón diremos que Revueltas, a pesar del apoyo, nunca obtuvo la curul.

En el año de 1948, Valencia parte a la ciudad de Veracruz; esto debido a inquietudes personales provocadas en parte por su situación familiar.

*En primer lugar por una inquietud personal. Siento la necesidad no solamente de alejarme de la familia, me empezó a dar miedo, me había quedado como el único varón con mi madre y una hermana soltera (...) No es que lo pensara... sentía que... mis inquietudes empezaban a entrar en cierta forma en conflicto con la moral de mi madre en cuanto a la religión, más que nada con respecto a la religión...* (Entrevista, 11 de agosto 2004)

Estos problemas familiares, con otras inquietudes personales le llevaron a sentirse insatisfecho. Fue por medio de otro amigo común con Retes que buscó salir de la ciudad

*Entonces surgió la posibilidad de que otro amigo de Retes, a quien yo había conocido, se iba como gerente de un banco de Veracruz. Yo, un poco a partir de esta inquietud un día le digo "Oiga Miguel, ¿no tendrá usted trabajo para mí en Veracruz?" Claro, él que me veía ahí metido con Retes en el teatro, con Pepe Revueltas, en la facultad; me dijo "¿está seguro?" "Sí" Me dijo "déjeme ver"* (Entrevista, 11 de agosto 2004)

Poco después Valencia recibe su respuesta, que le ofrece un puesto de cajero en el banco. Este ofrecimiento sorprende a Valencia, que teme la dificultad del trabajo. El licenciado lo tranquiliza explicando que no se trata de un banco como tal, sino que es una casa de préstamos donde su responsabilidad como cajero principal será básicamente de papeleo. Realmente fue así y Valencia aprende rápidamente el trabajo.

Solucionado el problema del empleo, pudo dedicarse con libertad a sus intereses y a disfrutar este distanciamiento que buscaba

*Realmente me sirvió mucho este alejamiento. Los primeros meses me los pasé auténticamente huyendo aún de Miguel. Es decir, este impulso de querer estar conmigo lo disfruté muchísimo, y es una de las partes para mí mas enriquecedoras de mi vida.* (Entrevista, 11 de agosto 2004)

A pesar de que amplía su mundo de relación en el puerto, Valencia puede seguir con sus lecturas y sus meditaciones sin problema alguno

*(...) pero realmente puedo decir que esos meses los pasé sólo y en silencio y que fue muy formativo. Además Miguel tenía una muy buena biblioteca; yo me propuse simple y sencillamente leer el siglo de Oro español, disciplinadamente...* (Entrevista, 11 de agosto 2004)

Lecturas en los médanos, donde “no había ni un alma”, el lugar perfecto para que Valencia fuera a recostarse a leer, luego se deslizara en la arena para meterse al mar y nadar un rato, para después volver a leer hasta que la falta de luz se lo impidiese. Los libros lo acompañan en estas soledades. Esta búsqueda de distancia y de disfrutar verdaderamente de su soledad para la meditación es un rasgo de carácter constante en el maestro Valencia.

Es también en Veracruz donde funda la revista *Hojas de Literatura*, en la que publica cuento, poesía y teatro bajo el seudónimo de Rodolfo Valvez (unión de sus apellidos materno y paterno). En esa misma revista se publica, como mencionamos, su obra *La mujer en el armario*. Acerca de la revista Valencia nos comenta

*(...) la mandábamos por correo a una lista de intelectuales, de escritores, poetas; en realidad sin discriminación pero realmente nos tratábamos de dirigir más a los jóvenes. En la evolución cuando nos vinimos a México, que ya tomó otras características, ahí sí de cuaderno (...) con carátulas de Pedro Coronel, verdaderamente bellas, publicó Emilio Carballido y otros escritores. Se mejoró mucho la presentación porque se consiguió dinero.* (Entrevista, 11 de agosto 2004)

En 1949 Valencia regresa a la ciudad de México, en donde ingresa como Profesor en la Alianza Francesa de Toluca, después de un año dirige el Cine Club de la Alianza Francesa en México. Es cuando inicia estudios de actuación con André Moreau en el Instituto Francés de América Latina.

Moreau trabajó como actor en la Comedia Francesa. También fue asistente de dirección de Louis Jouvet y posteriormente se dedicó a la dirección hasta que dio inicio la Segunda Guerra Mundial. Cuando ésta terminó trabajó como colaborador y consejero de Jouvet, realizaron una gira que comprendía México, al cual llegaron en 1944. Moreau decidió, junto con otros actores, establecerse en nuestro país y crear la Compañía *Les comédiens de France*.

Valencia considera que para él, esta experiencia significaba un acercamiento diferente a lo que conocía, pues *Para mí era importante porque era entrar en contacto con una idea formal del teatro. Para él la escuela de la vivencia era como una especie de locura. Pero hablaba de inspiración, que no tenía nada que ver con la técnica de Stanislavski (...)*

Esta idea de “inspiración” ya hacía ruido en el joven Valencia, que se preguntaba lógicamente cómo la inspiración podía ser una herramienta confiable en el trabajo actoral *...me acuerdo que en una sesión de trabajo (...) le cuestioné ¿cómo un actor puede estar en la escena esperando que le llegue la inspiración? Pero no era posible realmente poder hablar con él, ni creo haber estado preparado para sostener realmente una discusión (...)* (Entrevista, agosto 2004)

Sin embargo, esta temprana observación, que en ese momento no podía resolver, está acorde con

sus propuestas teatrales actuales, donde busca dar herramientas al actor que le permitan evitar depender del azar, y en cambio tener una técnica que le permita estar preparado en el momento necesario. Recordemos que el teatro es un arte donde el artista debe trabajarse en un momento determinado, a una hora y en un día específicos: la función. Con esta consideración, el concepto de "inspiración" resulta ingenuo por decir lo menos.



Podemos observar que desde los albores de su carrera, Rodolfo Valencia ha sido un estudioso crítico del trabajo del actor, en cada nueva experiencia ha ido observando, practicando y experimentando sobre las propuestas que conoce y sobre esas investigaciones es que sustentará, a lo largo de los años, su propio método actoral.

Es trabajando con Moreau que se entera de la beca para ir a estudiar a Paris, que otorgaba el I.F.A.L.

(...) el factotum sobre las becas era Moreau, pero yo no fui a estudiar con él para que me diera una beca, yo fui a estudiar con él porque me interesaba tener otro tipo de información diferente, y además de practicar mi francés de todas maneras, porque hacíamos teatro en francés; yo con él ensayé en francés "Le caprice du Marian" pero también estuve trabajando el monólogo de Segismundo bastante tiempo con él. Eso era muy divertido, porque yo pensaba en ese tipo encadenado etc. etc., y empezaba, (creo que en el suelo, no me acuerdo muy bien) pero después iba a cuatro patas todavía de espalda al público y a Moreau eso le parecía verdaderamente imposible. Me decía "pues lo siento mucho Valencia, pero se le ven mucho las nalgas" (risas) (Entrevista, 11 de agosto 2004)

Esta anécdota nos sitúa muy bien en lo que era la esencia de la escuela formal francesa, el buen decir y la "corrección" en la escena. Cualquiera que haya leído el libro de *10 lecciones de técnica de actuación teatral* de Salvador Novo (recordemos su preparación y gustos) podrá ver una serie de consejos de este tipo. Como curiosidad, un ejemplo: *El asesinado debe procurar que al caer, su cabeza quede abajo y sus pies arriba, pues las plantas de los pies son un espectáculo desagradable y poco dramático.* (10 lecciones..., 92)

## **1.2 Estudios en Francia.**

Valencia recibe en 1950, por el I.F.A.L. la beca para estudiar en París, Francia; beca en parte obtenida, como mencionamos, por su texto *Estrellas para el desayuno*. Ahí es donde sigue estudios en L' Ecolle Nal. de Lettres (Sorbona) y, posteriormente, en la Escuela de Jean Louis Barrault.

Valencia narra cómo fue el proceso para obtener la beca

*Yo meto una solicitud para una beca, me piden dos cartas de recomendación y yo (me sobraba quien me las diera) y yo me negué; que ahí estaban un cuento, dos poemas y una obra de teatro, que si para ellos tenían los méritos suficientes para darme la beca, que me la dieran y que si no que no me dieran, que estaba bien. Pero que no iba a ir yo a través de recomendaciones. Creo que le pedí una carta a Retes, otra a Revueltas y otra no se a quién, claro, todos me dijeron que sí, claro, que lo que yo quisiera. Pero lo pensé y dije bueno, yo no estoy de acuerdo con el método... Me la dieron.* (Entrevista, 11 de agosto 2004)

De acuerdo a lo que se enseñaba en la Sorbona, y por su convicción de no ser practicante del teatro, sino de la literatura, sus estudios se centraron en esta última

(...) realmente lo que estudié fue Literatura Dramática, en cuanto eso se podía estudiar, en la Sorbona (...) claro que aprendí muchas cosas, pero era pasar... yo me pasé dos semestres analizando una obra de Molière pero ¿teatro? no. Es decir, Molière en su época, el rey, las amantes del rey (...) (Entrevista, 11 de agosto 2004)

Su obra, *El nudo* sufrió transformaciones en ese periodo: *Fue en París que terminé y convertí una de las obras de la trilogía en un acto, en una obra en tres actos: El nudo, con fuertes influencias de Ibsen.* (Entrevista, 11 de agosto 2004)

También en este periodo conoce a Octavio Paz, en ese tiempo agregado cultural de México en Francia. Este encuentro aunque no tuvo repercusiones concretas en el trabajo, sí le dio la oportunidad al

joven Rodolfo de convivir e intercambiar impresiones con intelectuales de gran importancia en la época.

El encuentro fue propiciado por el propio Paz, quien llamó a la pensión de estudiantes donde vivía Valencia. Según recuerda, el administrador llegó corriendo y muy excitado, seguramente impresionado por la llamada de la embajada mexicana a un alumno común.



(...) hubo claro el contacto con él (Paz) y con Elena, con algunos de sus amigos, sobre todo con Miguel Cazares y su esposa la escritora Ocampo (...) Por él conocí a Shabandé, el dramaturgo árabe-francés que estaba teniendo mucho éxito entonces, y era gran amigo de Paz. (...) Hablar con esta gente era formativo en términos generales. De ahí surgió, no tanto una amistad con Octavio, aunque Octavio trató de ayudarme. (Entrevista, 11 de agosto 2004)

Sin embargo Valencia nunca pidió esta ayuda. A pesar de ello la buena voluntad de Paz si se mostró tiempo después, ya que cuando regresó a México, le preguntó al maestro Valencia si le interesaría entrar al servicio diplomático, quizá en un puesto menor en la corriente cultural, pero el maestro no aceptó.

Ésta era una época en que la élite intelectual de toda Latinoamérica pasaba de una u otra manera por Francia, Guillermo Arriaga narra que *En esa época, por ahí estaban también Rosario Castellanos, Rodolfo Valencia, Horacio Flores-Sánchez... Convivimos mucho, hicimos un grupo padrísimo. No aprendí francés porque en realidad conocí Latinoamérica en París; hicimos un grupo con uruguayos,*

colombianos, argentinos, chilenos; y dije "esto es más importante que aprender francés" (Cit. en Malvido, *Zapata sin bigote*, 70)

Pero sin duda el acontecimiento más trascendente de este periodo, es el que hace que Valencia decida dedicarse totalmente al teatro, no sólo como dramaturgo, sino también como actor y director. En las largas caminatas que daba por las calles de París, utilizaba ese tiempo para meditar. Nos cuenta que en alguna ocasión dedicó este tiempo para jugar "a la locura", que consistía en entrar a un estado especial donde tocaba esa pérdida de dominio sobre los pensamientos, viendo las estatuas e imaginando que le hablaban. Fue en una de estas caminatas que descubre la máxima que guiará toda su vida profesional

*... yo había hecho el gran descubrimiento de mi vida, ya se lo he contado a usted. Paseando una noche solo por Las Tullerías (en donde jugué también al juego de la locura) y de pronto descubrir orgánicamente que el teatro era un arte que se hacía con seres humanos para seres humanos. Yo dije aquí hay algo verdaderamente profundo para mí. (Entrevista, 11 de agosto 2004)*

Este es el hallazgo que impulsará el trabajo teatral que realizará durante los años por venir. La aparente sencillez de esta frase, casi de obviedad, encierra la ideología de todo el trabajo teatral posterior de Valencia. Se une a otra frase recurrente en las clases de dirección de maestro: *El director teatral trabaja con el material más difícil y complejo de todos: el ser humano.*

Lleno de miedos, de limitaciones, de ideas preconcebidas, mecanizaciones, y un largo etc.; el actor es sin duda el material artístico más rico y complejo en el sentido de sus múltiples, tal vez infinitas posibilidades.

No hay por supuesto un teatro para gatos o para changos (todavía); pero entendiendo que el término seres humanos busca especificar que dentro de la idea de hacer un teatro valioso, no se toma al actor como "ente", objeto o súper marioneta; del mismo modo que no se considera al espectador como "masa", consumidores o cuarta pared (ni como mero "receptor").

Es en esta complejidad donde Valencia encuentra un rico campo de estudio, al que decide dedicarse desde ese momento. Es este conocimiento, y la posterior decisión, lo que lo motiva por fin a buscar su ingreso en la escuela de Jean Louis Barrault. Como estaba por terminar su beca, debía de conseguir un permiso para continuar sus estudios en la capital parisina

*...entonces yo tengo una gran admiración por Barrault como director, como actor y entonces dije pues ahí. Conseguí esa extensión, es decir que me iban a pagar la escuela que no era barata, y bueno, mantenerme otros seis meses en París. (Entrevista, 11 de agosto 2004)*

Posteriormente, ya solucionado el problema de la extensión académica para su estancia, Valencia es seleccionado para asistir como oyente a los ensayos de la Compañía Madeleine Renaud-J.L. Barrault en el Teatro Marigny.

Jean Louis Barrault nace en 1910, fue actor y director discípulo de Dullín y de Etienne Decroux. Entró en contacto con los surrealistas y colaboró en el Teatro de la Crueldad de Artaud. Se casa en 1940 con la actriz Madeleine Renaud y trabaja como actor y asistente en la Comedia Francesa bajo la

dirección de Copeau. Viajó con su compañía a México en 1956.

El renombre del director francés en esa época era grande, lo suficiente para que hubiera una buena cantidad de aspirantes a entrar a su escuela. Era una meta lógica para los intereses de Valencia

*Cuando tuve la suerte de obtener una beca para ir a estudiar teatro en París, tenía ya un plan perfectamente trazado y concreto: estudiar con una de las más célebres figuras del teatro francés contemporáneo, Jean Louis Barrault. (Rodolfo Valencia, "Jean Louis Barrault en París". Manuscrito)*

Pero la realización de su plan se vería afectado por circunstancias que no había considerado

*El primer desengaño redujo mis planes, al enterarme de que Barrault ya no enseñaba actuación en la academia que sin embargo conservaba su nombre. Por lo tanto, ya no me quedaba más que una posibilidad, la también muy deseada de asistir a los ensayos de las obras que la compañía montaría esa temporada (Rodolfo Valencia, "Jean Louis Barrault en París". Manuscrito)*

Primero, Valencia hizo una visita al administrador del Teatro Marigny, hogar artístico de la compañía Renaud-Barrault. Ahí se le informó de los requisitos que debía cubrir. Después de hacerlo hubo de esperar dos o tres días por la respuesta, que finalmente fue afirmativa

*Al día siguiente, a las dos y media de la tarde, traspasaba los umbrales de la entrada lateral del Teatro Marigny, con la misma emoción con la que el creyente penetra a un lugar sagrado. (Rodolfo Valencia, "Jean Louis Barrault en París". Manuscrito)*

Valencia nos dice que Barrault hablaba del método (Stanislavski), pero con su lectura. Él, como una maestra rusa que venía del teatro de Arte de Moscú y que era la que en verdad trabajaba con los oyentes de su escuela, (y como los Pitoeff que también venían de ahí y tenían escuela en París) *...pero se les veía un poco como el grupo de Novo veía a Seki Sano aquí cuando llegó... como teatro experimental en el mal sentido. (Entrevista, 11 de agosto 2004)*

Nos refiere también, que la lectura personal de Barrault, estaba influenciada por su formación tradicional

*(...) (Barrault) ya había pasado la experiencia del teatro de cartel, y el era resultado del teatro de cartel. Es decir que el había estudiado seguramente con Jean Dular, con Louis Jouvet, con los grandes del teatro de cartel, que era un movimiento un poco como el fenómeno que se da aquí, (además muy conectado con Francia y lo que era para nosotros Francia todavía en aquel tiempo) con lo del teatro Ulises, que surge un grupo de jóvenes con gran inquietud y una actitud frente al teatro que se estaba haciendo y entre los viajes a París y etc. etc. regresan a hacer otro tipo de teatro, que el teatro español que les correspondía (...)* (Entrevista, 11 de agosto 2004)

Considera entonces que el teatro de Barrault también presenta una nueva visión para lo que se veía en la capital francesa. Barrault percibe un gran progreso en el público de su país, que dice ha observado en 30 años de carrera. No está de acuerdo en la percepción de frívolo que se hacía de París. Pone gran énfasis en el aspecto poético del teatro como acercamiento al público: *El arte dramático es por naturaleza un arte poético puro. En el sentido de que un arte apreciable corporalmente, es además*

*un arte de amor. No es un arte didáctico e intelectual; por otra parte todo lo que le es demasiado intelectual y didáctico no es arte. La política en el teatro es como un tiro de pistola en un salón de baile.* (Cit. Principios de la dirección escénica, 96)

En la práctica, en la escuela de Barrault era poca la relación directa del director con los alumnos, en ocasiones se trataba de tener el privilegio de entrar muy callados a ver ensayos de la obra que la compañía trabajaba en ese momento

*Barrault apenas y se paraba por ahí, es decir una de sus asistentes (...) enseñaba el método de una forma muy curiosa, es decir, con una mezcla de la tradición formal francesa que se basa fundamentalmente también en esta teoría del corazón caliente y la mente fría (...)* (Entrevista, 11 de agosto 2004)

Acerca de una de las visitas de Barrault a los alumnos, Valencia recuerda

*Tuve una satisfacción un día que llegó a la escuela durante el ensayo y yo estaba ensayando otra vez (...) "Los caprichos de Mariana", y él vio la escena con Octav y cuando terminó hizo un comentario nada más: "qué lástima de acento"; pero también me aclaró: "pero no lo vaya usted a perder"; y yo pensé para mis adentros "no, como lo voy a perder si de eso vivo" (risas) (...) No, no; yo tenía la tendencia desde siempre a tener un acento no perfecto, porque no quería que me confundieran con francés, sino un mexicano que hablaba muy bien el francés.* (Entrevista, 11 de agosto 2004)

Para terminar, diremos que la concepción de teatro de Barrault es la primera influencia seria en el trabajo futuro de Valencia, pero sin embargo ésta es limitada. Primeramente la concepción de Barrault consideraba al texto como protagonista de la puesta, sigue una idea de fidelidad al texto que Valencia ha superado. Por otro lado Valencia comienza a conocer la práctica del método Stanislavski, pero de una manera mucho menos profunda de cómo lo hará con Seki Sano. Lo que es claro es que es una experiencia que hará que Valencia se decida totalmente a entrar de lleno al estudio del fenómeno teatral.

### **1.3 Primeros trabajos profesionales**

De regreso en México, en 1953, el maestro debuta como actor profesional en la obra *El aria de la locura*, de J. I. Retes y dirigida por el mismo. Sus experiencias lo habían hecho cambiar de idea con respecto al teatro, que ahora era su interés primordial, y ya no sólo en el área de la dramaturgia.

*(...) pero claro regresé pero así, clavado a buscar a Retes, ya con la idea de que sí, de que lo que yo quería era, ser un poco como cualquier hombre de teatro, es decir que no deseaba ya la idea de actuar, de dirigir y escribir.* (Entrevista, 11 de agosto 2004)

En la nota del 2 de octubre de 1953 *El aria de la locura de Ignacio Retes se estrena en el teatro del Caballito*, María y Campos relata los inicios de Retes, para después reseñar la obra

*... y ahora se presenta en la sala El Caballito, con la triple responsabilidad de autor, director y actor clave de un drama de angustia titulado "El aria de la locura", título que toma de una escena en la que se toca el aria con ese nombre conocida de la vieja ópera "Lucía" de Donizetti, que continúa la*



*línea de un existencialismo dudosamente mexicano que iniciaron "El cuadrante de la soledad" o "Los signos del zodiaco" y continuó con los lamentables conocidos resultados de "Sinfonía Doméstica" (Veintiún..., 1169)*

Nos dice Campos que se anunciaba como una obra no apta para menores ni para señoritas, lo que avala, refiriéndose a la explicación del propio Retes

*El aria de la locura quiere ser una protesta contra el orden social existente. No propone soluciones ni inventa esperanzas. El argumento, las acciones que relata, no tienen importancia. Yo veía un mundo desgarrado -la obra fue escrita en 1949- y los años transcurridos hasta la fecha no han mejorado el mundo que contemplo. Creo que el hombre necesita vivir de acuerdo con una moral social, y creo que ésta no existe más que en teoría, allí, en teoría, la vida es una hermosa sucesión de cuadros regidos por una religión o doctrina política o escuela filosófica. Pero la obra habla de la vida cotidiana de mi país, en mi ciudad que es sucia y dolorosa. (Veintiún..., 1169)*

De acuerdo al periodista y crítico, es verdad el juicio del autor, es sucia y dolorosa. La llama cruda. Se trata de una obra de argumento múltiple, con la cual el autor busca comunicar su mensaje de desolación y espanto. Emplea cinco escenarios a la vez, la acción se desarrolla en un sórdido barrio bajo, creado por Reyes Meza, escenario que salía del proscenio y se ubicaba al lado de las butacas. Este modelo dramático insiste en el más claro naturalismo.

*Un niño de doce años dice cosas tremendas sobre cómo se le reveló el misterio sexual, un padre revela a sus hijos que lo son también de una meretriz, y un hijo alcanza una aventura física con la prostituta, amante de su padre, y... Todavía hay cosas peores -que ha ratos quieren ser divertidas-imposibles, lo repito, de referir. (Veintiún..., 1170)*

Don Armando considera un magnífico autor a Retes *si se decide a abrir su ventana a aires mas puros, a una fronda mas soleada.*

Sobre la interpretación marca que había profesionales con novatos, que Retes fue el "galán trágico" y actuó "convinciente y dramático". Finaliza diciendo que la obra, con un público de invitados en su mayoría, fue muy bien recibida.

Ésta no es esta la única colaboración de Retes y Valencia por aquel entonces, por estos mismos tiempos Valencia trabaja como actor y adaptador en la serie de televisión *Teatro Ford*, dirigida por J. I. Retes. En la incipiente televisión mexicana eran comunes los programas de obras teatrales, la mayor parte de autores extranjeros, donde se hacía una adaptación para la pantalla chica.

Esta etapa es la que permite a Valencia conocer por vez primera lo que significa el "éxito" en la carrera teatral y televisiva. Sin embargo desde esas fechas tiene una actitud al respecto que ha permanecido a lo largo de su carrera, que es el considerar que buscar el éxito como fin último es una forma de prostitución. Lo desconcertaba la gente que se acercaba a él para pedir un autógrafo, que rara vez daba.

Algunas personas le han referido al maestro esta tendencia como "miedo al éxito", lo que él niega. Ha conocido el éxito, pero para él la auto-promoción es algo para lo que considera no tiene

aptitudes.; lo considera tal vez como una carencia que en gran medida le ha afectado para su trabajo, pero con la que está conforme. Siempre ha pensado que su trabajo lo avala y que de no ser así, no lo buscará “moviéndose” o por labor de relaciones públicas.

Durante 1953 y los años siguientes, el maestro da clases de actuación en distintas Casas de la Asegurada, del IMSS (en los centros de Tacubaya y Narvarte). Actúa en varias obras producidas por el IMSS. Dirige algunas obras con grupos de aficionados de las mismas Casas de la Asegurada.

Valencia también publica poemas en distintos números de *Poesía en América. Nada dirá...* en mayo-junio de 1953, año II número 1 y *Emiliano Zapata* en mayo-junio de 1954 año III número 1. También trabaja como traductor para Editorial Novaro.

Ediciones El Árbol publica en 1954 su obra *Estrellas para el desayuno*, cuyo texto, nos dice, fue editado por nosotros, por el grupo de la Facultad, por Tomás Segovia que era el que realmente imprimía, corregía las pruebas, cosía y todo. (Entrevista, 11 de agosto 2004)

1954 también es el año en que se incorporará al trabajo con el director japonés Seki Sano. Este acontecimiento de gran trascendencia en su trabajo casi coincide con otro hecho importante en su vida personal: al año siguiente, el 28 de junio de 1955 nació su hijo Damián Valencia, a quien procreó con la coreógrafa y bailarina Waldeen, quien había venido a México por primera vez en 1934 con la compañía de Michio-Ito, y que a partir de 1939 vivía en México (salvo por un periodo que pasó en E. U., entre 1946 a 1948). Al cabo de los años Damián se volvería artista visual y compositor.

Ignacio Retes había presentado a Guillermo Arriaga con Waldeen en marzo de 1949 para que entrara a las clases de la coreógrafa. Años después sería Arriaga y su esposa quienes presentarían a Valencia y Waldeen

*La relación con Seki se hizo cada vez más fuerte y cercana. En aquella época se hizo pareja de Waldeen. Waldeen, cuando la conocí, estaba casada con Asa Zatz, un extraordinario iluminador de teatro; luego estuvo con Seki y después, creo que por nuestra culpa, porque Graciela y yo los presentamos, se casó con Rodolfo Valencia. (Cit. en Malvido, Zapata sin bigote, 155)*

Waldeen colaboró anteriormente con Seki Sano en *La Coronela* y formó parte de la dirección del Teatro de las Artes de 1940 a 1942. La relación de Valencia y Waldeen dio frutos en colaboraciones para proyectos artísticos, ambos compartían ideas de que el arte debía ser una herramienta revolucionaria. Por ejemplo, refiriéndose a la danza moderna mexicana Waldeen escribió: *Ahora le corresponde crear obras de arte, salir del laboratorio para trabajar con la vida misma, porque aunque el artista nunca debe dejar sus estudios y experimentaciones, tampoco merece ser llamado artista si no se atreve a transformar su vida real en realidad artística. (Waldeen, la coronela de la danza mexicana, 42)*

Estas ideas comunes desembocaron en su posterior viaje a Cuba, en la década de los sesentas, donde ambos trabajaron en sus respectivos ámbitos para apoyar a la revolución.

### 1.3.1 Colaboraciones con Seki Sano.

*Seki Sano era un hombre capaz de soñar intensamente. Tuvo fe en la potencialidad del ser humano de liberarse a sí mismo de la miseria y la injusticia. Su teatro era comprometido y se proyectaba hacia un futuro mejor. Era optimista y tuvo numerosos proyectos por realizar hasta los últimos días de su vida. (Seki Sano. Formador de..., 6)*

Antes de llegar a México en abril de 1939, Seki Sano ya había tenido una muy amplia experiencia teatral, llegó a nuestro país como un artista en madurez. A través de sus viajes conoció a profundidad el método Stanislavski así como las propuestas de Meyerhold y Vajtangov.

En 1954, Rodolfo Valencia se incorpora al Estudio de Artes escénicas de Seki Sano, con quien colabora en diversas obras y de diferentes maneras hasta 1957.

Los montajes en los que Valencia participó con el director japonés fueron

- *Prueba de fuego* de Arthur Miller
- *La mandrágora* de Nicolás Maquiavelo
- *Los frutos caídos* de Luisa Josefina Hernández
- *Anna Karenina* de León Tolstoi
- *Pozo negro* de Albert Maltz

Desde el año de 1955 Valencia también impartirá el curso de actuación en el Estudio Artes Escénicas de Seki Sano, ubicado en Reforma, hasta 1957.

Antes de entrar a la reseña de las obras en que colaboró con el maestro japonés, mencionamos que en esos mismos años, Valencia dirige dos obras: en el año de 1955 *Despierta y canta* de Clifford Odets en el Teatro Sullivan; y en 1956 *La mujer que tiene el corazón pequeño* de Crommelink.

Observamos que los dramas escogidos muestran temas de problemática social, constantes en la obra del maestro. Baste mencionar que Clifford Odets es considerado el mayor autor de teatro social del periodo de la Gran Depresión. Como lo menciona Jean Gould, Odets era *Joven, arrebatado e idealista, creía que la igualdad, como principio llevado a cabo por un gobierno socialista -que curase los males económicos- sanaría las heridas emocionales de la Humanidad, otorgándole libertad para gozar del arte. (Dramaturgos norteamericanos..., 273)*

*Despierta y Canta* (título tomado de un verso del Antiguo Testamento: “Despierta y canta, tu que habitas en el polvo”) fue estrenada originalmente en 1935. Es un drama de carácter social, que muestra el mundo marginado y oprimido de los judíos del Bronx, donde Odets se crió

*En esta primera obra, Clifford Odets creó, acaso, sus más redondeados personajes, todos los cuales, declaró, "comparten una actividad fundamental: luchar por la existencia entre mezquinas condiciones". Debióse al manejo de esa gente, sin embargo, en una bien fundada trama que alcanza un emocionante punto culminante, así como el diálogo -salpicado de humor, rico en expresiones idiomáticas judías- el que obtuviera Awake and Sing el cálido recibimiento de parte de la crítica y del público. (Dramaturgos norteamericanos..., 277)*

Las primeras obras de Clifford Odets se centran en la problemática social, en la búsqueda de satisfactores económicos en detrimento de la humanidad y la dignidad, así como en la esperanza de un cambio que mejorara la vida de los hombres

*Constituyó su mayor preocupación descubrir las causas de la infelicidad humana, que atribuyó principalmente a las enfermedades económicas del mundo. Tenía la suficiente fe en la naturaleza del hombre para pensar que, de contar con la oportunidad, quienes habitaban en el polvo podían despertar y cantar. (Dramaturgos norteamericanos..., 278)*

Así pues, vemos que las preocupaciones temáticas del texto empatan perfectamente con las inquietudes e ideas del maestro Valencia. Estos ejes temáticos serán compartidos en muchas de las obras de Seki Sano.

*Prueba de fuego* es el título que se escogió para la obra *The crucible* de Arthur Miller, que en julio de 1956 se estrena en el Palacio de Bellas Artes, presentada por el Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes. Dirigida por Seki Sano, traducción de Emilio Carballido y Luisa Josefina Hernández. Valencia hace el papel del gobernador auxiliar Danforth.

Acerca de la puesta, Rafael Solana escribe en su columna del 15 de agosto

*Otro acontecimiento importante para el teatro de México es la excelente, casi impecable puesta en escena, en Bellas Artes de Prueba de fuego, la obra de Arthur Miller conocido en gran parte del mundo por Las brujas de Salem; Seki Sano, cuyos bonos no andaban muy altos, ha recuperado su prestigio con la dirección de esta pieza que hace recordar el magnífico trabajo del mismo director en Un tranvía llamado deseo, otra pieza clave del teatro norteamericano moderno. (Seki Sano Formador de Actores, 25)*

La obra tuvo una excelente acogida de la crítica, lo cual podemos ver no sólo en la crítica de Solana; María y Campos la califica como *el suceso del mes, tal vez del año*, en su nota del 31 de julio de 1956

*La interpretación es en general magnífica, y destacan sobre el conjunto excelente las creaciones de Ignacio López Tarso, Hortensia Santoveña, Eugenia Ríos, Claudio Brook, Rodolfo Valencia y de Leonor Llausás, cuyos adelantos son evidentes. (Veintiún..., 104)*

También alaba la escenografía esquemática de López Mancera. Sobre Sano dice que *logró un movimiento, ejemplar ritmo de "suspense", que admira y merece el más cálido y merecido elogio. Prueba de Fuego se continúa representando con éxito legítimo, arrollador. (Veintiún..., 104)*

Valencia recuerda una anécdota ocurrida antes del estreno de la obra

*Estamos en el Palacio de Bellas Artes, en el ensayo general de "The Crucible" de Arthur Miller, que bautizamos "Prueba de fuego", pues Seki rechazó la traducción textual del título "El Crisol" por sus connotaciones en español y "Las brujas de Salem", con que había sido presentada en otros países, pues le parecía demasiado comercial. Yo hago el Fiscal. Al probarme el vestuario (siglo XVII), descubro un gran agujero en el talón de una media. Voy con Seki y le muestro lo que para mí podría significar la "deconstrucción de mi personaje". Seki ve la media, me ve a mí y dice: "Si alguien nota el agujero en la media, es que usted no es actor"... Desde entonces, algunas veces, veo, con pena, que a un actor se le ve el agujero en la media. (Valencia. "Seki Sano", manuscrito)*

Otro de los recuerdos anecdóticos del montaje, es cuando el maestro Valencia olvida el texto al inicio de su escena, lo que finalmente llegó a ser un hallazgo para la puesta. En la escena del tribunal, Danforth debe interrogar a Giles Corey. Valencia debía preguntar al actor que interpretaba a Parris (Carlos Ancira) "¿Quién es este hombre?", pero olvidó el texto. Se hizo un silencio, mientras esperaban a que Valencia hablara; pero él hizo una seña a Ancira para que se acerca, lo que hizo, y le susurró al oído: "No me acuerdo de nada del texto", y Ancira también susurrando se lo recordó. Así pudo seguir por fin la escena. Al término de la función, Sano se acerca a Valencia para preguntarle por el suceso y Valencia le dice que olvidó el texto. Seki Sano le dijo que, en adelante, lo hiciera siempre así.

La obra es un alegato directo en contra de las persecuciones políticas, describe los juicios por brujería realizados en Salem, aunque en realidad es una denuncia contra las actividades represivas del senador Joseph McCarthy y las investigaciones del Congreso de Estados Unidos sobre las actividades subversivas. En el mismo año de 1956 Miller tuvo que comparecer ante el Comité de Actividades Antiamericanas y fue condenado por desacato.

En noviembre del mismo 1956 se estrena *La Mandrágora* de Nicolás Maquiavelo, dirigida por Seki Sano. Versión castellana de Álvaro Arauz, escenografía de David Antón, música de Antonio Castillo León y vestuario de Lucille Donnay. Valencia hace el papel de Siro y la voz de la conciencia de Calimaco. Teatro El Caballito.

La crónica de Solana del 14 de noviembre, califica la noche del estreno como *Una de esas noches redondas, en que todo sale a la perfección, y en que se abandona una sala de espectáculos con la más completa complacencia, con el deseo de comentar, de charlar, de elogiar la excelencia de lo que acaba de conocerse.* (Seki Sano Formador de Actores, 25)

Por su parte Armando María y Campos, refiriéndose al tratamiento escénico apunta que el trazo de los movimientos estuvo inspirado en el teatro Noh japonés

*Por exigencias de la estrechez del escenario de El Caballito, se llevaron a la acción de La Mandrágora movimientos convencionales, inspirados en el teatro japonés -el No, particularmente-explicables por la intervención de un director de esa nacionalidad. Seki Sano, quien contó con la colaboración de la talentosa coreógrafa Waldeen, para darle agilidad de farsa con injertos de ballet, a la acción de la encantadora y cínica comedia de Maquiavelo. (Ventiún..., 152)*

Otro elemento importante de la obra fue la simplificación de las mutaciones

*La dirección redujo la acción de los cinco breves actos a dos, y solucionó el movimiento de trastos para cambiar el lugar de la acción, utilizando procedimientos del teatro clásico de Oriente (...) insinuando convencionalmente los trastos de utilería y atrezzo y haciendo que éstos fueran movidos por los propios actores, como en el teatro No japonés. (Ventiún..., 152-153)*

La escenografía de Antón, la califica como *hermosa, propia y evocadora, inspirada en grabados italianos del siglo XV. (Ventiún..., 152)*

Tanto *La mandrágora* como *Prueba de Fuego*, valieron para Seki Sano el premio a la mejor dirección de 1956 otorgado por la Asociación de Críticos de Teatro.

En abril de 1957 se estrena en el teatro El Granero *Los frutos caídos* de Luisa Josefina Hernández, en la que Valencia participó como asistente de dirección de Seki Sano. Esta colaboración nos hace ver la cercanía en el trabajo del director japonés y el maestro Valencia.

Esta obra no fue tan bien recibida como las anteriores, el tono de la obra, propio del género de la Pieza, fue muy pesado para el crítico María y Campos; tono que fue catalogado por él como "amarguismo".

A propósito de esta obra, Valencia reflexiona sobre el método Stanislavski, y el sello personal de Seki Sano, donde a pesar del uso de la técnica vivencial, Sano logra resultados diferentes a los que considera lleva necesariamente su práctica

*(...) en realidad yo se porqué no: entre la influencia de su cultura, el teatro noh y el teatro kabuki, sus estudios con Meyerhold, su propia inquietud y sensibilidad; hacían que aún cuando dirigía una obra de Luisa Josefina Hernández como "Los frutos caídos", donde yo fui su ayudante de dirección, no era naturalista. Y no era naturalista en parte por el rigor. Claro que nunca oí hablar a Seki Sano de Relaciones dramáticas en el espacio, pero como con muchos directores, las llevaba a cabo, tenía un sentido para ello y un sentido del espectáculo muy, muy claro. De ésta síntesis que logró entre estas tres cosas, surgía Seki Sano. (Entrevista, 11 de agosto 2004)*

Una de las limitaciones que el maestro encuentra en el uso del método Stanislavski es precisamente el que lleve casi forzosamente a una puesta naturalista, lo cual prácticamente impide el hacer una exposición crítica de la situación. Justamente encuentra que Seki Sano lograba superar esta limitación. Valencia, a lo largo de sus investigaciones, en lugar de tratar de superarla, trata de encontrar medios más adecuados para el trabajo teatral profundo, lo que permita profundizar en el tema, en el contenido de la puesta.

En el mismo año de 1957, Valencia colabora con Seki Sano y Dagoberto Guillaumin en la traducción y adaptación de *Anna Karenina* de Tolstói, que se estrenó en agosto. Acerca de la adaptación, Rafael Solana escribe

*Seki Sano, con la complicitad del también novelero Dagoberto Guillaumin y la de Rodolfo Valencia ha hecho una adaptación- traducción de la versión teatral de la novela Anna Karenina que recientemente se ha montado en Moscú. Se trata de una adaptación más para radio que para teatro, en realidad; la atención del público se dispersa en multitud de pequeños episodios, en la mayor parte de*

los cuales la acción avanza poco... Se ha tratado de romper la unidad de escenario o por lo menos la dualidad, o la moderada multiplicidad, a que el teatro parece aherrojado. Se ha querido dar al teatro la libertad del cine, del radio... ¿Son buenos los resultados? ¿se ha hecho una conquista? Creemos que no. Que se ha cometido una equivocación. Mezclar las artes no siempre conduce a una buena meta; es más conveniente respetar a cada una en su territorio, sus modalidades propias. Se ha llegado a eso no por capricho de un autor o de un preceptista, sino por la larga práctica de muchos creadores y la observación y el estudio de muchos teóricos... (Seki Sano Formador de Actores, 27)

La crítica que hace Solana a la obra es muy fuerte en lo referente a la adaptación, afirma que se trata de una “novela hablada”, y que la obra avanza a “saltos antiteatrales”. Señala también la larga duración de los cambios de vestuario y decorado lo que “permite al público bostezar”, calificando en resumen la selección de la obra como errónea.

Sin embargo, no es tan duro con la dirección de Seki Sano y la escenografía de Antón, así como destaca un “buen rendimiento artístico de los actores”. Termina diciendo *Anna Karenina es una producción grande, lujosa, importante, que deben ver quienes se interesen por el teatro en México.*

Para María y Campos la razón por la cual se escogió esta obra sólo se explica (...) si tenemos en cuenta que León Tolstói, místico, internacionalista y pacifista, fue en cierto modo precursor del comunismo ruso. Ahora el inquieto director teatral chinojaponés ruso Seki Sano, nos ofrece sorpresivamente una versión teatral, largamente preparada, de un poco caída en lectura novela, Ana Karenina. Y en forma parcial, porque en la libre adaptación que hicieron el propio Seki Sano, Dagoberto Guillaumin y Rodolfo Valencia, suprimieron el conflicto de la hermana de Ana. (Ventiún..., 229)

Nos dice que los autores revelan que la adaptación está inspirada en una anterior del Teatro de Arte de Moscú y que en la puesta se usaron elementos expresionistas.

Aunque se intentó una readaptación, significó una pérdida económica y artística.

En marzo de 1959, Seki Sano estrena *Pozo negro* de Albert Maltz, donde Rodolfo Valencia vuelve a colaborar como asistente de dirección. Teatro del Sindicato de Electricistas. Fue una obra que no tuvo la resonancia de otras puestas del director japonés.

Durante el periodo en que Valencia trabajó con Seki Sano, tuvo la oportunidad de observar cómo el japonés utilizaba el método Stanislavski, aprendió su utilización de una manera metodológica. Pero durante sus experiencias y observaciones también percibió limitaciones importantes. La primera y más inquietante para el maestro es la constante expresión: “Yo no lo siento así”, proferido por actores que, en opinión de maestro, se defendían para no expresar sentimientos o comportamientos negativos o “indignos”.

De esta manera, Valencia conoce una forma de hacer teatro que busca la verdad y un trabajo profundo del actor, lo que venía buscando para sí desde su época con Barrault, y al mismo tiempo, encuentra que esta forma no es suficiente. Aquí comienza su búsqueda personal para encontrar una mejor manera de trabajar con el actor.

Seki Sano fue un hombre complejo en el mejor sentido de la frase. Hombre de amplia cultura, de gran sensibilidad y de un carácter a veces impredecible. Todos los factores de su personalidad, aún los aparentemente negativos daban por resultado una forma de trabajo muy particular y muy productiva. En opinión de Guillermo Arriaga: *Seki tenía una recia personalidad y un mando muy seguro, a veces hosco, cortante, regañón, señales que producían una gran disciplina, simplemente porque cada indicación suya, cada sugerencia, cada propuesta, se convertían en factores de aprendizaje.* (Cit. en Zapata sin bigote, 154)



A la izquierda Rodolfo Valencia, al centro Seki Sano.

Esta férrea disciplina en el teatro pareciera contrastar con las muestras de cariño que daba a sus allegados, el mismo Arriaga cuenta que *Seki cocinaba exquisitos platillos japoneses y uno se daba cuenta de que aquel maestro rudo, hosco y regañón, guardaba en el fondo un ser lleno de ternura y amor por todos sus alumnos y actores.* (Cit. en Zapata sin bigote, 15)

Para Valencia, “*Hablar, evocar a Seki Sano, es hablar del rigor como necesidad. Necesidad de perseguir la inalcanzable perfección. Tener al teatro como misión existencial, como realización del ser*” (Valencia. “Seki Sano”, manuscrito)

Dos de las directrices del trabajo de Valencia pueden vislumbrarse desde la visión que tiene de Seki Sano y la forma en que este parte de los teatros Kabuki y Noh: *Rito que trasciende los escollos del tiempo y se hace presente para deslumbrarnos, de donde Seki toma el rigor del lenguaje de la acción y (¡blasfemia y afán libertario!) trata de modernizar, sin traicionarlo, para comunicar la exposición*



*crítica de su Japón contemporáneo* (Valencia. "Seki Sano", manuscrito)

Tanto la precisión en el lenguaje, como la meta de hacer un teatro comprometido con su realidad, son claramente búsquedas compartidas entre ambos creadores.

Valencia considera que aún más que el enorme número de alumnos que Seki Sano tuvo (se habla de 5,000), la mayor gloria del director japonés es su gran talento como director escénico; cuyo método para trabajar con los actores considera Valencia como inductivo:

*Después de fijar la topografía de la escena, dejaba "actuar", es decir, realizar la acción a sus actores, en algo que podríamos llamar improvisación, y que él observaba con gran atención. Después empezaba a seleccionar los aciertos y a limitar o desarrollar las acciones, para lograr la precisión y calidad de su propia visión de la puesta en escena. Incluida, claro está, la construcción de los personajes del drama, hasta lograr la claridad y belleza necesarias para comunicar los contenidos de su discurso teatral, que reunía, en forma inseparable, la sensibilidad, la imaginación y el conocimiento que produjeron escenificaciones inolvidables.* (Valencia. "Seki Sano", manuscrito)

La investigación de los medios expresivos del actor de Valencia tiene como un punto fundamental el concepto de "Relaciones dramáticas en el espacio"; la percepción del espacio como elemento creativo y su uso con precisión, en palabras del propio maestro, lo aprende con Seki Sano

*Es imposible -dice- no hacer referencia a las relaciones dramáticas en el espacio, como parte de su lenguaje teatral. Él no hablaba en esos términos. Simple y sencillamente tenía un gran manejo del espacio, en donde las relaciones de los actores con el espacio escénico, estaban verdaderamente al servicio de concepto y del contenido de la puesta en escena (...) una de las cosas que desconcertaba al público, era que usaba un tipo de movimiento escénico que a pesar de ser realista no era naturalista. Llevaba al teatro a un plano de creatividad, que no pretendía de ninguna manera imitar, quedarse en una imitación de la realidad, de la cotidianeidad; sino que la superaba, la llevaba a un plano del arte (...) Si alguien manejaba realmente el espacio, si alguien tenía la capacidad, de acuerdo con su visión de la puesta en escena, era Seki Sano. (De él) aprendí, verdaderamente aprendí, ese concepto del espacio, esa precisión en donde realmente el movimiento tenía esencia... (Entrevista de Brígida Murillo, cit. en Cuatro propuestas..., 145)*

A la distancia, con la visión de sus actuales ideas acerca del teatro, Valencia puede distinguir a Seki Sano como un director con el que comparte una idea de un teatro cercano a la realidad del individuo, tanto del que ve como del que hace el teatro

*Alejado de las tesis del método, que encadena el teatro al texto literario, y como resultado de la búsqueda de la especificidad del lenguaje teatral, así como del surgimiento de un actor más completo, liberado de la predeterminación del personaje literario y aún del sometimiento al texto dramático, vuelvo la mirada con profundo respeto a todo teatro comprometido con la expansión del ser y del que, para mí, Seki Sano fue un claro ejemplo.* (Valencia. "Seki Sano", manuscrito)

A pesar de que actualmente Valencia se ha alejado del método Stanislavski aprendido (metodológicamente) a través de Seki Sano, conserva totalmente la esencia de sus enseñanzas. Las principales aportaciones de Seki Sano, apuntadas por Michiko Tanaka, nos lo hace evidente

*La primera es el arraigo de la mística teatral, el surgimiento de artistas comprometidos con el teatro y la sociedad. Ellos asumen el quehacer teatral como algo serio que requiere una preparación sistemática y un perfeccionamiento constante para lograr la autenticidad escénica y la libertad creativa. (Seki Sano Formador de Actores, 5)*

Esta idea de la necesidad de un trabajo sistemático permanece y sustenta sus investigaciones actuales, hoy basadas en el uso de la bioenergética como herramienta para el entrenamiento del actor. Y este trabajo no es por un curso o durante las clases, sino un trabajo constante.

*La segunda aportación es el establecimiento de la conciencia del método. Seki Sano introduce a México, desde el primer momento (1939), el sistema de formación actoral de Stanislavski en una versión más desarrollada; el método de dirección y montaje de Meyerhold; la técnica de distanciamiento propuesta por Vajtangov; el concepto de teatro total de Piscator. A pesar del buen dominio de estos legados, Sano no los idolatraba. Recomendaba una asimilación crítica. Era enemigo de clichés y del manierismo. Cultivaba la disciplina, el rigor y el amplio horizonte cultural con su propio ejemplo. Como artista y pedagogo subrayaba la importancia de la crítica creadora y exigía su aplicación en el quehacer teatral cotidiano. (Seki Sano Formador de Actores, 5)*

Valencia también conoce los elementos de los que se sirve, luego los articula en una concepción propia. Del método Stanislavski conserva primordialmente la idea de la importancia central de las Acciones Físicas como elemento del lenguaje teatral. Es verdaderamente un estudioso del fenómeno teatral y siempre está ampliando su horizonte cultural.

*La tercera es la promoción del teatro comprometido con la realidad actual. Estaba convencido de que el artista no puede ser indiferente hacia la sociedad y la época en que vive; que, al contrario, debe ser un agente activo para la toma de conciencia social y política. Esta concepción del teatro y el artista, estaba arraigada en la postura ideológica de Seki Sano; desde su juventud militante político-teatral, se reforzó a través de diferentes experiencias adquiridas en el movimiento teatral revolucionario en Japón y otros países, y se afirma en México al ingresar como exiliado político vinculado con el Frente Popular Antifascista. En México, así como en algunos países de América Latina, este concepto de teatro asumió importantes papeles adoptando nuevas formas y marcos institucionales pero siempre cumpliendo una función social. (Seki Sano Formador de Actores, 5-6)*

En su artículo *La crítica social en el arte teatral de Seki Sano*, Martha Toriz resume los comentarios vertidos por Armando María y Campos en sus colaboraciones para Novedades acerca de la intención social en las puestas del director japonés. También repasa las citas que refieren a ex-alumnos que presentaron obras con carácter social, pero no refiere al trabajo de Valencia, quien es a nuestro parecer el ejemplo más claro de trabajo teatral que no solo tiene un tema social, sino que guió un proyecto de teatro popular que dio frutos concretos tanto en difusión como en mejoras para la forma de vida y trabajo de comunidades campesinas e indígenas.

Uno de los papeles que asumió, fue el fenómeno de Teatro Popular (que analizaremos adelante), mismo que Valencia llevó a diversas regiones del país. Pero no es la única forma de teatro comprometido que desarrolló el maestro, todo su trabajo está sustentado por una postura política y social, pero nunca panfletaria, sino como una *Exposición Crítica* desde una perspectiva humana.

Concluiremos diciendo que estas aportaciones constantes en la obra de Valencia, han evolucionado dentro de su método como mostraremos más adelante.

A la par del trabajo con Seki Sano, Valencia tuvo otras experiencias y colaboraciones de interés, incluida la literatura. En el año de 1959, Waldeen estrenó en el Teatro del Bosque (hoy Julio Castillo) y con su propio ballet, un programa que incluía: *Horas de junio* con música de Silvestre Revueitas, poemas de Carlos Pellicer y diseño de vestuario de Dasha; *La rama dorada* con música de Bela Bartok y diseño de vestuario de Dasha; *Caprichos* música de Domenico Scarlatti y Antonio Soler, diseño de vestuario de Lucille Donnay; ***Sombras de ciudad* música de Silvestre Revueitas, textos de Rodolfo Valencia y diseño de vestuario de Rafael Coronel**; además de *Concierto de Bradenburgo número dos* de Juan Sebastian Bach con diseño de vestuario de Dasha.

Como hemos visto, la década de 1950 es de una gran actividad para Valencia. La casa que compartía con la coreógrafa Waldeen era muy frecuentada por muchos de los intelectuales de la época, como recuerda Susana Jones



En la boda de Rosario Castellanos. Rodolfo Valencia y a su lado Waldeen, fueron los padrinos.

*Al poco tiempo Waldeen se casaría con Rodolfo Valencia y se embarazaría al mismo tiempo que*

yo. *Compartiríamos los libros sobre el parto natural y la educación del bebé. Nuestros hijos Damian y Susana nacieron el mismo año y Waldeen y yo seguimos pasando los "tips", experiencias, descubrimientos, placeres y angustias de los hijos infantes. Y durante estos meses y años yo subiría al piso de arriba para conocer a los amigos de Waldeen y Rodolfo... Aquellas figuras del mundo que no era mío, aquellos artistas, personajes y amistades de mis vecinos saldrían de lo imaginado para convertirse en amigos míos también. José Chavez Morado, Olga Acosta, Dasha, Margarita Gordon quien vivía en el mismo edificio con su mamá, Lena, Margarita, adorable niña quien permitió que mi hijo adoptivo José le llevara a su primer baile, Guillermo Arriaga y Graciela, cuyo hijo, Emiliano hizo amigos con Damian y Susana en sus cunas y se han quedado amigos hasta hoy. Bailarinas estiraban y alargaban sus envidiables piernas en el estudio... Colombia, Rosaura, Nieves, Marisa, Pilar, Mónica mientras las principiantes Tita Lizalde, Flora Dantus y yo nos esforzábamos y soñábamos. Algunas noches este estudio se convertiría en el lugar de fiesta, de canciones, de baile... reuniones de pláticas políticas, anécdotas fascinantes del "tras bambalinas", una buena dosis de chismes y una que otra discusión acalorada... noches memorables, por supuesto acompañadas de los platillos, botanas, hors-d'oeuvre que nos ofrecía Waldeen y los buenos tragos que servía Rodolfo.* (Susana Jones. "Recuerdos y recetas", manuscrito)

### 1.3.2 Teatro Estudio.

Las múltiples relaciones con miembros de la élite cultural de la época también dieron por fruto, a la par de las mencionadas colaboraciones con Seki Sano, la fundación en 1957, de la escuela Teatro Estudio, ubicada en Havre 10, en la que Valencia imparte la clase de actuación. Participan Guillermo Arriaga, Juan José Arreola, Alejandro Jodorowski y otros. Sus metas eran

*Producciones Teatro Estudio tiene por finalidad la enseñanza y producción de teatro. Teatro Estudio, escuela, se ha fijado la meta de proporcionar a los estudiosos del teatro las disciplinas que juzga indispensables para la formación de un actor, útiles no sólo para los que se inicien en esta carrera, sino aún para aquellos profesionales cuya inquietud les exija una ampliación de sus conocimientos (...) Teatro Estudio, para cumplir su programa de enseñanza, ha contratado, y seguirá contratando, a aquellos maestros, nacionales y extranjeros, capaces de contribuir, a través de la formación de sus alumnos, al desarrollo del teatro en nuestro país.* (Tríptico Teatro Estudio)

Los cursos eran impartidos por:

Pantomima	Alejandro (Cía. de Marcel Marceau)
Teoría y práctica teatral	Rodolfo Valencia
Dicción	Gabriela Viamonte
Historia del teatro	Juan José Arreola
Danza	Hugo Romero

Se forma a su vez el grupo de teatro independiente profesional Teatro Estudio, con el cual Valencia realiza en 1958 una gira por cinco países de Centroamérica, con un programa de dos obras en un acto de repertorio internacional y otro con tres obras cortas mexicanas (*El escorial* de Michel de Gueldenode y *Fenix demasiado frecuente*, además de *La señora en su balcón* de Elena Garro, *¿En qué piensas?* de Xavier Villaurrutia y *Estrellas para el desayuno* de Rodolfo Valencia). Esta gira fue auspiciada por la Secretaría de Relaciones Exteriores de México.

## TEATRO

## ESTUDIO



PRODUCCIONES TEATRO ESTUDIO tiene por finalidad la enseñanza y producción de teatro.

TEATRO ESTUDIO, escuela, se ha fijado la meta de proporcionar a los estudiantes del teatro las disciplinas que juzga indispensables para la formación de un actor, útiles no sólo para los que se inician en esta carrera, sino aún para aquellos profesionales cuya inquietud les exija una ampliación de sus conocimientos, tales como:

PROSODIA Alejandro Cio de

COORDE y

PROSODIA TEATRAL Rosalva Valencia

DIRECCION Gabriela Llanusa

Historia del Teatro Juan José Arco

DANZA Hugo Romero

TEATRO ESTUDIO, para cumplir su programa de enseñanza, ha contratado, y seguirá contratando, a aquellos maestros, nacionales y extranjeros, capaces de contribuir, a través de la formación de sus alumnos, al desarrollo del teatro en nuestro país.

HAVRE 10  
MEXICO, D. F.



De estos tiempos data una experiencia de trabajo importante para el maestro. En la preparación del grupo para la gira por Centroamérica, el maestro empezaba a experimentar nuevas formas de trabajo con el actor, producto de las observaciones que había hecho del método Stanislavski durante su trabajo con Seki Sano. En esta ocasión se realizó una forma de entrenamiento que incluía la "confrontación". Antes de conocer los postulados de la Terapia Gestalt, Valencia ya experimentaba, de una manera intuitiva, con un trabajo que buscaba movilizar al actor a utilizar otros recursos expresivos. Un trabajo más agresivo donde se confrontaba al personaje sus motivos y deseos. Valencia todavía no se separaba de la idea de personaje.

### 1.3.3 El juego de tocar la luna.

El nueve de junio de 1958 se registra ante la Unión Nacional de Autores su obra *El juego de tocar la luna*, obra en tres actos para nueve actores. Es una obra de corte realista con tintes naturalistas.

Después de una exitosa lectura ante intelectuales fue anunciada durante tres temporadas consecutivas para su estreno por la Sociedad de Autores, pero la obra fue bloqueada. Se interesaron en montarla Retes, Sano, Basurto, Cantón, Solana y Julio Bracho. Incluso el maestro recuerda que en una ocasión, caminando por avenida Insurgentes, se encontró a Fernando Wagner, que llevaba el manuscrito bajo el brazo buscando un productor para montarla la obra. Como comentó el maestro en una conferencia en Xalapa: (Wagner) *no lo encontró... Y yo tampoco.*

Los motivos para que no se estrena la obra pueden ser varios, incluso años después el que fuera llevada a la escena era poco probable, Valencia comenta (...) *a mediados de los ochentas se la di a leer a Esther Seligson, el comentario de Esther fue "Nunca te van a dejar ponerla"* (Entrevista, 11 de agosto 2004)

Haremos una revisión de la obra, nuestra intención es dejar testimonio del drama, que consideramos de interés. Las notas siguientes corresponden al manuscrito registrado en la Asociación Nacional de Autores, que se encuentra en la Biblioteca de las Artes del CNA.

Podremos notar en el drama que todavía hay una influencia de Henrick Ibsen, es una obra mucho más acabada y madura que los dramas anteriores escritos por Valencia.

#### Primer acto.

La escena ocurre en la sala comedor del departamento del matrimonio de Dolores y Gonzalo, padres de Jorge y Graciela. Viven ahí también Nina Isabel, hermana de Gonzalo, y la criada Senovia.

Al levantarse el telón, Nina Isabel está cosiendo la camisa de Gonzalo. El esposo de Dolores pasa casi todo el tiempo en Piedras Negras, debido a su trabajo. Entra Dolores a recoger la camisa de su marido y regresa a la recámara. En la casa se espera la llegada de Carlos, el hermano de Dolores, que viene a trabajar a la capital.

El drama abordará constantemente el tema del machismo. Se muestra, a través de un comentario que hace Senovia a Isabel, la situación de muchas mujeres

*SENOVIA: Pero, como yo le dije el otro día a la portera, cuando me aconsejaba que dejara a mi Lupe, quesqué por borracho. "no, doña Juana, eso sí que no. ¿Yo dejarlo?, no lo he de dejar, una mujer necesita tener su hombre, aunque sea borracho". Porque, ¿qué es una mujer sin hombre? ¡Pos menos que nada!* (Pág. 4)

Regresa Dolores muy alterada, pero no le dice nada a Isabel. Gonzalo habla de sus apuros en el trabajo y de las dificultades en sus viajes, pero cae en contradicciones. Ha descuidado mucho a sus hijos, tiene seis meses que no ve a Jorge y a Graciela. Dolores insiste en hablar con él, pero Gonzalo dice que no tiene tiempo. Cuando sale a terminar de vestirse, Dolores le dice a Isabel que su esposo tiene otra mujer; Gonzalo la llama desde la habitación. Isabel espera fumando. Dolores regresa muy consternada

*DOLORES: ¡Me ha besado! (Temblando de rabia) ¡Me ha dado un beso como una limosna! ¡Como se le echa un mendrugo a un perro! Ahora podrá irse tranquilo y satisfecho, seguro de haber*

*cumplido con sus "deberes conyugales" (Pág. 7)*

Se empeña en acompañar a su marido a la estación, Gonzalo trata de evitarlo a toda costa, pero al verse copado por su mujer y su hermana no puede evitarlo y acepta, no sin antes ponerle la condición de que no entre hasta el andén, porque "no le gustan las despedidas".

Cuando salen, Nina se queda sola. La escena es de gran teatralidad y las acciones muestran parte del carácter y situación del personaje

*Isabel va tras ellos hasta la puerta de la calle, regresa y se dirige a la ventana por la que se asoma hasta ver partir a Dolores y a Gonzalo. Después va hacia el radio, que enciende y en el que coloca un disco. La lánguida y melancólica música de una pieza popular se extiende por la escena... Isabel sale en busca del paquete de cigarrillos, vuelve, enciende uno de pie, junto al radio. La suave música la empieza a arrastrar, poco a poco, hasta la danza, lenta, apenas insinuada. Con el cigarrillo prendido entre los labios, agita las manos suavemente, y con pequeños pasos acompasados llega hasta el espejo. Allí ensaya maneras de fumar... Luego, posibles peinados... Se acerca cada vez más a su propia imagen, estudiándose el rostro, tocándose las mejillas con las yemas de los dedos... Se arregla las cejas, se pasa los dedos por los labios, retira las manos y poco a poco, obedeciendo a un impulso inconsciente, va acercando más y más sus labios al espejo, y de pronto, a punto de besarse, se separa como despertando de un sueño. Con súbita violencia apaga el cigarrillo en la boca de su imagen, y dándose vuelta, sale corriendo hacia una de las puertas del fondo, tras la que desaparece, cerrándola tras sí. El disco ha llegado a su término y gira haciendo un ruido monótono que se oye hasta la entrada de Jorge. (Pág. 10)*

Jorge llega con sus libros bajo el brazo y apaga el tocadiscos. Es un estudiante, da clases en la casa a Senovia. Usa un jocosos lenguaje culto. Juguetón, Nina Isabel lo acusa de falta de seriedad. Trata de ser un hombre pero lo tratan como a un niño. Cuando su tía le dice que su padre se ha marchado de nuevo, trata de ocultar con bromas el malestar que le ha causado no verlo. Nina le dice que su padre le ha recomendado no mimarlo

*JORGE: Es que mi papá, como es tan tierno, cree que con su cariño me basta. (Pág. 14)*

Le dice a Isabel que sabe que su padre no lo quiere y le cuenta un suceso ocurrido hace dos años

*JORGE: (...) yo tuve un pleito con unos muchachos que me insultaron al pasar por la esquina de "La Asturiana"... Nos golpeamos, bueno, más bien me golpearon ellos a mí. Yo me defendí como pude. ¡Deveras, Nina! Hice todo lo posible, pero ellos eran tres, dos más chicos, pero no mucho, y uno más grande... Me hicieron sangrar por la nariz y me pusieron un ojo morado... Yo no lloré, pero cuando llegué a la casa mi papá estaba aquí... Entonces yo, que no había llorado, lo ví y... Empecé a llorar. El se puso furioso y me dijo que no quería un hijo gallina, y que la próxima vez que le llegara llorando porque me hubieran pegado, me acabaría él... Después me mandó a mi cuarto sin cenar. Mi mamá esperó a que se fuera a acostar y me llevó algo de comer, pero mi papá se dio cuenta y la regañó por mi culpa. Cuando yo oí que le estaba gritando, salí y escuché todo lo que él dijo de mí... Cosas terribles, Nina. No te las digo, porque cuando me acuerdo me da vergüenza... Pero quería mandarme a un internado militar... Le dijo a mi mamá que para que me hiciera hombre. (Pág. 14)*

Este relato sintetiza mas aspectos de la distancia emocional, producto de la educación machista tradicional. La distancia del padre con los hijos, por "hacerlos hombres" será un tema que se repetirá en otras obras del maestro, como *Los machos*.

Luego Jorge le narra a su tía otro hecho de su infancia

*JORGE: (...) Cuando era chico, entonces sólo tenía cinco años, preguntale un día a mi mamá, yo le tenía miedo al agua profunda, porque no sabía nadar, y él me arrojó a un estanque y me dejó allí, riendo desde la orilla, hasta que vio como me hundi. Entonces se tiró al agua a sacarme, pero yo ya estaba casi ahogado... Mi mamá lloró mucho... Todavía me acuerdo...* (Pág. 15)

Es de notar que como en las obras de Ibsen, las narraciones de acontecimientos del pasado revelan mucho del mundo interior de los personajes. Jorge le dice a su tía que no le tiene rencor a su padre, sino miedo. Recobra su tono burlón y ofrece a Nina leerle su poema más reciente, con tema "sobre la vida y la muerte", pero es interrumpido por la llegada de Graciela y Marta. La hermana de Jorge esperaba ver ahí a su padre. Mientras bromean, Jorge alburea inocentemente a Marta e Isabel se escandaliza y exige que se disculpe con ella, pero Marta también lo ha tomado a broma y Jorge se va a su cuarto.

Las chicas discuten y bromean sobre sus novios y Nina se entera de que han ido sin permiso a bailar con ellos. Nina le ofrece un cigarro a Marta y le pide que le cuente mas cosas, las muchachas acaban por pelearse por las indiscreciones de Marta, quien se va a su casa a buscar a Berta, su abuela.

Isabel piensa contarle todo a Dolores, Graciela le dice que ella no entiende porque nunca ha tenido novio

*GRACIELA: ¿Ya ves como lo que tienes es envidia?*

*ISABEL: ¿Envidia, de quién?*

*GRACIELA: ¡De mí, de mí! Porque no voy a dejar que me echen a perder mi vida con sus mojigaterías. ¡Yo no nací para solterona! (ISABEL sin poderse contener más, va hasta GRACIELA y le da una bofetada. GRACIELA suelta el llanto) (Pág. 23)*

Isabel arrepentida corre a su cuarto. Jorge sale por los gritos de Graciela y defiende a su tía, discute con Graciela, y la tía regresa para tratar de controlarlos. Entran Dolores, Berta y Marta. Dolores pide a los jóvenes que vayan a tomar un helado para que ellas puedan hablar.

Berta es una persona ecuánime, directa en sus opiniones, pero de buen corazón. Juega un papel similar a los doctores de las obras de Ibsen, habla claro y percibe la realidad de los demás. Dolores les muestra a ella y a su cuñada una camisa de Gonzalo que tiene una mancha de lápiz labial. También les dice que a su marido le pareció mal que viniera Carlos, pero ella le argumentó que el dinero no le alcanzaba

*DOLORES: ¡No quería! Pero le expliqué que lo que me da es insuficiente, que todo ha subido de precio, que Graciela es ya una señorita y Jorge necesita vestirse mejor y llevar algún dinero en la bolsa. ¡Que hasta comer es un problema! Y entonces, ¿qué crees que me dijo, el muy miserable? Que él no podía enviarme más dinero por ahora, que a él también le costaba más todo y no le alcanzaba lo*



*que tenía para sus gastos personales. Entonces... Me dio veinte pesos para que mandara a los chicos al cine... ¡Veinte pesos! ¡Una limosna! ¡Me dieron ganas de arrojárselos a la cara, o decirle que se los comprara de estircnina! Pero la prudencia me detuvo, ¡esa maldita prudencia que no sirve más que para que nos humillen!* (Pág. 27)

Es claro como se muestra la dependencia económica de la mujer, que la lleva a tener que soportar humillaciones de su marido, pues no es capaz de mantenerse a si misma y a sus hijos.

Isabel dice que se irá de la casa si no reciben al hermano de Dolores, pero ella le explica que su marido aceptó porque le dijo que Carlos había ofrecido dar una mensualidad por su alojamiento. Entonces es cuando les confiesa que en la estación vio a la amante de su esposo. Dolores llena de rabia, dice que nunca se acostumbrará a que me traten como al último de los seres humanos.

*DOÑA BERTA: Cada mujer es el último de los seres humanos para su marido ¡qué quieres hija! ¡Como aquí todos son tan machos!* (Pág. 28)

Berta dice que nunca le estuvo tan agradecida al general (su marido) como cuando la dejó viuda

*DOÑA BERTA: Sí, hija, sí. ¡Que Dios me perdone, pero es verdad! Un animal que llegaba todos los días apestando a alcohol y a ropa interior de mujer, por no decir la verdad escueta!* (Pág. 28)

Dolores llora amargamente y dice que está tan harta que es capaz de pedir el divorcio

*DOÑA BERTA: ¡Anda, anda, nosotras no nacimos para eso! Pero ojalá que las jóvenes no sean tan idiotas como nosotras. Por eso me da tanto gusto cuando veo a mi nieta tan desenvuelta. ¡Que aprenda a trabajar y a ganarse la vida honradamente, para que no tengan, por necesidad, que soportar los desmanes de cualquier pelado, y que se divorcién si hace falta!* (Pág. 29)

Berta es capaz de ver el periodo de transición en el que se encuentran. En una época en que el divorcio todavía era muy mal visto, ella puede apreciar que las nuevas generaciones irán cambiando para liberarse un poco del yugo de un matrimonio fracasado.

Llegan los muchachos con Carlos. Isabel se sorprende al verlo, ya no como el niño que recordaba. El la abraza y la carga, pero ella se desprende y sale corriendo. Carlos les pregunta *¿Y ahora, que le pasa?*

#### Segundo acto.

Mismo decorado, cinco meses más tarde. Graciela y Marta ríen a carcajadas, se cuentan confidencias acerca de sus novios. Llega Doña Berta a buscar a Dolores, mientras Graciela va a avisarle, Marta trata de convencer a su abuela de que las deje ir a ver una película.

Aparece Dolores, muy desgastada, pues los constantes problemas no le han permitido dormir bien, mandan salir a las muchachas para poder hablar y les prometen ir con ellas al cine mas tarde. Al quedar solas, Dolores le dice a su amiga que quiere que trasladen a su marido a trabajar en la capital y, como el hijo de Berta es su superior, le pide que intervenga para lograrlo. Berta le advierte que si su

marido se entera de su intento, le podría ir muy mal; pero Dolores está desesperada, pues Gonzalo le ha retrasado las quincenas y ya no le escribe. Piensa que los puede abandonar del todo en cualquier momento, recuerda que ya ha desatendido sus obligaciones en el pasado a causas de sus aventuras

*¿Te acuerdas cuando él estaba aquí, en México, y yo en Morelia? Andaba también con una amiga, y cuando le escribí para comunicarle que Gonzalito estaba muy grave, creyó que sólo lo hacía para atraerlo a mi lado, y fue hasta que supo que el niño había muerto que fue a verme, a pedirme perdón y a hacer promesas, como siempre. Y yo, como siempre, a perdonar y a echar un velo sobre el pasado, para que la vida conyugal fuese posible. Y así ha sido toda mi vida de casada. De la burla, a la humillación y al perdón. Pero me he fatigado tanto que ya no puedo más, ya ni discurro ni acierto en nada. Por eso he pensado que quizá estando lejos de esa mujer y cerca de sus hijos, reaccione y se enmiende.* (Pág. 35)

Doña Berta le hace ver que eso no es garantía de que Gonzalo deje de ver a la otra mujer, pues es posible que la traiga a vivir a la ciudad. Ante la desesperación de Dolores, Berta decide hablar con su hijo Melesio, pero sin mencionar que el cambio de Gonzalo es idea de Dolores. Para Dolores es claro que no es capaz de valerse por sí misma, y que, aunque preferiría divorciarse, tiene que pensar en sus hijos

*DOÑA BERTA: Comprendo... Tus hijos y el gasto, hija... La necesidad económica, te aseguro que si no fuera por esa ineptitud de la mujer para ganarse la vida, el ochenta por ciento de las mujeres ya habrían envenenado a los brutos de sus maridos. Pero mientras no sepan más que echar al mundo mocosos y lavar pañales, se tienen que aguantar los abusos de quien dá p'al gasto...* (Pág. 36)

Estas verdades en boca de Berta se complementan cuando dice que ella está agradecida de haber podido educar a su hijos de otra manera

*(...) Pero en cuanto tomé yo las riendas, los enseñé a marchar derechos. "Yo no quiero machos de película en mi casa, les dije, quiero hombres". ¡Gente formal y decente! En cuanto a los pantalones, les demostré que también una mujer los podía llevar, ¡y me los fajé! No que, en vida del General, ya no lo aguantaba con aquello de que "¡A mi me gustan los machos! ¡Y yo quiero que mis hijos sean machos!" Hasta que un día le dije: "Pues si tanto te gustan los machos, vete con tu asistente y deja a mis hijos en paz"* (Pág. 36)

Por supuesto que esta contestación le costó varios golpes a la mujer. Luego le cuenta de cuando encontró al General con la mujer de su asistente en su propia cama, tomó la pistola y los amenazó, sacando a la mujer desnuda de su casa y haciendo que su marido le pidiera perdón, en calzoncillos y de rodillas. Doña Berta logra hacer reír un poco a Dolores, pero esta sigue muy afligida. Para animarla la invita a ir con ella y las muchachas al cine, a lo cual se niega, pero logra convencerla. Berta le pregunta por Isabel y Carlos, que sí se llevan mejor, y le recomienda que "cuide su casa".

Llega Isabel, y mientras Dolores va a cambiarse, Berta la invita al cine, pero ella dice que no puede pues tiene que planchar las camisas de Carlos. Berta le hace la plática, le comenta lo arreglada que está últimamente y trata de descubrir la relación que hay entre ella y el hermano de Dolores.

Las mujeres se van al cine e Isabel apresura a Senovia para poder planchar las camisas de Carlos,

quien llega con Jorge de nadar. Isabel los recibe y se nota su interés por Carlos, Jorge bromea inocentemente sobre ello y se hace el dolido por ya no ser el consentido de su tía.

Mientras conversan, Carlos menciona que tal vez lo transfieran a trabajar en el interior, lo que sacude a Isabel. Al salir Jorge lo confronta, pues creó que el mismo ha pedido su cambio. Se hace evidente que han tenido una relación clandestina desde hace tiempo y que Isabel está muy enamorada. Ella está cansada de "no vivir", dice que *No se puede vivir eternamente en el vacío, de las sobras de la vida de otros.* (Pág. 43)

Ambos se sienten culpables de su relación, tienen miedo

*ISABEL: Cuando salgo de tu cuarto tiemblo de espanto, sólo de pensar que Lola o alguno de los chicos se levante y me vea... Miedo de lo que he hecho, de lo que estoy haciendo. Sin embargo apenas logro llegar a mi cama, sin despertar a nadie, no me queda sino la angustia de perderlo... Una angustia infinita de HABER TAN SOLO SOÑADO, ¡y entonces quisiera volver a tu cuarto, a tu cama, y obligarte a demostrarme que ha sido verdad, y que sigue siéndolo! Otras veces me he preguntado si no habré sido siempre una mala mujer. Que no había pecado únicamente por falta de oportunidad. Pero siempre, al final, es mi ansia, mi deseo de vivir lo que vence. Y no puedo sentirme ya culpable. ¡Si tu me hubieses conocido antes!* (Pág. 43)

Carlos dice que cuando Jorge le habla de ella, le parece que habla de alguien a quien no conoce, Isabel se queja de haber vivido 38 años para otros. Ella se muestra suplicante y él no responde a sus caricias, trata de huir a su cuarto pero ella lo alcanza y lo detiene, mete la mano debajo de su camisa abierta, lo empuja un poco y entran al cuarto.

Jorge, que había ido a buscar a un amigo para estudiar, al no encontrarlo decidió regresar para dar su clase a Senovia. Le cuesta trabajo convencerla de que deje los quehaceres para después y que estudien. La escena es chusca y tierna a la vez, él trata de convencer por todos los medios de que será muy feliz cuando aprenda a leer, pero ella contesta cosas muy mundanas y jocosas. Ella insiste en que debe apurarse y de que en su situación es muy difícil poder dedicarse al estudio, Jorge, muy soberbio, le dice que aunque él hubiera tenido problemas hubiera aprendido a leer

*SENOVIA: ¿Aunque lo hubieran metido a trabajar de nana a los ocho años, como a mí? ¿Cargando todo el bendito día a un escuincle que tenía dos años y estaba casi de mi tamaño y que de seguro pesaba más que yo? ¡Ya lo hubiera visto! ¡Claro que me hubiera gustado tener quién me mandara a aprender! Bien vestida, y con la panza llena las tres horas del día... Pero hay cosas que no se hicieron para todos... Y usted, ya que tuvo tanta suerte, aprovechése como todos los demás, ¡y no pierda su tiempo tratando de enseñar a una infeliz como yo!* (Llora) (Pág. 48)

Jorge muy conmovido, trata de consolarla y comienzan a trabajar.

Esta escena es interesante en más de un sentido. Aparte de lo bien logrado dramáticamente, es imposible no relacionar su contenido con el trabajo futuro del maestro Valencia.

En Jorge podemos notar mucho del joven Valencia; aparte de las similitudes como un joven interesado en el cambio de la mentalidad machista, en la búsqueda dentro de las corrientes ideológicas

que buscaban el mejoramiento y la igualdad social; podemos ver un interés en el compartir lo que se sabe con las clases menos afortunadas.

El mismo esfuerzo que realiza de manera individual Jorge con Senovia, será realizado de manera masiva por Valencia y sus colaboradores años mas tarde. Muchas de las obras posteriores en el teatro popular tendrán por tema principal, o en una línea secundaria, el tópic de la educación de los adultos, de la importancia de la educación. La ficción de la obra ya refleja una inquietud que se llevará a la realidad, lo que es una idea en el drama se volverá mas tarde una forma de teatro comprometido, donde el espectáculo es una herramienta para realizar cambios trascendentes en la sociedad.

Sin embargo en el caso de Jorge, todavía no están los medios para hacer ver la importancia del estudio a Senovia, ni para ayudarla de un modo mas profundo. Sabe que el estudio es importante para ella, pero no puede comunicárselo con claridad. Será interesante revisar mas adelante las formas que ocupó el teatro popular para hacerlo.

Dolores decidió a última hora no ir al cine y regresa. Le pregunta muy preocupada a Senovia por Carlos e Isabel. Le ordena que termine primero sus quehaceres y después tome la lección, ante la molestia de Jorge, a quien regaña por intervenir y "meterle ideas locas" a la criada sobre revoluciones y luchas de clases.

Al quedar sola Dolores busca a Isabel en su cuarto, y al no encontrarla va a la sala y fuma un cigarrillo; de pronto escucha un ruido en el cuarto de Carlos y va a pegar la oreja a la puerta. De pronto golpea furiosa llamándolos para que salgan, al salir Isabel la abofetea y la recrimina a gritos. Jorge acude alarmado pero su madre lo manda salir.

Carlos se dirige a tomar sus cosas para marcharse, pero su hermana lo detiene y les pregunta si van a casarse, Carlos niega. Ante la expresión atónita de su cuñada, Isabel dice ser la única culpable.

Dolores está histérica, dice a Carlos que debe casarse con Isabel, que Gonzalo nunca la perdonaría y su hogar sería destrozado, pero Carlos no cede.

*CARLOS: ¡Está bien! ¡Dame una razón para casarme con esta mujer que no quiero! A la que tampoco he dicho nunca que la quería. Yo siento mucho lo que ha pasado, por ti... ¡Pero no estoy dispuesto a sacrificar mi vida a una mujer que podría ser mi madre! (Pág. 53)*

Carlos entra a su cuarto. Dolores e Isabel discuten; ésta dice que sólo lo ha hecho por conocer un poco de felicidad, que todo sucedió porque ella así lo quiso. Parece muy segura de que Carlos "no tiene porqué sacrificarse" y que siempre ha sabido que no la quería; pero cuando Carlos aparece con sus maletas le suplica que la lleve con él, aunque no se case con ella. Sin oír sus súplicas, Carlos se va.

Dolores trata de detenerla para que no lo siga, que entienda que ha dicho que no la quiere, pero Isabel piensa que puede convencerlo al decirle que va a tener un hijo. Dolores queda impactada, entra Senovia a preguntar que pasa

*DOLORES: No, no nos pasa nada, Senovia... Por favor vaya a prepararnos una taza de té amargo. (Telón) (Pág. 55)*

Tercer acto.

Mismo decorado. Dolores se asoma inquieta a la ventana. Doña Berta viene de la cocina con un servicio de té.

Esperan la llegada de Gonzalo, Berta pone un poco de coñac al té. Va al cuarto de Isabel a ofrecerle un poco, ésta aparece en un estado lamentable, trata de explicar a Dolores lo que siente, pero esta se niega e Isabel regresa a su cuarto.

Dolores se muestra desesperada, le cuenta a su amiga que incluso le ha pegado a Jorge por tratar de defender a su tía; pero aun así el trata de no verla ni hablarle. Doña Berta dice que deberían de tratar de entender a Isabel

*DOÑA BERTA: ¿Recuerdas aquél juego que se jugaba en el pueblo? El de tocar la luna... Dos gentes mayores sujetaban por los extremos una tabla, a la que subía, vendado de los ojos, un niño. Entonces subían la tabla poco a poco, balanceándola ligerísimamente hasta llegar a unos quince o veinte centímetros del suelo, al tiempo que los que la sostenían se iban agachando para crear mejor la ilusión de la ascensión por el espacio. En aquél momento le hacían tocar al niño una media luna de cartón que alguien más sostenía en alto, y una vez que lo había hecho, lo obligaban a saltar "a la tierra", así como estaba, con los ojos vendados y gracias a lo cual perdí toda noción de la distancia. ¡Lo hubieras hecho cuantas veces quisieras, siempre te arrojabas de la tabla con gran ímpetu, como si realmente necesitaras del impulso necesario para brincar de la Luna a la Tierra! ¡Claro, pronto te encontrabas de bruces en el suelo, entre las carcajadas de todos los que presenciaban el juego! (Pág. 58)*

Dolores no entiende la razón de toda aquella historia, así que Berta le dice

*...de pronto recordé ese juego de mi infancia... ¡Pobre Isabel! Me hace la impresión de una niña que jugara por primera vez a subir a tocar la luna... Con los ojos vendados, pérdida totalmente la noción del mundo y de la vida. Hasta ser obligada a saltar de la tablita que le dio la única ilusión y la única realidad feliz de su vida... Y ahí la tenemos, de bruces en el suelo, esperando que llegue su hermano a rematarla... (Pág. 59)*

Pero Dolores no cede, para ella "todos hemos querido subir a tocar la luna", pero eso no disculpa los actos de su cuñada. Para Berta se está exagerando el asunto, dice que no entiende cómo la maternidad es a veces tan "ridículamente sublimada" y a veces tan "rebajada y condenada".

*DOÑA BERTA: (...) ¡Francamente estoy harta de la mojigatería de las mujeres! Nos la pasamos quejándonos todo el día de la forma en que nos tratan los hombres, pero somos absolutamente incapaces de hacer algo positivo para tratar de remediarlo. Todo lo contrario, somos nosotras mismas las primeras en ir corriendo a echarnos la soga al cuello. ¡Pua! Eso es tener verdadera naturaleza de esclavas. (Pág. 59)*

Sin embargo Lola no habla mas que de principios y de moral. Créé que se debe "respetar la honra"

*DOÑA BERTA: Dolores, no me digas que tú eres de las idiotas que siguen creyendo, porque los hombres se los han hecho creer, que la única honra de la mujer es esa. ¡La virginidad! ¡La llevada y traída virginidad, que para nosotras es toda una condena y para ellos ni siquiera existe! ¡Esa es la causa de todos nuestros males, óyelo bien! ¡Una porquería que no sirve mas que para crear prostitutas! Y tú, una mujer, se pone a dar berridos por que otra la ha perdido sin el certificado correspondiente. (Pág. 60)*

Berta la confronta con la situación del trato desigual para hombres y mujeres en cuanto a la virginidad, de la hipocresía y las injusticias de la moral actual. Le cuenta que ha asistido a conferencias sobre la situación de la mujer en la sociedad moderna, que piensa que si las mujeres (norte) americanas se han ganado el respeto de sus compañeros, ha sido debido a su esfuerzo. Se muestra progresista y segura de sus palabras; hasta que Dolores le pregunta si le diría lo mismo a su nieta Marta, pero después de pensarlo le aclara que no le diría que la virginidad no tiene ninguna importancia, sino que

*DOÑA BERTA: (...) Si mi nieta me sale un día con una de esas, te puedo jurar que jamás la arrojaré a la calle a que la exploten los que la quisieron perder, de acuerdo a las ideas que ellos nos han impuesto sobre nuestra honra. (Pág. 62)*

Si ponemos en contexto la obra, 1958, podemos ver que las temáticas tratadas eran verdaderamente fuertes para la sociedad de la época. Ideas que chocaban totalmente con la moral y las "buenas costumbres" de aquellos años.

Jorge sale de su cuarto y pide a Doña Berta que le permita a su chofer llevarlo a casa de un amigo. La mujer accede y le dice que luego vaya a su casa y lleve a Graciela y a Marta por un helado, y que no regresen hasta que Berta llegue. Antes de salir, el muchacho les suplica que no permitan que su padre lastime a Isabel.

Escuchan a Gonzalo que llega y Dolores sale a su cuarto, suplicando a Berta que lo tranquilice antes.

Al ver a Doña Berta, Gonzalo se muestra muy amable; en cuanto puede, la mujer trata de insinuarle que sabe la razón de porqué no ha llevado a su familia a visitarlos a Piedras Negras. El finge no saber nada y ella le comenta veladamente que a veces los hombres dan pruebas de sus infidelidades, como por ejemplo camisas manchadas con lápiz labial. Gonzalo evade el punto y pregunta por su mujer. Berta dice que vendrá después, que ella le explicará. La mujer muestra un dominio de Gonzalo, como subordinado de su hijo, por lo que él trata de aguantar la presión.

Finalmente le dice que Isabel está embarazada, Gonzalo se enfurece y le exige que le diga quién es el padre. Berta trata de calmarlo, en eso aparece Dolores.

Gonzalo se lanza contra ella y la toma fuertemente por el brazo, mientras la interroga sobre el padre del bebé. Berta le ordena que la suelte, se niega a irse y amenaza a Gonzalo con llamar a la policía si no se calma.

Por fin, Berta le confiesa que Carlos es el padre, Gonzalo se deja caer en un sillón, anonadado. Al preguntar por Isabel ésta aparece en la puerta de su cuarto. Al verla, Gonzalo vuelve a montar en cólera,

la cuál crece al saber que Carlos no se casará con ella. Isabel le dice que sólo ella es responsable, pero Gonzalo acusa a su mujer de no haber sabido cuidar el hogar por el cual él "se ha sacrificado tanto". Berta le dice que la familia no es únicamente responsabilidad de ella.

Isabel defiende a Carlos e insiste que ella es la culpable, que ella lo buscó y le suplicó que la tomara; ante la cerrazón de Gonzalo Isabel le informa que está lista para irse y regresa a su cuarto para cambiarse.

Berta trata de hacerlo recapacitar y pide a Gonzalo que olvide sus prejuicios

*DOÑA BERTA: ¡El honor, el honor! ¡En un mundo en el que todos roban, desde mi hijo el Ministro hasta tú, en que la sociedad ve con ojos impávidos las peores atrocidades, en que los pillos con dinero lo tienen todo de su parte, desde la ley hasta al gendarme de la esquina, y los pobres nada, más que su miseria. ¿Me quieres convencer de que la única verdadera catástrofe moral es que una mujer soltera pierda la virginidad? ¡No seas ridículo, hijo! (Pág. 71)*

Mientras discuten, Berta hace constantes alusiones a las infidelidades de Gonzalo, hasta que al fin lo llama bigamo. En el colmo de la furia, Gonzalo toma su maletín y se dispone a salir, advirtiendo antes a Dolores que no intente escribirle pues sólo contestará las cartas de sus hijos; además de que la amenaza de que, de no cuidarlos bien, "no saldrá tan bien librada de la próxima".

Lo anterior enfurece a Dolores, quien por fin encara a su marido, reprochándole su abandono y traiciones. Gonzalo trata de golpearla pero Berta lo detiene. En ese momento Jorge llama a la puerta.

El muchacho entra muy excitado a decirles que Carlos se va a casar con Isabel, les dice que está abajo con Graciela. Les cuenta que él fue con su hermana a buscarlo para suplicarle que se casara con ella. Isabel sale llorando de su cuarto, pues ha oído todo.

Gonzalo manda a su hijo por Carlos, no sin antes preguntarle si ha llorado, lo que Jorge niega y sale por su tío.

Al aparecer Carlos, Dolores y Doña Berta corren a abrazarlo. Isabel permanece inmóvil, cuando se decide a avanzar Carlos la saluda con frialdad y enfrenta a su cuñado.

Carlos dice que sólo ha regresado por evitarles problemas a los demás, pero que en realidad no se siente tan culpable. Isabel se sienta en primer plano, hundida en sus pensamientos. La discusión sigue, pues Gonzalo exige explicaciones y Carlos se niega a ello

*DOLORES: ¿Qué es, a fin de cuentas lo que exiges a Carlos?*

*GONZALO: ¡Que se porte como un hombre!*

*DOLORES: ¿Y no basta para eso el que esté dispuesto a casarse con una mujer a la que no quieres? ¿Harías tú más en su caso?*

*DOÑA BERTA: ¡Dolores!*

*DOLORES: (A Isabel) Perdóname, Isabel... Yo no quise... (Pág. 78)*

Isabel entra a su cuarto para regresar inmediatamente con una maleta. Dice que no se irá con

Carlos, todos tratan de hacerla cambiar de opinión. Berta le dice que piense en su hijo

*ISABEL: Es precisamente en él en el que pienso. Si Carlos se casa conmigo, así, por la fuerza, o sacrificándose por ustedes, no por mí, ni siquiera por nuestro hijo, ¿qué vida podríamos llevar juntos? ¿Qué... Educación... Y qué ejemplo le daríamos a nuestro hijo? (Pág. 79)*

Afirma que no se casará con Carlos. Ante la exigencia de Gonzalo de reparar el honor de la familia, contesta

*ISABEL: (INDIGNADA) ¡Yo no tengo nada de que avergonzarme! ¿Qué clase de honor es el tuyo, que necesita una burda mentira para ser reparado? ¿Por qué he de tener que aceptar un matrimonio humillante, que no tiene otra finalidad que la hipocresía, por miedo al qué dirán? ¿Qué tiene de deshonoroso que una mujer madura y consciente como yo tenga un hijo, fruto de su amor, y esté dispuesta a trabajar honradamente para él? Yo sé que por mucho que tenga que luchar, mi vida entera será más digna que casándome con un hombre que me acepta como un mal irremediable. (Pág. 80)*

No quiere el "sacrificio" de Carlos y a Dolores le dice que en su casa ha visto lo que no quiere para su hijo

*ISABEL: Yo no he querido herirte... Pero piensa un poco en tu vida, en lo que has tenido que sufrir a manos del hombre que te escogió por su propia voluntad como esposa, y piensa lo que sería mi vida al lado de otro, ni mejor ni peor que el tuyo, pero que me toma por la fuerza. ¡No soy tan vieja ni tan inútil que no pueda ganarme la vida para mí y para mi hijo, ni tan cobarde cómo para aceptar toda una vida falsa y humillante sólo por miedo a los prejuicios de la gente que me juzgue! Todo esto me ha servido para abrir los ojos, y he acabado por descubrir que la vida puede ser buena y honrada sin que para eso tenga que sacrificar hasta lo último de mi dignidad. (Pág. 81)*

Gonzalo la abofetea y la corre del departamento. Aparece Jorge y trata de intervenir, pero Gonzalo le ordena callarse. Carlos ayuda a Isabel a levantarse. Berta le ofrece su casa ella no acepta, dice que tiene a donde llegar y casi tiene un trabajo.

Jorge trata de ayudar a su tía con sus maletas, Gonzalo lo golpea, pero su hijo no cede. Al fin, Gonzalo desiste y se hunde en el sillón. Dolores pide a Carlos que se vaya, Berta ofrece un coñac a Gonzalo, quien lo toma de un golpe, Dolores no acepta y Berta toma el otro. Aparecen Graciela y Marta, desconcertadas por que Isabel y Carlos se fueron cada uno por su lado

*MARTA: Abuelita, ¿siempre no se van a casar?*

*DOÑA BERTA: Parece que no...*

*MARTA: ¡Qué Isabel tan tonta! ¡Carlos está re-guapo!*

*GRACIELA: ¿Qué sucedió mamá?*

*DOLORES: Nada... No sucedió nada... Senovia, por favor prepárenos una taza de té amargo. (Pág. 83)*

Este final recuerda a *Casa de muñecas* de Ibsen. Sin embargo podemos ver una diferencia sustancial: cuando Nora sale de la casa se ha dado cuenta que siempre ha sido manejada como una muñeca, primero por su padre y luego por Torvaldo, sin embargo esta consciencia repentina no la ha



hecho volverse auto-suficiente. Va a casa de Cristina Linde a empezar a buscar un camino, abandonando a sus hijos.

En *El juego de tocar la luna*, el personaje de Isabel, a pesar de algunos puntos donde muestra debilidad ante la posibilidad de aferrarse a Carlos, se va ya con una idea de cómo salir adelante sola, sin aceptar ni siquiera el techo que le ofrece Doña Berta. Este comportamiento es un rasgo que manifiesta las inquietudes de Valencia, la búsqueda de la autonomía, de la libertad, producto de la responsabilidad y del esfuerzo propio.

A pesar de las diferencias estilísticas, del alejamiento del realismo-naturalismo que tendrá el maestro, estos personajes (Isabel, Jorge, Doña Berta) encontrarán su correspondencia en otras figuras de los dramas de Valencia en próximas obras del teatro popular. Personajes que deciden cambiar su situación por medio del estudio y del trabajo, jóvenes entusiastas que comparten su saber, hombres y mujeres que dicen las cosas como son, que se enteran y que luchan contra la injusticia.

No hay rompimiento en las convicciones del maestro Valencia, pero si habrá una búsqueda acorde a sus investigaciones teatrales que modificarán las formas utilizadas, lo que repercutirá en su dramaturgia.

También en ese año de 1958, Rodolfo Valencia dirige la puesta en escena de *Cohete a la Luna*, volviendo a trabajar un texto de Clifford Odets, ahora con Teatro Estudio.

Durante 1959 y 1960 combinará sus actividades en Teatro Estudio y en el Seguro Social, donde imparte un curso de actuación en la Casa de la Asegurada Tacubaya de 1957 a 1961 y en la de Narvarte en 1958.

#### **1.3.4 Trabajo en Cuba.**

El 2 de enero de 1959, las tropas rebeldes entran a la Habana. Este acontecimiento marcó el final del gobierno dictatorial de Fulgencio Batista. El régimen revolucionario buscaba imponer una política de estado socialista. Al mismo tiempo que se trabajaba en la nueva organización social y económica, el nuevo poder cubano se dio a la tarea de dar una serie de invitaciones a personalidades de diferentes países para que participaran en la renovación del país con su trabajo como "Técnicos", aportando su trabajo dentro de su área de conocimiento. Estas invitaciones también abarcaron lo concerniente a las artes, incluido el teatro, el cual comenzó un proceso de renovación total.

En 1962 Valencia es invitado por el Gobierno Cubano, como director artístico, director de escena y como profesor de actuación del Taller de Superación Profesional (toda una escuela de danza, teatro, pantomima, música) del Conjunto Musical de la Habana. Este no fue el primer intento de trabajar en Cuba, hubo una invitación anterior, que se frustró a causa de la invasión a Bahía de Cochinos en 1961.

El viaje lo realizaría con Waldeen, a quien el gobierno cubano invitó a fundar la Escuela de Danza Moderna, y con su hijo Damián.

*Waldeen de Valencia -así se le conoció a la artista en este periodo de su vida, por estar casada con Rodolfo de ese mismo apellido-, llegó a La Habana en 1962 a trabajar con Alfonso Arau en la*

*comedia musical. (Waldeen, la coronela de la danza mexicana. 48)*

Valencia había trabajado con anterioridad con Arau, se reencuentran en Cuba, donde se suponía iban a trabajar juntos. Sin embargo hubo conflictos entre ambos y se separaron.

Tomando en cuenta la militancia política del maestro y de la coreógrafa es evidente que la experiencia era verdaderamente satisfactoria para ambos. Waldeen escribe en 1962 a su amiga Susana Jones: *Rodolfo esta en su salsa. Dami extraña a sus amigos, yo también. Nuestro trabajo es de iniciación, iniciar gente nueva, introducir ideas nuevas... muy difícil... very challenging... un reto.* La satisfacción del maestro de esos años la expresa de la siguiente manera: *Para mi, mi felicidad era estar en un país donde todos los niños tienen leche...*

Los años inmediatos a la conclusión de la lucha revolucionaria son verdaderamente interesantes, por todo el territorio cubano el pueblo se movilizaba para realizar los cambios que desde hacía mucho se esperaban

*(...) Existían numerosas brigadas distribuidas en la isla que trabajaban en la construcción, en la cosecha de caña, en la industria y en la educación. La campaña de alfabetización de 1961 era un ejemplo de cómo se había llegado a la gente que vivía en las zonas más alejadas. (¿De dónde vienen..., 16)*

La situación de los Técnicos invitados a participar en la revolución no era para nada privilegiada. No llegaban a dedicarse únicamente a trabajar en su área de especialidad, ni recibían un trato especial; tenían que participar en diferentes labores que eran necesarias. El propio maestro nos refiere como trabajó en la zafra, la cosecha de la caña de azúcar, trabajo verdaderamente difícil y agotador. Del mismo modo todos realizaban labores de vigilancia y guardias, como parte del programa de defensa, pues debemos recordar que fueron años de gran tensión por la posibilidad de ataques de la resistencia contra-revolucionaria y del gobierno norteamericano.

Toda esta efervescencia no podía dejar de afectar al teatro, como lo narra el gran actor cubano (amigo de Valencia) Sergio Corrieri, describiendo los principios del trabajo del Teatro Escambray

*Después de nueve años de revolución (...) no era posible continuar en el mismo carro del tren, es decir, en el repertorio universal, en los grandes papeles, en los estereotipos, etc. El teatro no tenía influencia alguna sobre la vida normal, no tenía tradición popular, ni aportaba en nada a los cambios realizados y sugeridos por la revolución. En el trabajo de nosotros existía una contradicción entre nuestro sentido de la responsabilidad y las concesiones que permanentemente teníamos que hacer. El contacto con el público era mínimo. La gran masa, los campesinos, los trabajadores, los verdaderos protagonistas de la revolución, no venían al teatro. Nosotros nos sentíamos muy distanciados de nuestro público y por ende de nuestro trabajo. Tuvimos que romper con la manera tradicional de hacer teatro. (¿De dónde vienen..., 16)*

Se dieron entonces diversas formas y proyectos teatrales, experimentos que con mayor o menor éxito revitalizaron la escena cubana creando un teatro que era expresión del nuevo orden

*La llegada de la revolución hará momentáneamente realidad un imposible. Transformar aquel*

*proyecto de laboratorio en un formidable escenario abierto a multitud de tendencias y destinado a la inmensa mayoría. Un nuevo modo de entender la creación, en medio de vertiginosos cambios políticos y sociales contagiara a los actores, espoleara a los dramaturgos y movilizará a los directores de escena, durante un breve periodo que tiene la intensidad del sueño y el poder de convicción de la utopía. (Teatro Cubano, prólogo de Moisés Pérez Coterillo, 9)*

Cuando hablamos del público cubano del periodo post-revolucionario, debemos imaginarnos un público que poco a poco se fue volviendo exigente, aprendía de todo lo que implicaba la puesta en escena, entraba a grandes teatros construidos por la revolución, teatros en donde no se escatimaban los recursos necesarios para crear espectáculos de gran calidad.

En 1962 y 1963 Valencia dicta Conferencias sobre Stanislavski y Brecht en la Unión de Artistas e Intelectuales de Cuba, en la Habana. Por supuesto que estas figuras serían de gran interés para los nuevos creadores teatrales, la técnica vivencial como el recurso más común y el teatro político de Brecht que encajaba perfectamente con los intereses ideológicos de la revolución.

También en el año de 1963, y hasta 1967, Valencia es director de las Brigadas de Teatro Popular Covarrubias, conjunto teatral que contaba con cuatro grupos de actores y un cuerpo técnico, con el que dirige varias obras del repertorio universal, clásico y moderno.

Esta colaboración en las brigadas de teatro es un antecedente directo del trabajo que el maestro realizará años más tarde a su regreso a México. Cabe señalar que el proyecto de las brigadas Covarrubias, aunque presentó dificultades, se llevó a cabo dentro de un régimen propicio, donde contaba con el apoyo de todo el sistema estatal, caso contrario al trabajo que se realizará en México, donde en realidad se trata de una maravillosa excepción de trabajo verdaderamente social dentro de un sistema capitalista.

A partir de 1964 Valencia trabaja como profesor de actuación en la Escuela de Artes de Cubanacán, que es la Escuela Nacional de Artes en Cuba. Su origen se relaciona con el término de la Campaña de Alfabetización, en diciembre de 1961, pues después de convertir la isla en un territorio libre de analfabetismo, el gobierno de Fidel Castro creó las diferentes escuelas de arte.

La Escuela Nacional de Artes fue fundada, en 1962, *en los predios del antiguo Country Club, lugar de recreo y ocio de la burguesía adinerada cubana. Este lugar tiene una extensión de 43 hectáreas de tierra donde además se levantaban las grandes mansiones de los millonarios cubanos.* ("La enseñanza del teatro en Cuba", 99)

Estos terrenos pasaron a ser propiedad del pueblo cubano, donde estudiantes becados se desarrollaban en distintas disciplinas artísticas. Se construyeron bellas y modernas instalaciones para cada una de las escuelas.

La enseñanza en los centros artísticos de Cuba no estaba separada de la ideología del gobierno socialista, incluso se expresa que se rechaza el apoyo a las obras que representaran ideas o tendencias contrarias al socialismo. Se le enseñaba al artista que no sólo debía expresar la sociedad en la que vive, sino también contribuir a transformarla.

*Así como armamos al pueblo para defender con las armas a la Revolución justa y necesaria que derrotó la invasión mercenaria en Playa Girón también armamos ideológicamente a nuestros artistas, dotándolos de la sabiduría científica necesaria que les permita dejar atrás los conceptos negativos del "arte por el arte" para defender con las armas de la ideología marxista-leninista las posiciones del internacionalismo proletario. ("La enseñanza del teatro en Cuba", 101)*



**En Cuba, celebrando el estreno de "Proceso por la sombra de un burro" de Friedrich Dürrenmatt, adaptación a teatro musical de Rodolfo Valencia (Al centro).**

Un año después de su ingreso a la escuela, en 1965, Rodolfo Valencia es nombrado Director de la Escuela de Arte Dramático de Cubanacán.

Su esposa también trabajaba intensamente; durante su estancia Waldeen dirigió durante tres años la Escuela de Danza para Instructores de Arte que contaba con 350 alumnos. También realizó dos ballet de masas: *Solidaridad* y *La Zafra*. En 1965 fue una de las fundadoras de la Escuela Nacional de Danza Moderna.

En 1966 Valencia asiste al Festival Internacional de Teatro, auspiciado por Casa de las Américas, en La Habana. En este festival tuvo la oportunidad de presenciar obras de todo el mundo y de intercambiar ideas con grandes creadores de varios países.

Ahí presentó la puesta en escena de *El farsante más grande del mundo*, de J. M. Synge con el grupo Teatro Estudio. Escenografía de Raúl Oliva. Vestuario de María Elena Molinet. Con Raquel Revuelta, Norma Martínez y Sergio Corrieri.

El grupo Teatro Estudio es uno de los más renombrados de la isla. Se crea oficialmente el 28 de febrero de 1958 y presenta su primer estreno el 10 de octubre del mismo con la obra de O'Neil *El viaje de un largo día hacia la noche*. El grupo busca desde sus inicios trabajar obras con "mensaje de interés humano" presentadas con una gran calidad artística, como se muestra en el documento de creación oficial del grupo

*Así las ambiciones y frustraciones humanas, plasmadas por el autor, son ofrecidas al público que, desprovisto de esa objetividad que le proporciona la perspectiva del escenario, consigue verse mejor así mismo y a sus circunstancias. Cuando esto se ha logrado, se realiza el milagro consecuente, el de que a una mayor conciencia de los problemas propios, mayor sea la posibilidad de su resolución. Y todo esto ejecutado a través de la amable influencia del arte, que es esencia humana.* (www.cniae.cult.cu/Teatro\_estudio\_documento\_recreación.htm, 25/01/2005)



El llegar a dirigir en uno de los grupos de más renombre en Cuba es testimonio de la trascendencia del trabajo de Valencia en la isla. Sobre la obra *El farsante más grande del mundo*, Valencia escribe

*Hay dos líneas paralelas de evolución dramática que nos han interesado fundamentalmente en "El farsante más grande del mundo" de John M. Synge:*

*La de la frustración de cada uno de los personajes debido a la enajenación que campea en toda sociedad semicolonial como era la Irlanda de comienzos del siglo y que conduce de una manera directa al odio y la violencia.*

*Y la del desarrollo de Christopher Mahon que a pesar de las circunstancias logra, rompiendo las vallas que le impone el medio, alcanzar la madurez y la libertad, poniendo en crisis los principios irracionales y pequeño burgueses en los que se asienta el mundo establecido.*

*Christopher Mahon no es un parricida, sino aquel que, al final de la obra, se nos presenta como el único capaz, aunque en forma personal, de escindir el mundo cerrado para abrirle camino a la posibilidad de cambio. (Programa de mano El farsante...)*

Estas líneas nos ilustran como se vuelve a presentar el trasfondo social en la obra del maestro, pues la obra no se aborda en el mero nivel anecdótico, sino que se ocupa de la figura de Christopher Mahon como un símbolo del hombre revolucionario, en el sentido de oponerse al sistema establecido.

### **1.3.5 Regreso a México.**

Valencia regresa a México en 1967. Lo que se refiere al regreso de la familia a México es un punto crucial para la siguiente etapa de la vida creativa del maestro. A pesar de que, de acuerdo a él, fue un regreso muy pensado y planeado, la vuelta al capitalismo resultó un gran choque, lo que sumió al maestro en una profunda depresión.

El factor económico también era una preocupación. Para hacerle frente a su situación se dedicó a la compra-venta de arte. Es importante comentar que el maestro Valencia es un gran conocedor de arte, sus estudios y relaciones con grandes artistas como Rafael Coronel y Diego Rivera (a quien atribuye su conocimiento de arte Prehispánico) le dieron múltiples herramientas para tener bastante éxito en su labor como anticuario. De un pequeño puesto en el bazar del sábado en San Ángel, logró una efímera pero productiva carrera en la compra-venta de artículos de arte y "chácharas".

Sin embargo la depresión continuaba, y esta depresión llevó en alguna medida a su separación de Waldeen, lo que profundizó más su problemática. Este estado le llevó a buscar ayuda, la cuál llegó de una manera casi accidental.

Recibió una llamada de Waldeen, donde le comenta que iban a tener un seminario con Jeff Greenban, un reconocido terapeuta. El maestro estuvo en psicoanálisis durante años anteriormente, pero no sintió haber tenido grandes progresos, así que decidió intentar algo nuevo. Valencia acudió al seminario, donde tuvo una experiencia verdaderamente fuerte, que sin embargo, le movilizó para seguir trabajándose y que finalmente le sacó de la depresión.

Se unió al Grupo Tarango, el cual estaba formado por personas de muy diversos ámbitos, pero que estaban unidos por la búsqueda de medios para el desarrollo humano, los cuáles encontraban en muy diversas técnicas y experiencias.

Esto inició un largo periodo, de aproximadamente tres años, en los cuales Valencia trabaja con diferentes terapeutas, en sesiones de terapia y encaminadas a formar terapeutas. Como lo sabe cualquier

participante de estas formas de trabajo, es un proceso muy desgastante emocionalmente, pues se trata de enfoques mucho más directos que el psicoanálisis.

Terapeutas Gestálticos como Frederick Perls; Bioenergéticos como Alexander Lowen, John Pierrakos, Betty Keane y Kaleman; y de otras corrientes como Schulz y muchos más, fueron sus maestros. Sin duda es una preparación privilegiada, la cual no tienen muchos terapeutas en nuestro país.

Estas experiencias, aparte del desarrollo personal que le dieron, se le presentaron al maestro como una posible herramienta para trabajar con el actor, de un modo mucho más profundo de lo que permitían otras formas. En realidad encontró en estas técnicas el sustento teórico de sus propias inquietudes y los hallazgos logrados hasta ese momento.

El maestro Valencia ya había obtenido resultados trabajando formas de confrontación (Gestalt) con el grupo Teatro Estudio que trabajó con él en la gira por Centroamérica, pero ahora quería y sentía que podía llegar a más.

La bioenergética empataba en muchos puntos con sus propias ideas sobre el ser humano, y seguramente mientras aprendía sus principios iba hallando puntos de enlace para experimentar en el ámbito teatral.

Lo que hoy es el Método de Entrenamiento Actoral de Rodolfo Valencia, no es una selección de ejercicios aprendidos, sino que es una verdadera síntesis, producto de sus propias investigaciones y de diversas técnicas, pero básicamente de Bioenergética y Gestalt, donde Valencia crea (basado en su profundo conocimiento teatral) una técnica propia. A partir de los principios que retoma, crea una serie de ejercicios y una metodología de trabajo, que se ha ido modificando a lo largo de su investigación. Algunos elementos, como El estado de Disponibilidad, han transitado por diferentes formas, que de acuerdo a su experiencia han ido evolucionando hasta su forma actual, la que analizaremos detenidamente en la segunda parte de este estudio.

A la par de sus experiencias de terapia y entrenamiento, Valencia prosiguió sus experiencias profesionales. Imparte un curso de actuación en el CUT (UNAM) durante 1968, en ese tiempo ubicado en las calles de Sullivan y dirigido por Héctor Azar.

#### **1.4 Teatro Popular, Campesino e Indígena.**

*En 1970 se inicia en México, con el auspicio de Bodegas Rurales (CONASUPO) y la colaboración de la Escuela de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), uno de los movimientos más interesantes de nuestra historia cultural, que perdura hasta nuestros días y se desarrolla en formas diferentes y enriquecedoras por todo el territorio nacional: lo que terminaría siendo la incorporación de campesinos, tanto mestizos como aborígenes, a la actividad teatral.*  
(Valencia, "Metodología del teatro campesino", 1)

Hay formas teatrales dadas a lo largo de la historia de nuestro país que se han desarrollado entre las clases populares, y algunas de estas formas han tenido la intención de llevar un conocimiento o una postura política a las masas.

Debemos considerar primero el llamado *Teatro de evangelización*, producto del sincretismo entre las formas teatrales religiosas de Europa (auto, moralidad, loa, etc.) y los elementos para-teatrales que pudieron observar los conquistadores en las ceremonias y fiestas de los indígenas.

Los *Diálogos* que se dieron en el periodo de la Independencia. Obras sumamente cortas que tenían por objetivo dar a conocer hechos que se daban durante el periodo bélico, con un carácter panfletario.

Hubo también en el año 1930, según señala Francisco Monterde (cit. por Frischmann), un proyecto de la señora Amalia González Caballero llamado *Teatro Popular Mexicano*, en el cual se proponía fomentar entre los obreros la afición al buen teatro, un teatro que divierta y eduque. Este proyecto fue apoyado por el Departamento del Distrito Federal y por la SEP; esta dependencia convocó a un concurso para premiar a las mejores obras adecuadas al ambiente campesino. Sin embargo Frischmann no encuentra noticias posteriores del resultado del proyecto.

También cabe mencionar las Misiones Culturales, escuelas normales ambulantes que utilizaron el teatro para tratar diversos temas.

Sin embargo, muchos de los estudiosos del teatro en nuestro país no toman en cuenta la importancia del fenómeno del teatro popular, ya sea por ignorancia o, en el peor de los casos, por una negación conciente de la obra de los demás como un medio de engrandecer sus propias aportaciones. Queremos comentar la nota aparecida en la sección de cultura del Universal del 21 de febrero del 2005. En dicha sección se presenta el artículo *Teatro Rodante*, donde se da la noticia de que Luis de Tavira a través del CEDRAM iniciaría en breve los recorridos de un remolque especialmente modificado para dar funciones de teatro en 40 pueblos de la Ribera del Lago de Pátzcuaro, con obras de la dramaturgia universal.

Sin negar que es un esfuerzo verdaderamente loable, vemos en dicho artículo una imprecisión:



apunta la reportera que, además de la maquinaria, el remolque *transportará por antiguos territorios tarascos, el sueño largamente acariciado por Luis de Tavira: fundar el teatro donde no lo ha habido, ir al encuentro de comunidades que forman parte de ese 90% de mexicanos que, asegura, nunca han ido al teatro*. Encontramos el vacío en el hecho de que en los años 70's y principios de los 80's existió el fenómeno de teatro popular impulsado por el estado (bajo el auspicio de CONASUPO, La Dirección General de Culturas Populares o el INEA en diferentes etapas) y bajo la dirección artística del maestro Rodolfo Valencia.

Si bien no era la primera ocasión que se llevara el teatro al campo, si fue un proyecto que alcanzó logros destacados a un nivel comparable con otros movimientos teatrales de Latinoamérica (Luis Valdéz, Augusto Boal, Enrique Buenaventura, el grupo Escambray, etc.) e incluso superiores.

El gran aporte del teatro popular a la historia de la escena nacional es que en esas apartadas comunidades, donde antes no existía la noción de teatro, de pronto es el mismo campesino, el indígena, el que con la colaboración de un "promotor teatral" da forma a un discurso teatral donde expresa la problemática de su comunidad. Una de las obras más sobresalientes de esta forma de teatro netamente popular se dio precisamente en Michoacán, fue el espectáculo *Los hombres de los bosques*, actuada por un grupo de maestros indígenas bilingües purépechas y bajo la dirección del propio Valencia. En esta obra, de creación colectiva, se abordan temas de la comunidad como la tala clandestina, el cacicazgo, el machismo y el alcoholismo, todo visto con una compleja forma artística que combina la dirección de Valencia y las tradiciones de la región (Uso de bailes y máscaras como parte del discurso). Así el teatro no sólo era un goce estético, sino verdaderamente una herramienta para cambiar la mentalidad y abrir el debate sobre las decisiones fundamentales de la comunidad.

Creemos necesario que, como en lo referente a la vida política, nuestra historia cultural debe ser conocida y las aportaciones valiosas deben ser apreciadas y ¿por qué no? utilizadas para que no sólo las repitamos, sino que las superemos logrando así un país cada vez mejor.

Valencia es consciente de que esta inquietud, de usar el teatro para impulsar el desarrollo social, no es totalmente original, pero al mismo tiempo distingue el carácter de las formas teatrales anteriores al proyecto del Teatro CONASUPO

*Con esto no quiero decir que ésta fuese la primera vez que se llevara el teatro al campo o que grupos de campesinos tomaran parte en algún tipo de espectáculo teatral con su afán "culturizante". Un teatro dirigido a una masa abandonada durante siglos a una actividad marginada, cuyo mayor esfuerzo estaba encaminado a conservar tradiciones nacidas mayormente del sincretismo cultural a partir de la Conquista y durante la Colonia, es decir, contrarias a sus propias raíces e intereses. Actividades y tradiciones que, en el fondo, aunque mantienen la creatividad de los grupos campesinos y artesanales, bloquean el surgimiento de nuevas expresiones, capaces de incorporar al presente a esa masa aparentemente condenada a vivir en el pasado, enclaustrada en el trauma de su resquebrajamiento.* (Valencia, "Metodología del teatro campesino", 1)

En el caso del Teatro CONASUPO, no se buscaba incorporar a una *clase o grupo étnico a la cultura dominante, sino de inducir un cambio de actitudes respecto de nuevos programas de producción y comercialización de sus productos.* ("Metodología...", 1)

Este proyecto nació auspiciado por el gobierno de Luis Echeverría Álvarez, quien tomó protesta en diciembre de 1970. Característica primordial de estos proyectos de teatro popular es el haber sido patrocinados por el Estado y al mismo tiempo trabajar, no de una manera servil, sino con total independencia. Valencia lo refiere así:

*El compromiso con el Estado fue muy interesante; fue una alianza a partir del compromiso de que este teatro jamás se pondría al servicio de intereses políticos oficiales. El pacto era muy claro: es un teatro que va a pagar el Estado, pero que está ligado a los intereses de los campesinos y no a los intereses de los políticos y de los gobernantes. Echeverría hacía todo esto, aceptó el pacto. (Entrevista con Donald Frischman. El nuevo..., 54)*

La importancia primordial de este trabajo, según Valencia, es que se le daba al campesinado instrumentos para que pudiera expresar su propia problemática

*El teatro popular que yo hice, era un teatro que buscaba darle voz al campesinado y una exposición, pero crítica, de donde estaba el campesinado, porque lo hacía con ellos... El pacto con Echeverría, era realmente que jamás estaríamos al servicio del poder, sino al servicio del campesinado en México. Nos sorprendemos de que anden (los campesinos) por dondequiera pidiendo limosna o de que emigren a Estados Unidos, sin entender su situación, es decir que la revolución, la revolución campesina (que fueron los que hicieron la revolución) fue totalmente traicionada (Entrevista, octubre 12, 2001)*

Es básico señalar que la metodología que se aplicó, con ligeras variantes, en estos proyectos, es producto de las investigaciones del maestro Valencia, en su propio método de actuación que se desliga de otras formas que no consideró adecuadas para el trabajo propuesto. Esta metodología está basada en un proceso de desarrollo humano.

*Nunca enseñé a actuar, dice reiteradamente, Rodolfo Valencia, solo a conocerse, y así a desinhibirse, porque solo lo que mueve emotivamente se canaliza creativamente hacia el teatro. Ellos mismos (los indígenas) afirmaban que el "teatro de reír" no alcanza, no basta si no lleva un mensaje más hondo, duradero. (Entrevista a Valencia, por Ana Goutman, manuscrito)*

El programa tenía objetivos muy ambiciosos, pero los resultados a los que llegó superaron todas las expectativas. Las características del Teatro Popular Campesino serán clarificadas a lo largo de los siguientes apartados, donde analizaremos los tres proyectos principales de Teatro Popular dentro del Estado en los que Valencia trabajó: Teatro Conasupo de Orientación Campesina, Arte Escénico Popular y Teatro Popular del INEA.

#### **1.4.1 Teatro Conasupo de Orientación Campesina.**

Desde el año de 1969 y hasta 1972, Valencia es profesor de actuación en la Escuela de Teatro del INBA. Es de ahí de donde surge el nexo para su trabajo en el teatro popular, sin embargo, el proyecto del trabajo con las comunidades campesinas tiene una historia anterior, que surge dentro de una institución del gobierno: Conasupo.

El campesino se encontraba en ese momento (como hoy) explotado por los intermediarios, por

los acaparadores. No teniendo los medios de llevar sus mercancías al consumidor, se veía obligado a venderlo a estos intermediarios, que si tienen los medios, al precio que les impusieran. Para tratar de paliar esta situación se creó la Compañía Nacional de Subsistencias Populares.

En entrevista con Manuel Galich, director de la revista Conjunto, Eraclio Zepeda habla acerca del nacimiento de las brigadas del teatro popular

*Pero, no obstante la buena intención que dio nacimiento a este organismo, los medios con que contaba para impedir la explotación del campesino, especialmente en lo relativo a los precios del maíz, no eran adecuados. Entre otros muchos males, la aplicación de una ley justa, que databa de 1964 y fijaba precios mínimos para el maíz, dependía de individuos verdaderamente siniestros, llamados "analistas". Estos funcionarios siempre estaban coludidos con las altas esferas de los poderes locales, con los caciques, con los intermediarios y demás, para que los campesinos se vieran en la dura necesidad de vender su maíz a un precio inferior al legal, que era de 940 pesos por tonelada, en beneficio de los especuladores. ("Entrevista a..." Conjunto núm. 32, 81)*

Esta situación de injusticia en el campo llevó a que un grupo de jóvenes críticos de la política estatal pensarán en colaborar con Conasupo. Se plantearon la necesidad de establecer un contacto directo con los campesinos, como narra Zepeda

*Empezamos por el deporte, basquet y voley, y ellos nos enseñaron que el más adecuado a sus condiciones concretas era el ciclismo, por razones utilitarias. La bicicleta está sustituyendo al caballo en la planicie mexicana, porque los pastos son escasos y raros. Así, organizando carreras de bicicletas, siempre con un contenido social, aprendimos cómo comunicarnos mejor con los campesinos (...) de allí surgió un periódico, un tabloide de 12 páginas, con un tiraje de 50,000 ejemplares, escrito por los mismos campesinos. ("Entrevista a..." Conjunto núm. 32, 83)*

Para hacer frente a la situación precaria de los campesinos, se crearon veinte escuelas campesinas distribuidas por el país para que se capacitaran a jóvenes del mismo campesinado para que fueran ellos mismos los "analistas". Pero no sólo eso, se les enseñó también historia de México y muchas otras materias.

A partir de estas primeras experiencias se fue desarrollando una forma más compleja de acercarse al campesino cada vez más, hasta llegar a las brigadas de teatro.

Lograr lo que se proponía el gobierno a través del proyecto no sería una labor fácil, como lo explica Valencia: *Para que el programa diera los frutos deseados, había que propiciar lo que podríamos llamar, sin eufemismos, un cambio de mentalidades en el campesinado. ("Metodología...", 2)*

Como el campesino mexicano es un productor de subsistencia, solo produce lo necesario para su consumo y un poco más para venderlo y adquirir otros bienes que necesite. Pero al no tener los medios para transportarlo o almacenarlo adecuadamente, debe venderlo de inmediato, supeditado a los intereses de caciques y especuladores. La formas de enfrentar esta situación debían ser los contenidos a transmitir en el programa de teatro popular.

El primer trabajo se llevó a cabo reclutando a jóvenes ciudadanos, egresados de la Escuela de Arte Teatral de Bellas Artes, para formar brigadas integradas por tres hombres y tres mujeres que de esta manera cumplían con el requisito del servicio social. Valencia en un principio dirigía una de estas brigadas, con el tiempo y por su excelente trabajo fue que llegó a ser el Director Artístico de estos proyectos.

En un principio se trabajaron obras de teatro clásico, el repertorio estuvo integrado por farsas de teatro europeo como *Maese Pathelin*, las obras cortas de Moliere y de Chejov, además de ejercicios de improvisación con temas de salud, comercialización y lucha contra el cacicazgo y el coyotaje. No faltaron las críticas a este proyecto, expresadas por gente que consideraba absurdo que los campesinos fueran a ver teatro clásico. Sin embargo, en palabras de Zepeda

*Nosotros sabíamos que ellos podían disfrutar exactamente igual que el pueblo griego, francés o español para el cual había sido dirigido el teatro aquél, porque estaba en la misma situación en que están los depositarios de este teatro.* ("Entrevista a..." Conjunto núm. 32, 83)

Acerca de las primeras brigadas de teatro, Valencia refiere

*Estas brigadas fueron formadas por los directores escénicos de cada grupo, de acuerdo a las necesidades del espectáculo que se dividía en dos partes: una primera con el montaje de una obra en un acto del repertorio nacional o universal, y una segunda parte constituida por un espectáculo de guiñol, al que se le dio el nombre de "improvisación", que en realidad no era tal. Este espectáculo contenía elementos tanto de la realidad del campo en el país, como información sobre las bondades del programa de Bodegas Rurales. A esta información los brigadistas -no sin desprecio y basados en sus ideales de un "arte puro", que estaban muy lejos de practicar- llamaban "el comercial de Conasupo", que constituyó la semilla de un "teatro campesino" en contraposición de esta primera etapa a la que podemos llamar "teatro para campesinos" ("Metodología...", 2)*

Esta consideración de Valencia es trascendental, comprender cuando se ve al campesino como el simple receptor de un discurso dominante; y cuándo es el propio campesino el productor del discurso, encaminado a mejorar su propia situación presentando sus propias alternativas. Esto se clarifica al distinguir los momentos de la primera etapa y la siguiente.

En la **primera etapa**, la parte de la obra, la primera del programa, buscaba reunir a la mayor cantidad posible de espectadores, para después transmitirles el mensaje de Conasupo, o sea, *cumplió la tarea de aglutinar, aun cuando no fuera más que por su novedad, a un campesinado que ya no asistía a las asambleas, ni juntas, y cuyo poder de invocación tenía por objeto comunicarle los beneficios del Programa Conasupo...* ("Metodología..." 3)

La información se refería, además de los medios de comercialización mencionados, a la construcción de bodegas, uso de fertilizantes e información sobre nutrición.

Valencia explica que la metodología que se empleó en la primera etapa correspondía al momento del desarrollo teatral del país *...y que oscilaba entre las diferentes lecturas de las investigaciones y conceptualizaciones del llamado sistema de Stanislavski y las posturas más formales de las escuelas europeas, ya que los primeros espectáculos estuvieron dirigidos por*

*maestros en funciones o egresados de la misma escuela del INBA. ("Metodología..." 3)*

El teatro guiñol, de la segunda parte del programa, usaba los personajes *tipo* propios del género, pero la temática era totalmente vanguardista, pues mostraba las circunstancias de la vida del campesinado. Aquí se engendró el teatro propiamente campesino.

El tránsito entre esta forma del proyecto y la **segunda etapa** se dio cuando la propia dinámica del trabajo llevó a que, por un lado, se dejaran de lado las obras clásicas para que fuesen suplidas por improvisaciones que, a la manera de la *Commedia dell'Arte*, sintetizaran los problemas de los campesinos. Para esto, las improvisaciones se basaron en cinco personajes

*"Don Trinquetes" y "Doña Trácalas" se disfrazaban de mil maneras para explotar al pueblo como comerciante, político corrupto, acaparador o cacique, personajes teatrales que tienen su origen en el diablo y la muerte; "Juan sin Ganas" aceptaba dócilmente su explotación, mientras que "Juan sin Miedo" estaba dispuesto a entregarse a la lucha en contra de sus enemigos, aunque al principio no sabe bien cómo y falla en sus intentos. Sin embargo, "Clarín Cantaclaro" era el ciudadano suficientemente sabio y enterado de la situación nacional e internacional y sobre todo que conocía las leyes y los derechos de su país para mostrarle a "Juan sin Miedo" cómo enfrentarse a los explotadores. (Frischman. *El nuevo...*, 56)*

Aquí se inició un proceso de creación colectiva que requirió el cambio de los actores, pues los anteriores colaboradores ciudadanos no eran los más idóneos para el trabajo. Ahora se trataba de una nueva dramaturgia que hablara directamente de los problemas de la comunidad, y por lo tanto, hecha por los involucrados.

Para la **tercera etapa**, se da un cambio total que marca dos formas completamente distintas (teatro para campesinos y teatro campesino), esto se dio con la fundación del Taller de Teatro de Orientación Campesina. Valencia explica que *se trataba de utilizar el teatro como instrumento de cambio e, incluso, se preveía la oportunidad de entregárselo como herramienta para el esclarecimiento y la expresión de su problemática y proyecciones. ("Metodología..." 3)*

Entramos a la cuestión de conceptualizar qué es el Teatro Popular. Para Valencia se trata de un tipo de Teatro hecho con y para las clases proletarias

*...Y en lo que respecta al llamado Teatro popular diremos junto al maestro Rodolfo Valencia que es el teatro que está ligado a las masas trabajadoras y que es expresión de los problemas, de los anhelos y conflictos de los individuos que pertenecen a las clases populares, incluye al proletariado urbano y rural, los campesinos, los grupos indígenas y sectores de la pequeña burguesía: es pues, por y para estos grupos, cuyo destino no es de consumo mercantil, y que es útil para la satisfacción de las necesidades vitales y espirituales de la colectividad. ("Una mirada reflexiva en torno al teatro popular y comunitario en Morelos", página 12)*

En noviembre de 1972 se iniciaron los trabajos de selección y reclutamiento para formar las primeras brigadas campesinas de Teatro Conasupo de Orientación Campesina. Un proyecto sumamente ambicioso que, según Valencia, planteaba un programa de recuperación cultural y lingüística que buscaba cambios a través del teatro. Fue en San Cristobal de las Casas, Chiapas, donde

se formó un taller en el cual, los aspirantes cursaban estudios de primaria o de secundaria en forma bilingüe, a la par de estudios teatrales. Las clases eran de todo el día, de ocho a.m. a ocho p.m.

Siendo Rodolfo Valencia el director artístico de este proyecto, su influencia en el método de trabajo es fundamental, se ponen a prueba sus investigaciones y teorías sobre el trabajo del actor. Las conclusiones de sus observaciones y experimentaciones se pusieron en práctica en un campo totalmente nuevo. Como la segunda parte de este estudio analiza el método de entrenamiento actoral de Rodolfo Valencia, no entraremos en el análisis del mismo por ahora, solo diremos que se trata de un enfoque totalmente diferente del trabajo utilizado en la primera etapa. Se deja de lado el planteamiento "stanislavskiano" por una propuesta de desarrollo humano.

Basado en un trabajo que transitó, como hemos apuntado, por la teoría de los reflejos condicionados, las tesis conductistas de Skinner; finalmente encontró su fundamento en las teorías bioenergéticas de Wilhelm Reich, Alexander Lowen y sus seguidores. Esta investigación fue probando sus adelantos desde la época de su colaboración con Seki Sano, en Teatro Estudio, en el CUT, en el INBA, así como en los talleres independientes. Pero aquí el reto era distinto

*Sin embargo su utilización para el entrenamiento de grupos de campesinos mestizos, así como de aborígenes de distintas etnias, constituía un reto. No sólo por el hecho de tratarse de gente para quienes la palabra teatro apenas tenía algún sentido y que, desde luego, carecía de toda experiencia práctica-fuera de su participación en algún festival escolar- sino por tratarse de grupos marginados de toda actividad cultural no tradicional, y desde luego teatral; inmersos en tradiciones folclóricas que, en su aspecto negativo, actúan como impedimento del surgimiento y desarrollo de nuevas manifestaciones de su cultura. ("Metodología..." 3-4)*

Las características del método Valencia resultaron las más adecuadas para el trabajo que se proponía, ya que se parte del propio individuo y sus marcos culturales para su desarrollo humano, y de ahí al trabajo teatral, de una manera directa.

En su libro *El nuevo teatro popular en México*, Donald Frischmann rescata testimonios que nos dan una idea de cómo se desarrollaban las funciones que daban las brigadas por docenas de comunidades del país. Recogemos algunos de estos.

En palabras de Germán Meyer, conocemos cómo se daba una función

*Desde temprano el aparato de sonido de la camioneta ha invitado a la gente de la comunidad (nunca superior a 5000 habitantes, generalmente en camino de brecha y a veces sin luz eléctrica) a la función de teatro que se va a dar en la noche, no sin antes tomar la precaución de informar a las autoridades de la función. En la cancha, en la escuela, en el granero o simplemente en la calle, niños y perros son los primeros en acercarse y mientras se busca dónde comer se investiga alguna característica del pueblo que se podría integrar en algún momento a la obra. Cuando se prenden las luces (la brigada lleva planta de luz), la comunidad está presente: un actor, con su traje indígena o un sencillo traje de manta, aparece para jugar, frente a un espectador que lo reconoce como hermano, el gran juego de un teatro que no es ya solamente teatro ni tampoco juego. Pero sí divierte, reflexiona, se motiva. Después estrechará la mano del actor y sencillamente preguntará, ¿cuándo nos visitan otra vez? En la mañana del día siguiente la brigada se muda a un nuevo pueblo. (El nuevo...,*

La recepción del teatro en estas comunidades era sorprendente. Valencia recuerda la llegada de una de las brigadas a una comunidad de la sierra de Chiapas

*Éste es realmente uno de los fenómenos más interesantes en la historia del teatro en México -de pronto llegar a un paraje de los altos de Chiapas y ver cómo los campesinos iban bajando de todos lados. Ya sabían que iban a ver teatro pero era algo que nunca habían visto, y ya sabían porque los profesores se encargaban de hacer la propaganda antes de la llegada de algún grupo.*

*Lo que era fascinante era ver su reacción ante un espectáculo que seguramente conocían hace muchos siglos pero que ahora habían olvidado totalmente, que hablaba de sus problemas en su propia lengua y que los fascinaba verdaderamente. Yo vi muchísimas de esas funciones y el fascinado era yo por el público, la reacción y la entrega total al espectáculo y la respuesta a la hora de la discusión de los problemas con los muchachos que formaban el grupo.*

*Al mismo tiempo, para mí haber tratado a estos grupos de jóvenes indígenas ha resultado ser una de las experiencias más ricas de mi vida. (Entrevista con Donald Frischmann, El nuevo..., 57)*

Las problemáticas a las que se enfrentaban los grupos eran múltiples. No sólo las tensiones al interior de las brigadas causadas por la convivencia cotidiana eran un peligro para el desarrollo del trabajo; también estaba la resistencia de los gobernantes, Valencia recuerda

*Siempre había mucha resistencia por parte de los gobernadores de los estados. Algunos dijeron que a su estado no iba a entrar uno de estos pinches grupos de alborotadores, pero después algunos incluso llegaron a pedirlos porque se dieron cuenta de lo que en otros estados estaba haciendo el teatro popular, auténticamente.*

*En el estado de Guerrero había una situación muy conflictiva, y hubo un gran mitin por esa situación conflictiva que había con el Estado, que requería incluso la presencia del presidente de la República, Echeverría. A nuestra brigada le habían prohibido actuar, y la brigada fue y buscó al Presidente y él les dijo, en un acto muy democrático: "Miren: la cuestión es muy sencilla. Hoy en la noche yo tengo un mitin con 50,000 trabajadores; presenten la obra y vamos a decir entre los trabajadores y todos si realmente es una obra que se debe presentar o no" Bueno, el éxito de la obra fue absoluto, y él ordenó que la obra se pusiera con todas las garantías para el grupo. (Entrevista con Donald Frischmann, El nuevo..., 59)*

Los logros a lo largo del proyecto son muy variados, por los diversos ángulos desde los que se trabajaba y por las diversas temáticas de las obras. Las discusiones sobre si el teatro puede cambiar la realidad parecen tener una demostración clara en este proyecto. Desde lo más subjetivo hasta lo más concreto se puede evaluar dentro de los logros de este proyecto. En lo concreto tenemos aspectos como los que apunta Valencia

*Como el actor formaba realmente un lazo de intercambio de información en ambos sentidos, traía la información de toda la corrupción que existía dentro de Conasupo; a tal grado que los técnicos encargados de la división de la calidad del grano salieron absolutamente todos, porque eran corruptos, menos uno que se quedó para aceptar su culpa y para formar a nuevos técnicos.*

*Y desde ese momento fueron nombrados por elección popular en las comunidades y se cambió totalmente la estructura. Se cambiaron las formas de pago a los campesinos, se cambiaron por*

*supuesto a los pagadores, se cambiaron realmente la estructura y la relación entre el Estado y los campesinos en una manera radical a través del teatro. Es decir, que era un teatro verdaderamente popular, que verdaderamente había cumplido una función popular en beneficio de las clases campesinas.* (Entrevista con Donald Frischmann, *El nuevo...*, 70)

Pero además de lo más concreto, podemos valorar el cambio personal que causaba el trabajo del teatro popular en los individuos. Cientos de hombres y mujeres que cambiaron su forma de vida, su mundo de relación o encontraron una vocación. Desde el abandono de las tradiciones machistas de la comunidad por una relación más rica y cercana con la pareja o con los hijos, hasta la toma de conciencia de los jóvenes sobre la importancia de su aportación a su comunidad, que los llevó a convertirse en maestros rurales, en ingenieros, en representantes populares al servicio de sus pueblos.

Como el método más directo para conocer de qué forma se presenta el Teatro Popular, hemos optado por la breve descripción de las obras que dirigió y/o escribió el maestro Valencia. Al mismo tiempo, haremos los comentarios pertinentes sobre la temática o los recursos teatrales de cada obra, ordenadas según las tres etapas que marca en su estudio Donald Frischmann.

Aquí cabe hacer una aclaración importante. Es un problema constante de la investigación de los fenómenos teatrales, el que a veces no se pueda contar más que con los textos para hacer un análisis. Es claro que al reseñar los textos, no podemos tener una visión de lo que fueron en realidad los espectáculos; más aún si consideramos que el trabajo del Maestro Valencia se centra en la acción, en una verdadera teatralidad.

Al escucharlo hablar sobre sus recuerdos de las puestas, nos las refiere a base de acciones que realizaban los actores, a imágenes bellas y significantes, a sensaciones. En las didascalias presentes en los libretos, apenas podemos notar algunas de esas acciones.

Sin embargo, hemos optado por realizar las síntesis por las siguientes razones: en primer lugar, porque algunos de los textos son prácticamente inaccesibles y por tanto consideramos importante dejar constancia de ellos. En segundo lugar, pueden darnos una idea de las temáticas que mostraba el teatro popular. Y finalmente, consideramos que aunque sea limitada, si muestran una visión de la forma de las puestas del maestro, de su uso del lenguaje teatral y de su manejo dramático.

No olvidamos que el teatro, no la literatura dramática, es un arte efímero y, por tanto, presenta limitaciones para su consignación. De todas formas, creemos que la síntesis y breves notas sobre la puesta en escena, podrán dar algo de luz sobre esta importante etapa del teatro mexicano.

#### **1.4.2 Obras del Teatro de Orientación Campesina Conasupo.**

**El tornillo suelto.** De la brigada *Flores Magón*, formada por maestros rurales de la Normal Superior de Carrizal. Esta obra es una revisión de la historia de México. Cita Frischmann que *fue la obra más representada de la Brigada Flores Magón y la que más satisfacción le ha dado a su autor y director, Rodolfo Valencia.* (*El nuevo...*, 64)

Aunque existen comentarios de la obra del propio Frischmann, son muy esquemáticos y por tanto preferimos hacer un breve resumen y observaciones de la obra utilizando como material el



libreto de la obra del archivo del maestro, texto mitad mecanografiado y mitad manuscrito.

Primera parte, *La conquista*. Al inicio de la obra van entrando los locos que habitan el manicomio donde se desarrolla el drama, cada uno mostrando su propia manía. Al fondo del escenario hay una escalera donde un paciente se encuentra en la parte mas alta leyendo un libro de historia de México; de acuerdo a la acotación *ahí estará toda la obra hasta que por la acción misma es bajado, desempeñará distintas caracterizaciones: dios, consejero, fraile, político, etc.* (Pág. 1)

Posteriormente se da un rompimiento y todos cantan la canción de apertura con música de rondas

*Pienso que yo  
Y que tú  
Y que él  
Hemos perdido  
El camino por ahí  
¿dónde lo habremos torcido?  
Siempre me pregunto yo...  
En un recodo de la historia del país.  
¿en qué momento pasaría?  
Es lo que quiero saber...  
Tenemos que averiguarlo  
Si queremos corregir  
Y darle un nuevo sentido  
Al destino del país...  
¡Vamos a averiguarlo!* ( Pág. 1)

Al término de la canción, el loco del libro ha vuelto arriba de la escalera, inmediatamente entra un sacerdote azteca. Es un fanático religioso apasionado de los sacrificios humanos; al llegar a la escalera la mueve, para llamar la atención del Loco Dios. Viene a informarle de la llegada de hombres blancos

*Sacerdote: (...) y otros de cuatro patas y dos cabezas que relinchan como caballos, corren como caballos y dan patadas como caballos...*

*Loco Dios: (Interrumpiendo) ¿No serán caballos?* (Pág. 2)

La obra, como podemos ver se da en un tono farsico de gran comicidad, provocada en parte por los anacronismos y disparates propios de la mente trastornada de los enfermos. Siguiendo este juego, el Loco Dios manda al sacerdote a buscar a Moctezuma

*Loco Dios: (...) y dile que Cortés acaba de desembarcar en la Villa Rica de la Veracruz, que debe mandarles unos presentes de mantas bordadas, piedras preciosas y oro y rogarle que se vaya por donde vino... ¡Ah, y que de paso sacrifique unos cuantos tlaxcaltecas a los dioses!* (Pág. 2)

De inmediato el sacerdote se encuentra con Moctezuma, que está cazando mariposas, y le informa que Cortés ha hecho alianza con los tlaxcaltecas para unirse en su contra. Desde su puesto el

Loco Dios le ordena a Moctezuma lo que ha de hacer para tenderle una trampa, en un tono de diplomacia internacional y cinismo priista. El mensajero sale a cumplir el mandato pero de inmediato regresa para informar que una vieja *le fue con el chisme a la Malinche*, al saberlo Cortés hace una matanza en Cholula, pero, le informa el mensajero, *el no puede creer que tan gran señor sea tan tramposo y te aconseja que no hagas caso de tus falsos dioses que sólo te aconsejan tonterías* (Pág. 3)

El Loco Dios, muy ofendido, aconseja recibir a los españoles y, una vez en la ciudad, "cortarles" todos los servicios así como todas las salidas para después acabar con ellos. De nuevo sale el sacerdote "como de rayo" y del mismo modo regresa para informar que

*Sacerdote: (...) los estudiantes del Telpochcalli están alborotados y andan arrancando los retratos de bienvenida de Cortés y lanzando consignas subversivas*

*Moctezuma: ¡Que les manden dos escuadrones de caballeros halcones para que los metan en cintura! ¡No faltaba más!* (Pág. 4)

Queremos remarcar lo valiente de la propuesta. Siendo un período de desapariciones y represión política, el que se ventilaban problemas tan escabrosos como la dependencia del norte o las matanzas estudiantiles era verdaderamente arriesgado. Y es de resaltar también que este teatro fuera financiado por el mismo gobierno que era criticado. Este texto demuestra que aunque se trabajara con recursos del estado, para nada había dependencia ni complacencia para con el poder.

A continuación, Moctezuma sale muy molesto mientras por el otro lado entran Cortés y la Malinche, el loco de arriba de la escalera ahora lanza vivas a México y España *ondeando sendas banderas*. Entra Moctezuma con su séquito. Con la Malinche traduciendo con distinto acento el mismo diálogo, se da la entrevista muy diplomática entre ambos, Moctezuma pide que le lleven a sus habitaciones.

Ya en su cuarto, Cortés juega al balero. Llega la Malinche para informarle de los planes de Moctezuma, pues como una Mata-hari, la noche anterior la pasó con el sacerdote quien le confió todo. Preso de la ira, Cortés sin notarlo sacude la escalera asustando al loco de arriba. Al preguntarse qué debe hacer, el Loco Dios le contesta con posición de fraile y acento castellano que debe embaucar a Moctezuma para atraerlo al palacio y después apresararlo.

De inmediato Cortés llega a ver a Moctezuma, quien sigue cazando mariposas. Trata de negarse a recibirlo pero Cortés entra y con gran amabilidad bajo la cuál hay un tono amenazante lo obliga a ir con ellos, entre él y la Malinche lo sacan de "palomita".

En la siguiente escena Cortés juega al balero en sus aposentos cuando entra la Malinche, viene a avisarle del levantamiento de los mexicas, *hartos de abusos y matanza de mexicanos y de los robos y violaciones de las mexicanas* (...). Se repite el gag de Cortés sacudiendo la escalera con el loco arriba, quien vuelve a adoptar el rol de fraile para recomendarle al conquistador que lleve a Moctezuma a la azotea para echarles un "discursillo" y mandarlos a dormir a su casa. Cortés accede de buen grado y manda traer a Moctezuma quien no cree que sirva de nada, pues sus generales ya han nombrado a Cuitlahuac jefe de la junta militar. Sin embargo sale al balcón, pero inmediatamente es abatido por una lluvia de pedradas, Cortés lo utiliza como escudo y sale huyendo.

La siguiente escena subtitulada como *La noche triste* presenta a Cortés empapado y quejándose de la noche tan oscura que no le permite encontrar el árbol de la noche triste, lo que lo lleva a hacer pucheros y romper en llanto. Llega la Malinche con paraguas y lo consuela como a un niño mimado y se lo lleva. Como "Puente" hay un breve monólogo donde el Loco Dios narra los acontecimientos, explicando que Cortés se replegó en Tlaxcala y poco a poco fue recuperando territorios hasta poder sitiar la ciudad, pero Cuahutemoc se resiste a los ofrecimientos de paz.

*La caída de Tenochtitlan* comienza con Cortés jalando a Cuahutemoc y Tettlepanquetzal que vienen atados, los amarran a la escalera. A diferencia del tono del resto de la obra, Cuahutemoc se expresa con frases históricas y con solemnidad; sin embargo Cortés Tettlepanquetzal y la Malinche siguen usando juegos cómicos verbales.

Mientras se tortura a Cuahutemoc se escucha la "Canción del preso"

*El señor Cuahutemoc  
Que estaba muy contento  
Le importaba madres  
Todo su tormento  
Tengan su tesoro  
Se los voy a dar  
Pinches gachupines  
Vénganlo a agarrar (Pág. 9)*

Segunda parte, *La colonia*. Entran dos indígenas que a coro narran cómo a la muerte de Cuahutemoc se impuso la religión

*(...) destruyeron nuestros templos y nuestros dioses, nos marcaron con fuego y nos trataron como esclavos y nos trajeron la cruz que es el símbolo de su Dios, que enseñó a los hombres a amarse los unos a los otros. (Pág. 10)*

Nos podemos imaginar el revuelo que pudieron causar estos textos entre el público, que eran aun más impresionantes por la imagen de una enorme cruz que se levanta al fondo y que cae sobre ellos, para que los unieran a ella como si fuera un yugo; un español los arrea como ganado mientras avanzan por el escenario cantando una alabanza hasta salir.

Ahora entran los locos jugando como niños y cantando rondas infantiles

*Sería este, el momento,  
En que vencidos, sojuzgados,  
Perdidos nuestros valores,  
En el tiempo nos perdimos (Pág. 10)*

Discuten sobre los efectos de la evangelización, la esclavitud o la pérdida de identidad. Sobre este tema se plantea la composición heterogénea de la colonia, donde había enfrentamientos entre las distintas clases. Mientras discuten vemos el duelo entre un "gachupín" y un criollo, que se insultan jugando con la composición de las raíces etimológicas de sus clases sociales; llega un mensajero que

anuncia al Loco Dios que la conspiración de Querétaro ha sido descubierta. El Loco manda al mensajero a despertar a Hidalgo para dar el grito.

Al salir el mensajero entran varios voceadores que van dando los encabezados que anuncian los acontecimientos, desde el inicio de la lucha armada hasta el fusilamiento de Mina en el cerro del Bellaco.

*La profesa.* El Loco Dios narra lo que acontecía mientras en España con la caída de Fernando VII, motivo por el cual la clase privilegiada de la Nueva España se une para conspirar en la iglesia de La Profesa. Los poderosos entonan la canción que muestra su actitud reaccionaria. Se les ocurre que necesitan su propio monarca y el Loco Dios les indica a Iturbide. La canción ahora tiene la música de Doña Blanca y luego de *A la víbora* donde los locos se quejan de que *ahogaron la democracia*.

Al salir el coro entra un campesino que trabaja la tierra, poco después entra su mujer. Son los mismos que cargaron la cruz. La mujer le dice que ya tienen un emperador; entra gritándoles el capataz con la cruz a la que vuelve a atarlos. Mientras los hace andar por el escenario látigo en mano los campesinos se detienen frente al público

*Mujer: Elpidio, ¿tu sientes algo ora que ya somos independientes?*

*Campeño: Yo nada, ¿y tu?*

*Mujer: Pues nada*

*Capataz: (Haciendo tronar el látigo) ¡Jálenle caa...brestos! (Pág. 16)*

Entra el grupo de locos entonando de nuevo su canción con la música de *La víbora de la mar*

*Una mexicana (A la víbora)*

*Cayó al fin Iturbide  
Que por ser del país  
No pudo dar el ancho  
Y le dieron su maíz*

*Después vino Victoria  
Héroe insurgente  
Lo siguió Guerrero  
Luego Bustamante*

*(Jicotillo)*

*Por el Sur perdimos toda  
La hoy llamada Centroamérica  
Por el Norte nos mocharon  
La mitad del territorio*

*Sería estar tan encogidos  
Lo que nos trae*

*Tan... Perdidos (Pág. 17)*

Prosiguen narrando los episodios de la guerra de los pasteles y el gobierno de Santana, hasta la llegada de Juárez

*Loco 1: ¡Juárez nacionaliza los bienes del clero!*

*Todos: ¡Pero Juárez es prieto!*

*Loco 2: ¡Promulga las leyes de Reforma!*

*Todos: ¡Pero Juárez es indio!*

*Loco 3: ¡Y en 1857 lanza la constitución!*

*Todos: ¡Qué horror!*

*Y después de la guerra de tres años*

*Y sin mucho pensar*

*Fuimos a Miramar*

*A importar emperador*

*¡Rubio!*

*¡Barbado!*

*¡De ojos claros!*

*Así volvía a hacerse realidad*

*La profecía de Quetzalcóatl (Pág. 18)*

Otra vez el campesino trabajando, llega su mujer. Ahora los personajes pronuncian con acento francés. Se va a repetir la escena del yugo con el capataz, sólo que este ahora fija el yugo únicamente al hombre, dado las buenas maneras afrancesadas de la mujer. Cuando van caminando otro campesino llega a liberarlo del yugo y entre los cuatro dan muerte al capataz. Sobre la acción se escucha la canción de la intervención *La Monequi*.

Los campesinos están muy contentos de la expulsión de los franceses, se escucha la segunda parte de la canción

*Allá en Francia*

*Güiri güiri güiri*

*Allá en Francia*

*Güiri güiri güirá*

*Se murió Benito Juárez*

*Se acabó la libertad*

*Campesino 1 y 2: ¿Quééé...?*

*Capataz: (Entrando) ¡Órale indios jijos del maíz, ya tenemos gobierno mexicano, triunfó don Porfirio Díaz, a trabajar, hay que reconstruir la patria, aprisa huevones... (Enyuga a los 2 campesinos) (Pág. 19)*

Las rondas ahora narran la supuesta bonanza del porfiriato, hasta un rompimiento con bailes (*Jesusita*) y gritos del desarrollo de la revolución, que terminan con la llegada de Madero al poder.

Todo para de pronto

*Campesino 1: ¿Y ora?*

*Campesino 2: Pos...*

*Campesino 1: ¿Qué hacemos?*

*Loco Dios: ¿Cómo que qué? Pos váyanse pa' su tierra*

*Todos: ¿A nuestra tierra? ¿Y a qué?*

*Loco Dios: ¿Cómo que a qué? Pues a esperar que les haga justicia la revolución*

*Campesino 3: A pos' si... Porque esta si es la nuestra ¿no compas? (Pág. 20)*

Todos se despiden y se marchan, unos al norte y otros al sur, al llegar se sientan a esperar con la cabeza baja llenos de desolación. Enmarca la escena una canción sobre la falsa promesa. El Loco Dios mira su reloj y les avisa que es hora de que el señor gobernador le venga a repartir las tierras; todos se emocionan mucho. Entran el gobernador con su esposa, cada uno con un cesto. Con un discurso, que interrumpe su mujer repetidamente para apurarlo, les reparte bolsas de 7 kilos de tierra, mientras ella da regalitos para los niños. Los despiden con mucha euforia.

Rompimiento a canción de Cárdenas

*(Pájara pinta)*

*Llegó por fin don Lázaro*

*Y con fe revolucionaria*

*Hizo verdadera*

*La Reforma Agraria*

*(Hablando)*

*Unido al pueblo y su destino*

*Arrancó de manos extranjeras*

*Nuestra riqueza petrolera*

*Y nos marcó el camino*

*(A la víbora)*

*Lo siguieron de cerca*

*Siete revolucionarios*

*Seis de ellos salieron*

*Multimillonarios*

*Periodista: ¿Perdón, habla usted... alemán*

*M. Alemán: Yá, yá, pero con acento gringo*

*(Doña Blanca)*

*Nos pensamos industriales*

*Prepotentes exportamos*

*Pero somos prestanombres*

*De pulpos trasnacionales*

Un técnico forma con los demás actores una máquina que echa a andar. La canción posterior habla del consumismo y de la producción de productos que no apoyan al desarrollo del país. De pronto el Loco 1 grita desesperado exigiendo un cambio; todos se le unen y patean y jalan la escalera haciendo temblar al Loco Dios. Quieren que baje, pues el problema es de todos, pero el Loco Dios se resiste; sin embargo lo amenazan con derribarlo y finalmente baja.

El loco 1 les plantea que después de revisar toda la historia todavía no saben "donde quedó la bolita", donde se perdió el camino. El loco 2 dice que el pasado bien o mal ya es definido, que lo que es importante es aprender para vivir el presente y el futuro

*Loco 1: Justamente, lo único que yo he aprendido es que el pueblo ha sido y sigue siendo explotado*

*Loco 3: Es cierto, pero la culpa es también del pueblo, por todas partes a donde vamos, yo veo que el campesinado es bien dejado, que quiere que todo se lo resuelva el gobierno. (Pág. 24)*

La discusión sube de tono entre los locos que de pronto dejan sus roles para discutir como parte del pueblo sobre las necesidades del país, del camino para el desarrollo a través de la creación de infraestructura en lugar de seguir en la producción de "palitroques". El problema está en la falta de producción, en calidad y fin de la producción. Es necesario el trabajo para llegar al cambio

*Nosotros mismos somos una prueba del cambio: 6 jóvenes maestros rurales que recorremos el país haciendo teatro para los campesinos, nuestros hermanos, nuestros padres, nuestros compañeros. ¿Antes cuando...? (Pág. 26)*

Finalmente se presenta la conclusión que es el motivo de la obra: *la voluntad de cambio no debe parar hasta alcanzar soluciones verdaderas y justas.*

En esta obra podemos apreciar muchos de los elementos que serán constantes en la creación teatral de Valencia dentro del teatro popular. Acerca del humor utilizado en la obra escribe Frischmann

*(...) el humor se utiliza de una manera muy eficaz en esta obra, al igual que en todas las que han tenido influencia del maestro Valencia. De hecho, el director cuenta que a la hora de la discusión con el público que generalmente seguía toda presentación, un campesino anciano dijo: "Pero ustedes se burlan de todos nuestros héroes," y otro joven campesino le respondió: "Por fortuna, abuelo, porque si esto lo traen en serio, yo no lo aguanto. Lo bueno es que podemos reír, y además no se burlan de todos, sino de casi todos" (Entrevista con Frischmann, El nuevo..., 67)*

Valencia siempre ha pensado que el Teatro nunca debe ser aburrido, o será un teatro muerto. Un sentido del humor muy especial está presente en todas las obras que dirigió en el Teatro Popular, a pesar de tratarse de temas difíciles.

Otro punto a resaltar es la utilización de la música, que será de gran importancia en todas las obras del maestro. En este caso se utilizan las rondas infantiles, que son fácilmente identificadas por todos los espectadores, que dan viveza al espectáculo, pero que también se utilizan como recurso dramático para la narración, para las transiciones y para marcar el ritmo de la puesta.

La temática de la obra no es la enseñanza de la historia del país, esta es un pretexto para la reflexión sobre la situación nacional, pero no de una manera externa. Lo más importante es el reconocimiento del campesino del papel que como clase ha jugado a lo largo de la historia nacional, así como del papel que puede tomar al sostener las riendas de su destino.

**Ya somos muchos.** Esta obra no pudo ser recuperada para nuestro estudio, sin embargo si tenemos noticia sobre su asunto y argumento general.

Se trata de una comedia sobre planificación familiar en el medio rural, problemática de gran importancia, dado que se presenta en diversos planos, tanto por la desinformación de la gente de los métodos anticonceptivos, como por las ideas religiosas o las costumbres de las comunidades.

La anécdota gira en torno a una campesina que regresa a su comunidad, después de hacer estudios de enfermería, y lucha por convencer a los hombres y mujeres de su comunidad de la necesidad de planificar la familia.

Valencia nos refiere que el objetivo era hacer que el público meditara sobre la responsabilidad de tener un hijo, sobre sus necesidades y las dificultades a sortear para darle una vida plena. Es importante resaltar que los destinatarios eran tanto los hombres como las mujeres, pues la responsabilidad es de ambos como pareja.

**El circo.** Pensando en obras que transcurren o tengan relación con el circo, podemos recordar *La sirena varada* de Alejandro Casona o *El que recibe las bofetadas* de Leónidas Andreyev; ambas obras (independientemente de las diferencias histórico-estilísticas) presenta personajes románticos que son aplastados por la realidad, la cuál no entienden. La obra *El circo* en cambio, muestra personajes muy sensibles, atormentados y sometidos, pero con la diferencia de que aprenden a lidiar con la realidad por medio de la organización y el trabajo. Utilizamos para nuestro estudio el libreto de la obra del archivo personal del maestro Valencia.

La obra comienza con el Patrón, Magnus, invitando al público a la función del circo *Mundo*; única función donde se podrá presenciar un gran espectáculo. Inmediatamente después inicia la canción *El circo es un mundo* (Alonso Marroquín, Coapa, 1 de abril de 1974) donde se hace una analogía entre el mundo real, el de los oprimidos, y el circo

(...) *A lo largo de la historia  
Ha llevado en su interior  
Un payaso que trabaja  
Pesimista o soñador  
Con un látigo en la mano  
Cegado por el poder  
Sin escrúpulos un hombre  
Pisotea para su bien  
Es el circo un reflejo  
de lo que pasa en el mundo  
Debajo de sus colores  
Se encuentra algo más profundo*



*Existen necesidades  
Y es difícil dar un paso  
Los que lo integran aún llevan  
Sobre su espalda el atraso  
El que trabaja no entiende  
Que lo siguen explotando  
Con recursos ilegales  
Porque lo han desorientado* (Libreto "El circo", Pág. 4)

En la primera escena, *También el amor se vuelve mercancía*, aparecen Mayra cantando y el payaso Celeste bailando. Celeste está enamorado de Mayra, pero ésta le recrimina por vivir en las nubes, en la fantasía. Celeste afirma que eso es lo mejor, pues *La realidad es horrible y duele por todas partes* (Pág. 6)

Entran Magnus y Zulema, madre de Mayra, que la regaña porque no le gusta que esté con Celeste y se la lleva. Cuando salen, Magnus le dice a el payaso que él puede ayudarlo a conseguir a Mayra, que si tuviera éxito y dinero sería posible. Lo envuelve diciéndole que desde hace tiempo prepara una nueva rutina para él, que lo haría triunfar. El número requeriría que Celeste volara, le muestra una pluma brillante

*Magnus: ¡Cuidado! Es una pluma de Quetzalcóatl, la serpiente emplumada! El dios que bajó a la tierra para enseñar a los hombres y volvió al sol. Pero antes de partir dejó esta pluma maravillosa, mágica, para que el más puro de sus hijos pudiera ir a visitarlo, solo la han tenido los más sabios sacerdotes... Yo la perseguí durante años y después de invertir muchísimo dinero, la tengo en mis manos. El hombre que posea esta pluma puede volar por el espacio infinito hasta la casa del Sol, donde habita Quetzalcóatl.*

*Celeste: ¡Yo, yo, yo!*

*Magnus: ¡Claro! Lo único que se necesita es desearlo ciegamente. Confiar en Quetzalcóatl, tener fe.* (Pág. 7)

Celeste quiere probarla inmediatamente, pero Magnus lo hace desistir, diciéndole que no es necesario ensayar, sólo esperar a su gran noche. Sin embargo cuando Magnus sale, el payaso empieza a subir a un alto poste para lanzarse; en ese momento entra Fidelio que lo detiene, escucha la historia y comprende el peligro. Logra convencerlo de que le haga una pequeña demostración, pero no desde el poste, sino muy abajo para que nadie lo vea. Por supuesto que Celeste no puede volar y al intentarlo solo cae una y otra vez. Cree que lo que pasa es que le falta fe, pero Fidelio le muestra que sólo se trata de una pluma de guajolote que se prende y apaga con pilas.

Celeste está muy mortificado por ser tan crédulo, pero Fidelio le asegura que cuando baje de las nubes y abra los ojos ya no lo podrá engañar nadie. Celeste se va a curar sus heridas; regresa Magnus y Fidelio lo confronta, sin embargo aquel, como es "el dueño del mundo", no se intimida e incluso amenaza a Fidelio.

Transición con la *Canción de la Comida* (Alonso Marroquín, Chapultepec, 4 de abril 1974). Los personajes cantan; el coro está quejándose de la pésima comida que reciben y Magnus celebrando el gran atracón que le da Zulema

*Coro: No puedo trabajar  
Si no me alimento bien  
Qué podemos hacer?  
Unirnos y protestar  
Dicen que somos flojos  
Que nos cansamos pronto  
Cómo quieren que aguantemos  
Si no nos dan de comer? (Pág. 11)*

Comienza la *Escena motín. La ilegalidad*, que sucede en el carro de Magnus, quien se encuentra limpiando un revolver. Entra en tropel la compañía precedida por Celeste, quien va muy decidido hasta que al voltear Magnus ve la pistola y al creer que le apunta trata de salir. Los otros tratan de detenerlo y empujan a Chanclas, quien se congela ante el arma; todos levantan las manos, pero al darse cuenta que Magnus sólo limpia el arma, las bajan avergonzados.

Fidelio comienza a reclamar por las interminables violaciones al contrato de trabajo. Magnus ni se inmuta y al interpelar a Celeste, a Chanclas y a la joven Mayra, éstos ven minado su valor y con mucho trabajo exponen sus quejas de la comida.

Magnus elude la responsabilidad y culpa a Zulema, la cual al ser llamada aparece muy agresiva y dice que no es su culpa que ellos siempre hayan sido miserables, hayan comido mal y por eso ahora la comida les hace daño. Sin embargo Fidelio no se amilana y los demás lo apoyan; extienden sus quejas para que cumplan con darles seguro contra accidentes, médico y medicinas; todo como lo estipula su contrato. Pero Magnus se descara y les dice que se “zurra en sus contratos” y en la ley.

El patrón les quita sus contratos, menos a Fidelio, entre Magnus y Zulema se los comen burlándose y les regresan serpentinas que escupen, donde los miembros de la compañía buscan parte de sus contratos. Magnus los amenaza con la pistola y todos se van, al ir saliendo Fidelio sólo dice *¡Este no es el fin de la historia!* (Pág. 15)

*Escena vicio. La ignorancia.* Chanclas, el payaso ebrio, busca a Zulema para decirle que vio a Celeste con Mayra, pero en realidad lo que quiere es que le fíe mas alcohol para seguir emborrachándose. Al no conseguirlo se humilla ofreciéndole hacerle mandados o algún favor, pero Zulema lo ignora; mientras se da este diálogo hay un juego escénico cómico, pues mientras habla, Chanclas juega con una botella y mete el dedo en una botella y se le atora. Mientras el borracho batalla por liberarse Zulema aparenta haber sido poseída por una presencia, la cual dice a Chanclas, con una voz de ultratumba, que le debe dar algo en prenda algo a Zulema por los intereses del dinero que le debe, o será llevado al infierno Chanclas se ve obligado a darle lo último que tiene: el collar de su mujer, lo último que le queda de ella. Después de quitárselo Zulema “regresa del trance” y, antes de que salga Chanclas, le da otra botella (que cargará a sus múltiples deudas).

En la siguiente escena, entra Chanclas llorando con su botella a medias. Se tira al suelo y patalea. Lo encuentra Mayra, a quien cuenta lo sucedido y le dice que no puede vivir sin su cadena, porque eso le recuerda no enredarse con otra como su mujer, que lo dejó por el traga-fuego. Mayra lo reprende por ser tan ignorante y dejarse engañar. Ella le promete hablar con su mamá y devolverle la cadena si le da la botella.

Hay una reflexión importante de Mayra que, cuando Chanclas le pregunta cómo es tan buena teniendo esa madre, le explica que su madre también tiene miedo de la miseria, lo que hace que explote a otros para tener un poco de seguridad

*Mayra: ¡Claro! Miedo de volver a la miseria... Y el miedo es nuestro peor enemigo: engañamos por miedo y por miedo nos dejamos engañar... Tenemos miedo de saber la verdad y tenemos miedo porque no sabemos, por ignorantes... Nos morimos de miedo, ¡y matamos por miedo!... Tenemos miedo de que las cosas sigan igual. Pero también tenemos miedo de que cambien. Y así, la vida se vuelve una maraña, porque tenemos miedo de vivir. (Pág. 20)*

Por fin hace entender al payaso que no debe tener miedo a lo sobrenatural, él la toma de las manos y la hace girar muy feliz. En ese momento entra Magnus y lo golpea. Pero ahora Chanclas lo encara sin miedo y sale. Magnus trata de seducir a Mayra, lo que ve Celeste pero por miedo huye, ella enfrenta al patrón esgrimiendo una botella y escapa. Magnus, muy rabioso, hace sonar el látigo y sale.

En la siguiente escena vemos que Celeste ha ido a buscar a Fidelio, que está en la cuerda floja, para decirle lo de Mayra, pero va tan alterado que para hablar con su amigo sube la escala y llega sin darse cuenta a media cuerda floja. Al darse cuenta Fidelio trata de calmar a Celeste, pero este está muerto de miedo; trata de darle instrucciones pero el payaso está aterrado, así que baja la escala y busca convencerlo de que salte. Como se resiste le recuerda que él antes quería volar, esto convence a Celeste que se lanza y cae rebotando muy feliz. Fidelio le pregunta por Mayra y Celeste le dice que Magnus se la llevó, salen a buscarla

*Sigue El poder. Cuando se ve que los servidores no son iguales que los amos.*

Zulema se maquilla en su carro cuando aparece Magnus. Este le empieza a insinuar que podría afectarla mucho si se supiera lo de la corrupción en la cocina o lo de sus préstamos ilegales. Después de varias amenazas veladas Zulema lo reta a que hable con claridad y Magnus le dice que quiere a Mayra. Zulema accede, pero si se casa con su hija, a lo que no está dispuesto el dueño del circo; quiere que le de a Mayra una pócima y la lleve a su carro pero Zulema se niega. Presa de la furia Magnus la golpea con su látigo, Zulema pide ayuda, a los gritos acuden Fidelio, Celeste, Chanclas y Mayra.

Magnus los encara y hiere de un tiro en el hombro a Chanclas. Fidelio lo enfrenta y logra desarmarlo y lo atan. Celeste y Chanclas quieren matarlo, pero Fidelio se los impide. Magnus se libera y los reta, pero Fidelio los hace mirarlo de frente; le dice a Magnus que se van de su circo

*Magnus: ¿Se van, a dónde?*

*Fidelio: Nos vamos de tu circo*

*Magnus: Ah sí? ¿Y qué van a hacer? ¿Pedir limosna?*

*Fidelio: No, vamos a trabajar para nosotros... Vamos a tener nuestro propio circo*

*Magnus: ¡No pueden! ¡El mundo es mío!*

*Mayra: ¡Entonces haremos el "Nuevo Mundo"!*

*Magnus: ¿Con qué? ¡Todo es mío!*

*Celeste: ¡Menos nuestro trabajo! (Pág. 27)*

Todos están dispuestos a trabajar juntos para el bienestar de todos, en un lugar sin usureros, ni engaña-bobos, sin diablos, ni espíritus chocarreros, ni borrachos. Salen cantando a coro, la parte de Magnus recuerda el "Pagliacci"

*Ríe payaso  
Ríe con ganas  
Que tus chicanadas  
Ya no dan más  
Tanto abusaste  
De tus engaños  
Que a tus rebaños  
Desesperaste  
Y hoy no te queda  
Más que morir...  
Ja  
Antes cadáver  
Que perecer  
(Se ahorca, se cae)  
Ríe payaso  
Ja-ja-ja-ja  
Pobre de mí, pobre de mí  
Pobre de mí  
Ya me jodí*

Magnus no sabe hacer ninguno de los trabajos del circo, no es ni trapequista no caballista ni payaso. Trata de ahorcarse pero se cae de nalgas, se dispara pero sólo le queda la cara llena de tizne; escucha la canción del circo y va a alcanzarlos para ayudar a hacer ese nuevo mundo

*El circo no es un payaso  
Ni un domador con fuerza  
Son los cirqueros unidos  
Con pies firmes en la tierra  
Podemos hacer otro mundo  
Sin importar donde  
La fuerza de todos juntos  
El superar a cualquiera  
Pronto hagamos un mundo  
Un mundo realmente nuestro  
Donde todos disfrutemos  
El producto de nuestro esfuerzo  
Nuestro trabajo es riqueza  
Pero nunca olvidemos  
Que la unión hace la fuerza  
Que Magnus se quede solo.*

Una de las características esenciales de la obra es el uso de los elementos circenses como parte

del espectáculo, muchos gags al estilo de los payasos, la escena del trapecio, etc. Aquí también es importante el uso de las canciones.

Toda la obra muestra, a un nivel simbólico, elementos de la realidad. El circo representa una sociedad donde unos pocos ostentan el poder beneficiándose del trabajo de los demás, siendo que es precisamente el trabajo de sus subordinados el que crea la riqueza.

Zulema muestra como elementos de los oprimidos son utilizados para someter a sus iguales, movidos por el miedo a dejar de tener un poco de poder o de regresar a su miseria.

Al final de la obra se observa cómo los personajes se hacen responsables de su propia vida, pues deciden dejar de depender del dueño del circo para crear una nueva sociedad, una donde todos trabajen para beneficio de todos.

Se trata de una obra que muestra que los espectáculos dirigidos por Valencia no mostraban una postura simplista; confrontaban al espectador respecto a su papel en la sociedad al mostrar como el alcoholismo, la superstición y la ignorancia hacen del pueblo un blanco fácil para los explotadores.

A nivel estético también vemos una forma compleja, que se vale de una propuesta original, forma que no se limita a una situación de imitación de la realidad, sino que opta por un modelo simbólico pero que deja muy en claro la postura que quiere compartir. Valencia no ve a su público popular con paternalismo ni como una masa que no entienda un planteamiento complejo, todo lo contrario, lo considera un público exigente y sensible.

**La ventanilla.** No hemos podido rescatar el texto de este espectáculo, en algunas referencias encontramos la obra como *Los burócratas de Conasupo*. Se trata de un espectáculo tipo comedia musical que trata sobre los problemas causados por la burocracia. Sobre la obra nos cuenta la maestra Isabel Quintanar, quien participó en ella, lo siguiente

*Pero dentro del otro ciclo, que era el de Orientación, hacemos este trabajo en el que iba a dirigir otro director que tiene problemas fuertes, conmigo principalmente por egos, y el maestro (Valencia) cita y dice "Adios Manuel, yo tomo el proyecto en mis manos". Entonces nos dice Eraclio Zepeda y Gustavo Esteba "se necesita este trabajo para tal día, ya encima" Entonces nos llevan a un hotel a Puebla, el Hotel de los Ángeles, un hotel bellissimo, elegantísimo y nos dan todo porque ahí iban a venir todos los grandes políticos y todos los jefes de Conasupo y del gobierno y todo. En tres días hicimos la obra, por improvisaciones, o sea, trabajábamos el método, por improvisaciones él (Valencia) iba tomando nota. Musical, con una profundidad. Yo le decía el día que íbamos a estrenar, en la madrugada, "maestro, me voy a morir, tengo taquicardia, ya no puedo mas" Porque trabajábamos duro. "No, no, no se haga pendeja, respire y vámonos" A las doce del día estrenamos, porque se supone que nosotros llegábamos a las oficinas y nos subíamos a los escritorios y bajábamos y bailamos. A la hora que está el congreso este de políticos nosotros irrumpimos. Yo vi con las lágrimas en los ojos a estas gentes, políticos gruesos. De ahí anduvimos, llevamos las obras a teatros, oficinas. Entonces se hace una fotonovela maravillosa, con fotografías de la obra, que yo la debo tener, no te sé decir donde. Luego hicimos cine, porque esta obra se llevó a cine, la hicimos en los terrenos de las pirámides de Teotihuacan, por ese rumbo, cine profesional. (Isabel Quintanar, entrevista, 5 de marzo de 2006)*



Escena de "La ventanilla" (Archivo Isabel Quintanar)



Valencia (camisa negra) recorriendo la locación de la película "La ventanilla" en el Museo de Antropología e Historia. (Archivo Isabel Quintanar)

Valencia nos ha contado en varias ocasiones que algo que le hubiera gustado desarrollar más en su carrera es la cinematografía, que como hemos mencionado es una de sus principales aficiones. Desgraciadamente esta cinta se encuentra extraviada, pero contamos con algunas imágenes de la filmación que nos proporciona la maestra Isabel Quintanar de su archivo personal.

Otra de las experiencias interesantes de este periodo que nos refiere la maestra Quintanar es el trabajo en lecherías de Conasupo. Se trató de funciones que se daban a las 5 de la mañana afuera de las diferentes lecherías que tenía Conasupo

*La brigada de teatro que todos los días actúa en alguna de las lecherías busca orientar, de la mejor manera posible, al usuario de la leche en cuestiones de su distribución y reparto. Para ello, los compañeros actores representan durante quince minutos en plena calle y frente a la cola, una escena de la vida real en donde todos tienen un papel determinado que realizar.*

*José Luis representa a un mal concesionario que exige la compra del pan al adquirir la leche y tiene que ver en el negocio de la venta de lugares. Al final se da cuenta de su error convirtiéndose en un buen concesionario.*

*Toño personifica a Juan Cencerro; muchas veces interviene aclarando todas las dudas que se presentan en la obra, como la cuestión de la dotación, los teléfonos de quejas y otras más.*

*Socorro, Isabel, Javier y Andelely encarnan a 4 usuarios de la leche y les suceden todas las cosas que puedan pasar en una lechería donde no existe comité, como pleitos por el lugar, los desvelos diarios, la compra de muchos litros para después venderlos y cosas por el estilo. Al finalizar su actuación, platican con todos los usuarios y si existe algún problema, ellos se lo hacen saber a Conasupo. ("El cencerro", diciembre de 1974)*

A la par de su trabajo en el proyecto de teatro popular de Conasupo, Valencia trabaja en otros montajes. En 1975 vuelve a colaborar con Waldeen, esta vez en el ballet de masas *Al filo del alba*, que se presentó en Acapulco en el Primer Congreso Internacional de Educadores del Tercer Mundo. En este espectáculo participaron 400 alumnos del Instituto Mexicano de Amparo a la Niñez, de los albergues *Margarita Maza de Juárez* y *La cascada* del Departamento del Distrito federal; estudiantes de la Academia de la Danza Mexicana, bailarines profesionales y actores.

En este espectáculo Valencia se hizo cargo de la dirección de teatro y su hijo Damián del diseño de vestuario y utilería: *Damián hizo algunos diseños de vestuario, es cierto. Bastante padre, claro, sobretudo los trajes de las bailarinas, algunos que eran representativos: el sol, la tierra, los astros. Era bonito, sí. Todo estaba dirigido a ser algo bello, artístico.* (Entrevista a Eduardo Cassab, Marzo 24, 2005)

La música y coros fueron de José Antonio Alcaraz; coreógrafos colaboradores: Nellie Happee, Tulio de la Rosa y Roseyra Marenko; entrenadores coreográficos: Lucero Binqüist, Adriana Siqueiros, Esperanza Gómez y Sonia Ornelas; dirección luminotécnica: Asa Zatz y producción de Tomás Ceballos. Colaboraron como narradores Silvia Mariscal y Claudio Obregón. Los actores principales fueron Eduardo Cassab, Jorge Santoyo, Nicolás Nuñez, Alfredo Dávila, Gonzalo Lora y Evaristo Liceaga. Todos estos (excepto Nicolás Nuñez) trabajarían más tarde con el maestro Valencia en la puesta de *El hombre Prometeo*.

Eduardo Cassab, colaborador de mucho tiempo del maestro, recuerda la experiencia

*Es que era una convención mundial de educadores del tercer mundo, vinieron de todas partes del mundo, del primero y del tercero: Indonesia, África... de veras variopinto, de toda América Latina. Era muy bello. Veías gente con trajes de todas partes del mundo. Claro, fue una función pero la convención duró varios días. Esa fue nada más el remate. Nosotros estuvimos una semana, ensayamos meses, no recuerdo cuántos, pero en Acapulco estuvimos una semana, algo así. Nos dio tiempo de conocer los programas, de hablar con algunas gentes, ¡hijole era emocionante!. Son los temas en que vale la pena participar (Entrevista. Marzo 24, 2005)*

Se trata de otra colaboración con instituciones oficiales, en este caso a nivel internacional, pero que sigue presentando un corte popular y sin compromiso con las posturas gubernamentales. Este no era un trabajo meramente teatral, se acercaba a otra forma, Cassab lo encuentra cercano al Performance

*Fue algo mas cercano al performance. Incluso había momentos en que... Cuando venía la exaltación de las artes, el teatro, la música; formábamos cuadros, unos tocando instrumentos, música clásica, folklórica, otros una pequeña escena. En ese espacio podías hacer lo que quisieras. Cuando exaltabas lo mejor de la humanidad, lo solidario. Yo por ejemplo agarraba una niña, una bailarina, y movía hilos invisibles y ella bailaba. Cosas así. Derrotábamos a las fuerzas del mal, siempre el optimismo. (Entrevista. Marzo 24, 2005)*

Eduardo nos refiere también cuál era el rol que jugaban los actores del grupo de Valencia dentro del ballet de masas

*Nosotros éramos las fuerzas negativas del planeta, los madreadores, los que aíslan, los que separan a las gentes, entre más desunión haya, mejor para nosotros. Eso era nuestra chamba ahí. Y claro todos éramos unos monstruos, escogía mas o menos grandotes, todavía usábamos algo para vernos más altos, más imponentes. Como era un masivo y un espacio como la sala de armas del gimnasio Juan de la Barrera, realmente si necesitábamos vernos imponentes. Era correr, meternos, formar figuras... Era interesante. Siempre como actores, nunca como bailarines ni imitando a la danza. (Entrevista. Marzo 24, 2005)*

Este trabajo vuelve a mostrarnos la forma en que lo estético y el carácter comprometido de los espectáculos de Valencia se presenta, característica que comparte con el trabajo de Waldeen.

#### **1.4.3 Arte Escénico Popular.**

Siguiendo nuestra "tradición" tan mexicana del cambio sexenal, el final del de Luis Echeverría terminó con el proyecto del Teatro Conasupo. Sin embargo la necesidad de continuar un proyecto tan noble y productivo persistió. Meyer nos dice que *Mientras cada quien buscaba en dónde acomodar sus inquietudes teatrales y de subsistencia, Susana Esponda, Eduardo Herrera y Rodolfo Valencia buscaban la coyuntura de un nuevo techo para el teatro campesino. (El nuevo..., 71)*

Se pasó por un proceso de análisis crítico del proyecto de Teatro Conasupo que culminó con la elaboración del *Programa para una difusión Popular del Teatro*; el cuál llevó a que la búsqueda de patrocinadores terminara en un acuerdo con la Secretaría de Educación Pública.

Lo que recibe la SEP es una metodología de educación informal así como una herramienta de





difusión cultural a través de la formación de grupos de teatro itinerante. Todo esto dirigido al tratamiento de temas como la educación de adultos, la defensa de valores culturales, de los recursos de la comunidad, el nacimiento de una conciencia política y social.

La SEP pondría los recursos materiales (locales, presupuesto) y los recursos humanos (profesores rurales) comisionados en periodos de un año con posibilidad de renovación.

Este proyecto quedó bajo la supervisión del Instituto de Culturas Populares. Arte Escénico Popular comenzó sus trabajos a fines de 1977, con tres áreas de operación: rural, urbana e infantil.

Nos encontramos con un concepto muy valioso, el de **Promoción Teatral**, donde un grupo de personas entrenadas se lanzan a la sensibilización teatral del público con la intención de que parte de ese mismo público encuentre en el teatro una herramienta valiosa para su comunidad, convirtiéndose ellos mismos en practicantes del teatro popular

*Estas obras iniciales de "promoción" estarían a cargo de maestros rurales los cuales, anota Rodolfo Valencia, "eran o campesinos o hijos de campesinos; es decir, gente que conocía profundamente los problemas del campo en México en todos sus aspectos -la vida del campesino, las relaciones con el padre, con las mujeres, con todo lo que es el espectrum social y sociológico- de la realidad campesina". (El nuevo..., 73)*

En el análisis posterior de los dramas podremos ver cómo se mostraron estos temas en las obras de esta época en las que intervino directamente el maestro.

Se buscaba hacer teatro con maestros rurales durante un tiempo, para que éstos después regresaran a sus comunidades como profesores, contando con el peso de la figura del maestro para las comunidades rurales, para que trabajaran un teatro no folklórico, sino popular y vivo, acorde a las necesidades y a la realidad de la comunidad.

Se trata de un teatro donde la función no es un fin, sino que el teatro es una herramienta para provocar la acción, como proceso creativo que busca llegar a una práctica que incida en la vida de la comunidad.

Valencia fungió como director artístico del Proyecto de Arte Escénico Popular, dentro de la nueva Dirección General de Culturas Populares, dependiente de la SEP.

Los primeros grupos urbanos eran

-Sombras Blancas, con la obra *Arde Pinocho*, dirigida por Julio Castillo

-Teatro Encuentro, con *Trufaldino, servidor de dos patrones*, dirigida por Valencia

El teatro infantil se comenzó a desarrollar tanto en el medio rural como en el urbano.

Los primeros grupos rurales

-Rieleros, con la obra *Corrido*, dirigida por Rodolfo Valencia

-Labrador, con la obra *La carcacha*, dirigida por Susana Jones

Valencia relata el proceso de formación de los primeros grupos rurales

*1,300 maestros estaban en México tomando un curso de danza folklórica y donde también hacían teatro, y de los 1,300 respondieron con interés a nuestra convocatoria 14, de los cuales seleccionamos ocho, y en una segunda convocatoria dirigida a todos los maestros rurales que supieran tocar la guitarra, bailar, que tuvieran algún interés de tipo artístico, sacamos los suficientes para formar tres grupos de teatro. (Entrevista con Donald Frischmann, El nuevo..., 75)*

Además, con los integrantes de la Brigada Flores Magón, del proyecto de teatro Conasupo, se comenzó el trabajo de Promoción Teatral, tomando en cuenta sus antecedentes como actores y maestros rurales.

Estos equipos se capacitarían en un programa que constaba de cuatro aspectos fundamentales:

- Las clases prácticas del maestro Valencia en la ciudad de México
- Instrucción especial sobre cómo transmitir los conocimientos a los grupos con los que se iba a trabajar
- Pláticas formativas relacionadas con aspectos sociológicos, antropológicos, históricos y económicos del país como material para dar respuesta a las problemáticas que se les plantearan
- Orientación sobre aspectos fundamentales de la dramaturgia, con base en la creación colectiva

Al término de su capacitación, los promotores tendrían tres campos principales de actividad:

- Formación de grupos teatrales en comunidades rurales
- Apoyo a grupos populares pre-existentes para el mejoramiento de manifestaciones teatrales y dramáticas tradicionales
- Capacitación de maestros y personal de la SEP del medio rural mediante la presentación de obras de promoción en escuelas normales; así como la organización de cursos teatrales para los técnicos bilingües en culturas indígenas que estaba desarrollando la Dirección General de Culturas Populares

La primera etapa de promoción abarcó de Junio de 1978 hasta julio de 1980. Su área de influencia se dio en estados como Yucatán, Veracruz, Oaxaca, Michoacán y México.

El trabajo de Arte Escénico Popular no estuvo libre de múltiples problemas que limitaron su desarrollo. Para 1979, una reorganización de la Dirección General de Culturas Populares, aunada a recortes presupuestales, hicieron que desaparecieran las áreas urbana e infantil; el área rural quedó disminuida en sus recursos. El segundo periodo de trabajo es llamado por Germán Meyer como "el año de la crisis", comprendido entre septiembre de 1980 a julio de 1981. Cancelación de obras proyectadas, pérdidas de miembros de los equipos de promoción, así como la suspensión de un encuentro de teatro indígena. Sin embargo en estos tiempo difíciles Valencia recibe en 1980 la invitación al Encuentro Internacional de Teatro Indígena en Ontario Canadá, del 31 de julio al 11 de agosto, para asistir con un grupo purépecha y un grupo nahuatl.

Para julio de 1981 *Arte Escénico Popular logró garantías en cuanto a medios y condiciones de trabajo de parte del antropólogo Leonel Durán, entonces director de la Dirección General de Culturas Populares de la SEP. (El nuevo...*, 76) Así, la última etapa de Arte Escénico Popular va desde

septiembre de 1981 hasta diciembre de 1982, con Guelatao de Juárez como sede de la experiencia de promoción. Fue en este periodo que se redacta el Cuaderno de Teatro Campesino.

De mismo modo que con el Teatro Conasupo de Orientación Campesina, Arte Escénico Popular llegó a su fin junto con el periodo de José López Portillo.

#### **1.4.4 Obras del Departamento de Teatro Popular de la Dirección de Culturas Populares.**

**Corrido.** Adaptación y dirección de Rodolfo Valencia con el grupo *Rieleros*; dependiente del Proyecto de Arte Escénico Popular de la Dirección General de Culturas Populares de la SEP.

Inicia con la Presentación, en la cual se usa música de *La banda del carro rojo*, se utiliza el recurso del coro, que en la obra se presentará como un mariachi siempre presente y que interpretará los distintos roles de la obra; éste se divide en coro de varones y de mujeres haciendo el planteamiento usando la música de *Juan Charrasqueado*, *Rosita Alvarez*, *Obregón le dijo a Villa* y *Los dos amigos*. Contarán la historia de un

*Pueblo olvidado de Dios  
Y de las Secretarías  
Sin luz ni agua vivían* (Pág. 2)

Las mujeres del pueblo piden un profesor, el cuál llegó, “no por milagro, sino por un error de trasapeleo”. El profesor aparece cargando un veliz de latón y una lámpara de petróleo.

Las sillas son empleada para crear puertas y ventanas, y a todo lo largo de la obra servirán para crear los distintos espacios que se requerirán. También observamos el uso de albures para hacer mas ameno el desarrollo para el público.

Al principio la gente del pueblo se escondía del profesor, quien estaba buscando la escuela.

En la Escena 1, *La buena samaritana*, después de preguntar a varias personas, el profesor está frustrado. Rosa lo saluda, le dice que tal vez lo confundieron con el inspector, en la plática él le pide agua y ella le cuenta que la del pueblo no es muy buena. También le informa que la escuela está muy retirada del pueblo, en terrenos que cedieron los ejidatarios; pero que tiene muchos años de abandono.

Escena 2, *El profesor e Irineo*. El profesor conoce a don Irineo y a Chole su mujer. Irineo es el dueño de la tienda, toda la vida del pueblo está controlada por él, aunque de manera velada. Aprovecha la oportunidad para venderle al profesor los implementos de limpieza para la escuela.

Escena 3, *La asamblea*. Transición con el coro cantando a ritmo de *Caballo Alazán*. El profesor organiza la asamblea para elegir a la mesa directiva de la escuela. Sin embargo el pueblo está molesto porque Irineo se va a imponer como presidente, como lo ha hecho siempre con todos los cargos de representación en el pueblo. Las sillas han formado el aula. Chole propone a su marido para presidente, considerando su condición de padrino de todos en el pueblo. Genaro se opone y propone a Melesio, pero este tiene miedo, así que Genaro se auto-postula, pero como no tiene hijos es descalificado. Irineo gana como candidato único y nombra vocal a su mujer.

El siguiente punto es que el profesor les informa que va a abrir cursos también para adultos por las tardes, lo cual es rechazado por todos, inclusive por el revolucionario Genaro. Se plantea el concepto de "Estar fuera de la historia", el cuál se usará en otras obras; éste concepto se refiere a permanecer en la inmovilidad y apatía mientras se dan los cambios sociales, lo que convierte a los hombres en un lastre para el desarrollo. Finalmente, todos abandonan la junta.

Escena 4, *El profesor y Melesio*. Transición marcada por las acciones y cambio de utilería, al día siguiente el profesor está pintando la escuela.

Melesio llega tomado y derriba sin querer la puerta y ventana de la escuela. En esta escena hay un gran uso de trabajo corporal para caídas, giros y acrobacias, lo cual da comicidad a la usanza de los payasos. Melesio quiere ayudar pero por la borrachera, mas bien estorba. Al cuestionarle el profesor la razón por la cual no ha mandado a sus hijos a la escuela el pone pretextos, que por su mujer, que la situación, que es el destino, etc. Sin embargo el profesor está enterado de que los tiene trabajando con Irineo. Melesio le pide prestado al profesor "para una manda", pero éste no tiene dinero y pelean. Melesio lo tira de la escalera y después de perseguirlo por el escenario, le arroja el bote de pintura, el cual en realidad está lleno de confeti que cae sobre los asustados espectadores de la obra.

Escena 5, *Los lavaderos*. El espacio se crea con reatas como tendedores y las sillas como pileta y lavaderos. La misma actriz que representa a Chole hará el papel de la tía de Rosa. Canta *Lindo capullo de alelí* con un claro estilo "profesional" carpero mientras lava. Se da una discusión con Rosa que le dice que quiere seguir estudiando para ser enfermera. Estos diálogos se van cantando con diferentes ritmos de canciones como *Se me reventó el barzón* o *La raspa*.

En la discusión la tía toma el rol tradicional, la amenaza con lo que dirá su papá, que la mujer debe ocuparse sólo de tener y cuidar a los hijos. Rosa la trata de convencer de que hay otras posibilidades.

La tía recuerda, en un momento verdaderamente conmovedor, que ella quería ser "artista", desde que pasó un "teatro" por el pueblo, donde venía un mago que la convenció de que podía serlo, pero que el día de la cita para llevarse la nunca apareció. La tía decide ayudar a Rosa.

Escena 6, *Rosa y Genaro*. Con las sillas se crea un pozo, con el trabajo corporal el actor que hace a Genaro crea un caballo en el que llega montado. Los dos jóvenes están enamorados, pero Genaro no entiende porqué Rosa quiere ir a la escuela. Ella le explica que Trinitaria (la curandera del pueblo) no sabe inyectar ni vacunar y que por eso los niños mueren, quedan marcados o ciegos.

Sin embargo, se muestra la postura machista de Genaro, a la par que se da un juego escénico donde, porque el caballo se le alebresta, se golpea los testículos, pero no quiere dejar ver su dolor. Al salir dice, igual que Irineo, que la culpa la tiene el profesor, que nada más llegó a "romperles la armonía".

Escena 7, *La huida*. Las sillas ahora formarán el mostrador de la tienda, el coro canta con música del hijo desobediente, explicando que el profesor bebe por desilusión. Compra una botella y se prepara para dejar el pueblo ante el beneplácito de Irineo y Chole. Sale al cruce de caminos a esperar el camión sollozando. Genaro se da cuenta y lo alcanza. Lo confronta por rendirse, el profesor

argumenta que lo intentó, pero Genaro insiste

*Genaro: ¿Lo ve, pues? ¡Tiene que quedarse, no podemos seguir igual! A mí me pasó lo mismo. Mi papá me sacó al segundo año. Cuando quise volver ya no había profesor... Quise enseñarme solo, pero no entendía nada bien... Y lo dejaba... Apenas aprendí a poner mi nombre. Hace dos años Don Irineo me mandó a un curso de las tierras áridas... no más por sacársela... No entendí nada... Porque cuando quería estudiar no podía... (Pág. 34)*

Genaro le cuenta que Irineo los amenaza veladamente para que no estudien, pues los prefiere ignorantes y cómo es el único del pueblo que les puede prestar dinero, acceden. Sin embargo logra convencer al profesor y regresan para enfrentar a Irineo.

Escena 8, *Serenata a un mamut*. Forman con las sillas la cama que comparten Irineo y Chole en la trastienda. Como entre los dos han bebido de la botella del profesor, éste y Genaro llegan y a gritos retan al tendero. Despiertan a Irineo que duerme con su mamila de mezcal. Lo enfrentan aunque éste los amenaza, el profesor lo compara con un mamut, un remedo del pasado.

Escena 9, *Profesor y Melesio*. Melesio va con el profesor a disculparse, él le pregunta si consiguió el dinero para la manda de su novia

*Melesio: Ah, si el de la manda... Profe, estoy cansado de tragar tierra toda la pinche vida, no he hecho otra cosa, tragar tierra y bajármela con alcohol, écheme una mano profe*

*Profesor: Venga en la tarde a la escuela para hablar con calma*

*Melesio: ¿Con cuaderno y lápiz?*

*Profesor: Yo tengo unos allá... Nos vemos en la tarde*

*Melesio: ¿Profe, sabe para qué era el dinero de la manda? ¡Para irse con su otro novio! (Pág. 42)*

Última escena, *La clase*. Esta parte es cantada, también utilizando distintos corridos (*Los nopales, Obregón le dijo a Villa, Siete Leguas*); a través de la letra se va contando el fin de los personajes, así como se muestran los beneficios del estudio.

*Irineo no fue a estudiar,  
pero aprendió su lección  
con nuestra organización,  
Ya tuvo que trabajar.  
Rosita fue la primera  
En terminar la primaria;  
Pero inquieta como era  
Se fue a hacer la secundaria  
Para volverse enfermera  
La fuimos a despedir,  
Hasta el cruce de caminos,  
A Genaro oí decir:  
"ya no me puedo oponer  
Ese era nuestro destino"*

*San Isidro no me despido,  
Que muy pronto he de volver;  
A ti te queda la gloria  
De ir en el tren de la historia*

*Y así se acaban cantando,  
Los versos de este corrido,  
De un pueblito singular,  
Que luchó contra el olvido.*

*Compañero sube al tren  
Que del hombre la mayor gloria  
Es el de hacer la Historia  
No quedarse en el andén.*

Hay dos destinatarios principales de este espectáculo, por un lado se incita al pueblo a estudiar para mejorar su situación, para no depender sólo de trabajos como peones. Por otro lado la figura del profesor busca motivar a los maestros rurales a esforzarse en la dura labor de llevar la enseñanza al medio rural.

Al mismo tiempo son reconocidas situaciones constantes en las comunidades rurales, como el adinerado que usa su poder para someter al pueblo, el machismo, el alcoholismo, etc.

Tanto la música (usando el recurso de usar conocidas tonadas con nuevas letras) como el humor vuelven a presentarse en la obra del maestro Valencia.

**Rollos y desarrollos.** Es una obra del grupo de Teatro Rural *Rieleros*, dependiente del Proyecto de Arte Escénico Popular de la Dirección General de Culturas Populares de la SEP, trabajo de creación colectiva bajo la dirección de Rodolfo Valencia.

Se diseñó como un apoyo al Programa Nacional de Capacitación Permanente para Educadores de Adultos, de la Dirección General de Educación para Adultos, a realizarse en 22 entidades federativas en el periodo comprendido entre el 1º de mayo y el 3 de julio de 1979.

Los maestros actores de la Dirección Gral. De Educación Primaria de los Estados fueron:  
-Virginia Guevara Mendoza  
-Salvador Hernández Leyva  
-José Gerardo Luna Ruíz

Nos servimos para esta revisión del texto entregado a la Dirección General, del archivo personal del maestro Valencia.

En la primera escena de la obra los maestros realizan una danza, un zapateado; de pronto Gerardo detiene la música, pues comienzan a discutir sobre la forma que están logrando. Es de notar que siendo un trabajo de creación colectiva, basado en muchas ocasiones de las experiencias personales de los actores, en varias obras del teatro popular se utilizan los nombres de los mismos

actores en la obra. Del mismo modo se rompe la idea de personaje a favor de la creación lúcida y exposición del conflicto. Los participantes de esta obra entran así en un juego doble, pues se muestran a ellos mismos tratando de crear la mejor forma para compartir su contenido ante otros maestros; el resultado es este trabajo, es la obra que ahora presentan.

Los maestros tratan de decidir como plantear los temas del espectáculo, el cuál tiene por objetivo exponer la problemática del analfabetismo en México al profesorado para invitarlo a unirse a los nuevos planes educativos. Mientras lo piensan les caen (literalmente) los rollos, que desenredan y van leyendo

*G.- No sí. Ahora sí se mandaron*

*V. 26 millones de adultos demandantes de educación*

*S. 6 millones de analfabetas adultos*

*V. De cada 100 alumnos que se inscriben en primaria, 4 ingresan al nivel superior y de éstos sólo uno egresa*

*G. Cada año 200 mil jóvenes cumplen 15 años, sin haber aprendido a leer*

*S. (sigue desenrollando) y en cuanto a que el país no cuenta con los medios necesarios para llevar a cabo una gran campaña de educación, nos vemos obligados a solicitar la colaboración desinteresada del estoico magisterio nacional (viendo a otro espectador)*

*G. y V. Claro, ya apareció el peine*

*V. Conociendo el espíritu de sacrificio y el aliento patriótico del noble magisterio nacional, no dudamos en contar, una vez más, con su apoyo en esta cruzada contra la ignorancia de nuestros hermanos mexicanos.*

*G. y S. ¡Ah sí, como no! (arrancando el papel)*

*G. (El mismo juego y dolido) "y a sabiendas de que el magisterio en nuestro país, no es ni puede ser más que un apostolado (a alguien del público) (Pág. 2)*

En estas líneas está contenido el conflicto de los tres maestros, el comunicar la problemática a otros maestros para concientizarlos. Pero al mismo tiempo se presenta el conflicto real de la educación en México. No es nada superflua la acotación de las miradas significativas al público, pues estos grupos de espectadores estaban conformados por maestros a los que se pretendía invitar a participar en las cruzadas de alfabetización.

Los tres maestros, como muchos de los maestros del país, están inconformes con ser siempre los de "vocación de servicio", los que se sacrifican en tiempo y esfuerzo y, ¿porqué no decirlo?, en la dignidad de su labor.

En las siguientes líneas hay un juego de ironía, donde comparan su sacrificio al de los líderes, senadores o diputados que se sacrifican pasando tres años *con el dedo levantado*. Estas frases son un verdadero arriesgue en un sistema político de gran censura, elemento con el que también se juega, al discutir si el espectáculo no será censurado en la plática con los compañeros del Programa; y también con las miradas de los actores al público *en busca de espías*.

El objetivo es pues, comunicar cuales son los "sacrificios" que se les piden a los maestros y porqué surgen resistencias a los programas por parte del magisterio

V. Claro, porque esa resistencia no es nada más porque los maestros seamos los villanos de la película

G. O porque hemos perdido "la mística" del profesorado como dicen ahora. Sino porque hay razones socioeconómicas.

V. Y Éticas (Pág. 4)

Esto muestra de nueva cuenta que, aun siendo un programa de carácter oficial, no hay un servilismo en los contenidos, sino una muestra de lo que Valencia llama **Exposición crítica**, no hay maniqueísmo, sino una exposición de una diversa visión de los hechos, comprometida con el discurso, que abre la discusión sobre el problema.

La tercera escena es un baile de los maestros, *Ricas Pompas*, el cual de nuevo es interrumpido por Gerardo a medio número, después de equivocar el paso. Esta vez Salvador se molesta y comienzan a discutir, se cuestiona si los números musicales rompen la unidad de la obra, pues no tienen que ver con la temática. Esta discusión muestra un buen ejemplo del trabajo del teatro popular en cuanto a la forma; hacer que la música y los bailes sean parte integral del espectáculo, que se usen de manera dramática y no como adornos. Otro aspecto del problema de la dramatización está en la discusión que tienen al proponer una improvisación para el trabajo

V. Yo propongo una improvisación

G. Bueno, ¿en dónde?

V. Que sea en las "mesas redondas"

S. No, no, no, no, no, estoy harto de mesas redondas en el teatro popular

G. Si, siempre son muy estáticas (Pág. 6)

Así se muestra también una crítica a algunas formas del teatro popular, donde hay poco uso del espacio y que llevan a un pasividad en la escena. Lo mismo que se expresa al decidir cómo colocar las sillas que se utilizarán para representar las bancas de la terminal camionera, donde se desarrollará la improvisación

G. (Al mismo tiempo que forman una banca con las sillas en línea) Si, si, para que haya otras gentes imaginarias, que ocupen y desocupen asientos

S. ¡No, así no, estamos peor que en las famosas mesas redondas, esa banca nos obliga a estar todos de frente, como momias, y a un movimiento escénico muy plano. (Coloca 2 sillas hacia delante y 2 hacia atrás) ¿Qué les parece así? (Pág. 7)

Para la improvisación cada uno escoge un rol de acuerdo a las necesidades para el planteamiento de la problemática, siguiendo en una forma de teatro dentro del teatro

V. Yo quiero hacer una de esas compañeras, muy listas, muy ambiciosas, muy estudiosas, pero que no piensan más que en la lana

G. Padre, muy interesante

S. A mí me gustaría ser un maestro, pues como yo, un profesor de primaria sólo que no quiere dar su tiempo, y mucho menos ponerse a estudiar un nuevo método para enseñar adultos

G. ¡Y yo, un maestro práctico! Yo quiero hacer un maestro de carpintería de una misión cultural. Pero que como tiene la secundaria lo invitan a participar. (Pág. 7)



En esta improvisación se muestran los argumentos de los maestros que no quieren participar, pues están más interesados en su desarrollo económico o su plan de vida, así como su negativa a actualizarse, a ser ellos mismos estudiantes de nuevo para enseñar a los adultos.

Una segunda improvisación muestra que la idea del plan es buscar nuevas formas de educar a los adultos, se lleva a cabo en un salón de clases de una escuela rural; Salvador es el maestro y discute con Virginia los problemas para que los adultos asistan a las clases. Virginia le dice que tal vez sea un problema en el método.

Aquí hay un rompimiento que llega a lo fársico, muy bien logrado en nuestra opinión, donde Salvador laza al campesino (Gerardo) para traerlo a la escuela. Las acotaciones de movimiento muestran un desarrollo de gran teatralidad que resulta cómica y, al mismo tiempo, un gran choque para el público

*S. (Soltándolo) No tengas miedo, te vamos a educar. Esta vez estamos decididos a acabar con la ignorancia en el país. El petróleo está bien, pero también necesitamos pozos de sabiduría. Toma: cuaderno, lápiz, goma, regla, libros de texto, orejas de burro... No, no, no, éstas para después.*

*V. Oiga Profesor, pero ¿usted cree?*

*S. ¡Por favor! (la toma del brazo y la aleja), ¿me permite? (Se dirige al pizarrón, mientras golpea rítmicamente. Gerardo se mueve y gesticula siguiendo el compás que le marcan; Salvador avanza hacia él, se saca de la boca un rollo blanco con el cual lo ata de los pies, muñecas, cabeza, hasta casi convertirlo en una especie de momia. Toma la grabadora. Le da el toque final con la regla, como si lo armara caballero, lo levanta por los hombros y se lo muestra a Vicky, que lo mira espantada. Gerardo avanza con dificultad, trata de recoger su pala pero no puede. Se vuelve al público como un pequeño monstruo herido tendiendo las palmas al frente*

*S. (Poco a poco va cambiando su satisfacción en horror, luego en pena) Espera (va hasta él, lo contempla entre horrorizado y conmovido) Perdóname ¿te hice daño? ¿Apreté demasiado? (Gerardo niega con la cabeza, Salvador dándose cuenta de que sigue amordazado) ¡Qué estúpido soy, perdóname! (lo desata)*

*G. No es nada - no te preocupes (sale lastimosamente) (Pág. 11)*

El profesor termina por ponerse las orejas de burro. Es una manera puramente teatral de mostrar la forma anquilosada de la educación tradicional.

La transición a la siguiente escena se da con Vicky silbando *Mi querido capitán* sacando el mobiliario y empezando un baile con Gerardo. Ahora es Salvador quien para la escena. Los números y los bailes no tienen que ver nada con el discurso que se quiere comunicar. Aquí se hace una analogía entre el trabajo escénico y la educación del campesino, Gerardo dice que *...según yo lo que pasa es que le estamos imponiendo mecánicamente algo que sabemos a un proceso distinto (...) estamos haciendo con la música y la obra exactamente lo mismo que el Profesor con el campesino.* (Pág. 13)

Ante la postura de usar lo sabido una y otra vez, independientemente del contexto, se contraponen la necesidad de búsqueda, de investigar cosas nuevas. Los números musicales en la obra resultan *tan ajenas a la obra como la educación formal a la vida.* Así se pone en juicio tanto las formas teatrales usadas en el teatro popular como las formas educativas. Se ha mostrado lo que no debe ser la educación: formal, mecanicista, verbalista; ahora se busca la forma de mostrar cómo debería ser:

liberadora, aprendiendo unos de otros. Para mostrar esto proponen otra improvisación usando los personajes de *Edipo Rey*: Yocasta, Tiresias y el propio Edipo. La improvisación, al parecer fallida, sirve para expresar que de ningún modo la educación es la solución a todos los problemas.

Para Salvador la mejor manera de cambiar el mundo, lleno de carencias, es formando una conciencia crítica a través de la educación, lo cual se realiza del mismo modo que se hizo en la creación del espectáculo: analizar, en este caso la situación actual del magisterio; después decidir si se quiere seguir ahí o cambiar; todo para al final usar la conciencia crítica para darse cuenta de que hay de negativo y qué se necesita cambiar

*V. Empezando por nosotros, por nosotros mismos (Pág. 19)*

Para cumplir con la idea original de que el espectáculo tuviera música, al final se integra una canción que escribió Salvador, esta vez la letra es totalmente parte del discurso

*V. S. y G. El estudio hace al hombre  
Compañero sube al tren  
La ignorancia es miseria  
No sufras en el andén.  
Compañero sube al tren  
Que del hombre la mayor gloria  
Es el de hacer la historia  
No quedarse en el andén.  
Da tu mano generosa  
Para compartir la gloria  
De hacer que nazca una rosa  
De libertad en la historia  
Para que nazca una rosa  
Da tu mano generosa*

Sin duda esta obra verdaderamente sacudió la conciencia de muchos maestros. Valencia recuerda los enormes foros, repletos de maestros normalistas, muchos de ellos verdaderamente tocados por el drama, gritando de pie, confrontados, aceptando totalmente su situación y sobretodo dispuestos a hacer algo por cambiarla.

**El árbol de las mil flores.** En el libreto mecano-escrito del que nos servimos para este análisis, se le titula a la obra *El loco y su jardín* o *Mil flores para el pueblo*. Fue escrita y dirigida por Rodolfo Valencia en colaboración con Domingo Adame.

El esquema de colaboración que usó en ocasiones el maestro Valencia también merece ser mencionado. Como director artístico de los proyectos de teatro popular, en ocasiones creó mancuernas de trabajo directo, como con Adame, basado en la idea de que aun siendo un trabajo de creación colectiva, donde todos los participantes aportaban ideas, experiencias, etc., siempre es necesario que alguien tome la responsabilidad de la totalidad del espectáculo. Un director, o directores en este caso.

El maestro ha mencionado que en ocasiones le ha parecido tramposa la postura de algunos

directores, quienes hablan de creación colectiva como una forma de evasión para no tomar la responsabilidad total de los espectáculos que crean.

En otras obras, como veremos con *El laberinto de la vecindad* o *Un pasito más*, se utiliza una estructura de trabajo donde hay una supervisión del maestro Valencia como apoyo para los directores de los grupos. Dicha supervisión consistía en recomendaciones o cambios sugeridos, pero que los directores del grupo estaban en total libertad de aplicar o de no hacerlo. No había imposición del maestro, que respetaba el criterio de sus colaboradores.

La obra comienza con una canción, que sirve de invitación a la comunidad para que presencien el espectáculo, *con música de son de tierra caliente*

*Llegó el teatro campesino  
A esta comunidad  
Es el grupo de la loma  
Del merito Michoacan*

*Para todos los cañeros  
Y vecinos del lugar  
FIOSCER les presenta el teatro  
De Arte Escénico Popular*

*Vengan, acérquense  
Todos a disfrutar  
Esta obra que les traemos  
Y que va a empezar*

*Y yo se los aseguro  
Que algo nuevo encontrarán  
Para mejorar la vida  
Y darle más calidad*

*Sólo un favor les pedimos  
Que nos presten su atención  
Queremos sus opiniones  
Al final de la función (Pág. 1)*

Escena 1, *La voz de la razón*. Meche llega muy enojada a la tienda de don Prudencio, porque mandó a su hija Teresa por una bolsa de arroz y no ha regresado. Prudencio trata de tranquilizarla, pero ella está desesperada porque tiene que encargarse de Teresa, de tres niños y cuidar de su parcela, todo ella sola, pues su marido la abandonó para irse a los Estados Unidos.

Entra Teresa correteando a Juan porque dice que le agarró una nalga, sin embargo Juan lo niega. Prudencio, que es su padre, parece darle la razón al muchacho y Teresa sale furiosa. Prudencio comenta que es una desgracia que ahora no sea bien visto llamarle la atención a los jóvenes "para no hacerles daño".

Llega Eulalio, el comisario de la comunidad, y Prudencio le invita un trago. Platicando los tres, Prudencio comenta que tal vez le ha hecho daño a Teresa juntarse con "el loco", con Jacinto. Según él, está loco porque se junta con los muchachos del pueblo y por proponer en las asambleas de la comunidad cosas absurdas

*Prudencio: Pero puras locuras, nada que pueda hacerse. ¿No quería que le regaláramos un cacho de nuestras parcelas a los flojos?*

*Meche: Eso yo no lo sabía*

*Eulalio: Lo que pasa es que se preocupa por los que no tienen donde sembrar*

*Prudencio: Tonterías, tonterías... Cuando no se tienen los pies sobre la tierra se hacen puras barbaridades (Pág. 4)*

A pesar de la defensa de Eulalio, Prudencio insiste que por culpa de Jacinto los hijos ya no obedecen a sus padres, e incluso opina que como comisario, él debería de ayudarlos para remediar el problema.

Escena 2, *Uno a que no y otro a que si*. Jacinto entra con una planta a la cual le canta y le toca

*Jacinto: Yo seré tu raíz*

*Yo seré tu tallo*

*Yo seré tus ramas*

*Yo seré tu savia (Pág. 6)*

Entra Prudencio y le pregunta que qué esconde, pero Jacinto no le quiere mostrar. Finalmente le muestra la planta y Prudencio la tira, Jacinto le dice que es la planta de las mil flores y que la cortó para que todos la vieran. Prudencio le recrimina porque son ejemplares únicos, que se da una cada cien años porque es muy difícil que se logren.

Sin embargo Jacinto cree que si la siembra con mucho cariño dará muchas flores, quiere sembrarla en el parque para que *a todos les alegre el corazón*

*Jacinto: (...) Tu también vas a verla desde tu tienda*

*Prudencio: ¿En el parque? ¡No se te va a dar! Esa tierra es calcárea, la del cerro es topure*

*Jacinto: Mis manos van a revolverle la tierra con amor*

*Prudencio: El sol le va a dar de lleno, la va a quemar*

*Jacinto: Le bajaré otras hermanitas del monte*

*Prudencio: Necesita mucha humedad*

*Jacinto: La regaré con música y con la risa de los niños que acarrea el rocío (Pág. 7)*

Todo esto le parece ridículo a Prudencio, pero Jacinto está seguro de que es posible, el dueño de la tienda se burla de él y lo deja para que Jacinto vaya a sembrar su planta.

Escena 3, *El macho no cede*. Eulalio encuentra a Teresa y la quiere invitar a tomar un refresco, pero ella se niega. El le dice que si sigue siendo tan caprichosa nunca va a encontrar quien la quiera, pero ella le contesta que quien la quiera la tiene que aceptar como es. El trata de convencerla de que de veras la quiere, de que le compraría cosas; pero ella lo que quiere es alguien que la deje hacer lo que

quiere: ir a la escuela y no vivir encerrada. Eulalio piensa que la escuela no es para mujeres, lo cual la enoja más y cuando se le quiere acercar le tira una pedrada y se va.

Escena 4, *La libertad atacada*. Jacinto y Teresa están trabajando en el jardín, mientras laboran discuten porque Teresa se queja de que sólo los niños los ayudan a mejorar el pueblo y por tanto deberían de cercar el jardín, pero Jacinto no está de acuerdo, cree que debe ser para que lo disfruten todos. Jacinto le recrimina a Teresa que ande desarreglada, pero ella cree que así no se le acercará nadie y la dejarán en paz.

*Jacinto: Como el zorrillo, que echa su pestilencia y todos salen corriendo. Yo antes vivía en un país así, donde la gente se perfumaba con los miados del zorrillo. Y todo lo querían encerrar: el aire, la lluvia... Y cada uno quería tener más que el otro. No les gustaba el cielo porque era abierto y azul. Las palomas se embarraban de lobo para que las confundieran con halcones. Los hombres se comían en mole a las mujeres y ellas los hacían en barbacoa.*

*Teresa: ¿Y qué país era ese?*

*Jacinto: Era el país donde nada se puede. Por eso me cambié de país*

*Teresa: ¿Ah, sí? ¿Y en qué país vives ahora?*

*Jacinto: En el país donde todo se puede (Pág. 11)*

Mientras hablan llega Juan, quien los amenaza con ir a acusarlos con el comisario por estar llenando de pozos el parque. Teresa se le enfrenta y pelean, en ese preciso momento surge la primera flor; Jacinto y Teresa se emocionan mucho, pero Juan amenaza con patearlas; forcejean y atraída por los gritos aparecen Meche con Prudencio. Le muestran los brotes pero Meche sólo regaña a Teresa por que cree que molestaba a Juan y Prudencio le dice a Jacinto que echó a perder la planta y que como está “destruyendo” el parque debe avisar a la autoridad. Los dos adultos acusan a Jacinto de causar problemas.

Indignada Teresa le dice a Jacinto que mejor se vaya al río y que ya después lo alcanzará, pues ahora quiere estar limpia.

Escena 5, *La autoridad se impone*. Jacinto canta a un lado del río cuando lo encuentra Eulalio. Jacinto le comenta que se podría poner una tubería que llegara hasta el parque para la fuente. Mientras, le explica las instrucciones a los niños del pueblo que le ayudan. Eulalio le advierte que no puede hacer nada sin el consentimiento de los vecinos, pero Jacinto parece no oírlo, sigue diciendo lo bueno que será escuchar el agua correr y que la gente pueda irse a sentar junto a la fuente en los días de calor.

Eulalio le explica que la gente del pueblo está en su contra y que quieren encerrarlo, como parece no entenderlo acaba por amenazarlo.

Escena 6, *Buscando un lugar*. Teresa, ahora peinada y muy limpia, entra cargando unos botes. Se acerca Eulalio a ayudarla e insiste en pedirle que se case con él. Sus argumentos son que a una mujer casada se le respeta y que él la protegería. Ella le cuestiona si la dejaría trabajar cuando se casaran, hacer cosas en la comunidad o seguir estudiando; él le contesta que tendría bastante con el trabajo de la casa

*Teresa: ¿Ya ves?, lo único que quieres es tener quien te lave y te planche*

*Eulalio: Pues es lo propio de la mujer...*

*Teresa: Pero no nada más eso*

*Eulalio: ¿No te gustaría tener niños?*

*Teresa: Sí, mucho, por eso quiero estar preparada para educarlos bien, sin golpes ni malos tratos*

*Eulalio: Así no crecen derechos*

*Teresa: Lo mismo decían de la planta, que no se iba a dar, y todos se burlaban de Jacinto, porque decía que la iba a regar con música y cariño. Y ya ves...*

*Eulalio: Vas a acabar igual de loca que él*

*Teresa: A lo mejor es lo que necesitamos todos...*

*Eulalio: ¿Cómo? ¿Convertir el mundo en un manicomio?*

*Teresa: No en un manicomio, en un lugar más agradable para vivir, donde todos participemos y disfrutemos más*

*Eulalio: ¡Cómo me gustaría entenderte! Pero no puedo (Pág. 18)*

Escena 7, *Fuera mierda*. Prudencio está tocando un vals, que es interrumpido por la gritaría de Teresa y Jacinto afuera. Entra un cerdo a la tienda y después Juan, que le dice al tendero que están maltratando a sus cochinos.

Prudencio sale a encarar a Teresa que le dice que sólo los quieren llevar a su casa, porque estando sueltos sólo se están zurrando por todas partes, transmitiendo enfermedades y comiéndose las flores, así que no piensan dejar ni uno solo en la calle. Prudencio pide ayuda a otros dueños de puercos para encarar a los jóvenes.

Escena 8, *Mejor amigo*. Teresa quiere ayudar a su mamá a lavar la ropa, pero Meche no quiere porque está molesta con ella. Le dice que lo que debería hacer es casarse y sentar cabeza, pero Teresa prefiere ir a Chupio, a la escuela técnica agropecuaria, pero eso no le parece a su madre.

Escena 9, *Mas vale muertos que libres*. Llega Prudencio y Juan molestos porque los muchachos están pintando las paredes del pueblo, pero se dan cuenta de que Eulalio está con ellos. Prudencio lo acusa de que ya también se volvió loco, pero Eulalio le dice que no pasa nada malo, que sólo están limpiando el pueblo. Sin embargo el tendero cada vez se exalta más, hasta pedir que encarcele a los niños que están pintando la fachada de su casa. Al llegar Meche, Prudencio le advierte que si no encierran a Jacinto, su hija puede acabar en la correccional; pero esta vez Meche no se deja convencer y se pone en su contra.

Prudencio pide el rifle a su ahijado y totalmente enfurecido grita que (...) *mas vale muertos que libres, digo, que locos!* (Pág. 25) Finalmente hasta Juan trata de calmarlo y Prudencio se va

*Jacinto: Ahora doña Meche, agarre su brocha...*

*Meche: ¡Pero me van a pintar mi casa?*

*Todos: ¡Claro que sí!*

*Teresa: ¡Y tu Juan!*

*Juan: ¡Pues sale! (Pág. 25)*

Escena 10, *El pueblo florece*. Jacinto riega el árbol con música; Eulalio, Teresa, Meche y Juan están por empezar el primer ensayo del grupo artístico que formaron. Juan no puede sacar su instrumento por lo que Meche y Eulalio le ayudan distraendo a Prudencio. Le preguntan al hombre si quiere tocar con ellos pero él dice que es “músico de escuela” y los manda a volar. Empiezan el ensayo pero según Meche *Tocan mas chueco que Rigo Tovar*. Vuelven a intentarlo, mejora la música pero falla el baile. Prudencio que los ha estado observando, por fin se decide y les ayuda a tocar

*Prudencio: Es mas, para demostrarles que por mi familia corre sangre de compositores, aqui tienen esto. Es una canción que hice para que vean como comprendo perfectamente eso que ustedes andan buscando, mejorar la vida de nuestro pueblo*

*Todos: ¡Qué bonito! ¿Y la música?*

*Prudencio: Yo también la compuse*

*Todos: Vamos a cantarla*

*(Canción “Buscando la libertad”)*

*Hay que bonito sería*

*El brindarnos amistad (bis)*

*Comprendernos como hermanos*

*Y buscar la libertad (bis)*

*Hay muchas cosas hermosas*

*Que no podemos gozar (bis)*

*Porque nos han ocultado*

*Lo lindo de la verdad (bis)*

*Necesitamos luchar*

*Y marchar sin ir atrás*

*Si nos unimos triunfamos*

*Pa’ que reine la igualdad*

*Necesitamos luchar*

*Necesitamos luchar*

*Y marchar sin ir atrás (Pág. 27)*

Jacinto los interrumpe para mostrarles que ya hay más flores, ahora sí de muchos colores y por todo el jardín

*Jacinto: Ahora si Prudencio, ahora si “Mil flores para el pueblo”*

*Teresa: Comenzamos a florecer*

*Jacinto: ¡Y algún día volaremos como palomas! (Pág. 28)*

Esta obra vuelve a mostrar temáticas de la problemática rural, como el machismo y la falta de trabajo comunal a favor de todos. Sin embargo, el peso del conflicto se centra en la lucha generacional; en cómo en ocasiones las propuestas y buenas intenciones de la juventud por mejorar su comunidad se ven detenidas por las ideas tradicionales o por la simple imposición de la autoridad de los mayores.

El jardín que con tanto entusiasmo cuida Jacinto, se vuelve una metáfora del florecimiento de la

comunidad, lograda mediante el trabajo conjunto de los adultos y de los jóvenes.

**Escuela de dioses.** Esta es una obra de particular interés, debido a que es un ejemplo del teatro campesino indígena. Creada con actores de la región maya, notaremos como se retoman elementos de su cultura, pero no como material "folklórico", sino utilizándolos dentro de la estructura del drama para comunicar el contenido de la puesta. Utilizamos para nuestras notas el libreto mecano-escrito.

La inicio de la obra se presenta Tepeu y Gucumatz, antiguos dioses mayas. La Escena I es de gran teatralidad e impacto; utiliza elementos indígenas en lo referente a las música y máscaras

*Noche cerrada.*

*La música de una flauta misteriosa y lejana se expande por el aire, a la que se une el sonido de un carapacho que hace surgir luces azules bajas que iluminan una gran caja y el resto de los trastos escenográficos, sugerencia de las ruinas de una antigua ciudad. El ritmo de carapacho aumenta haciendo surgir rayos de luz que salen de la caja por orificios diseminados en sus cuatro caras. Para toda la música, y se escucha una respiración fuerte, rítmica, la música vuelve en tonos y ritmos mayores, cesa de nuevo y se escuchan las respiraciones. Vuelve la música hasta la salida de la caja de una figura humana, enmascarada, que se mueve muy lentamente, observa la bóveda celeste, se adapta sobre la misma caja a la postura del Cháak, que mira al público con una mirada intensa detrás de la máscara de jade.*

*Una segunda caja empieza a moverse sacudida por una fuerza interior. La flauta suena, esta vez destemplada, a la que se unen el sonido de las jícaras, convulsivo, mientras la caja se sacude y agita. Silencio, se escuchan jadeos angustiosos, sofocados, se apagan las luces. (Pág. 1)*

Gucumatz aparece furioso por el olvido de los hombre, no recuerda desde cuando ha permanecido preso en la caja de la que lo ha liberado Tepeu

*Gucumatz: ¡Basta, basta, basta! Estoy demasiado rabioso, demasiado ofendido para jugar a las adivinanzas, lo único que quiero es que me digas quién me encerró en esta piedra.*

*Tepeu: Ya te lo he dicho, el tiempo y el olvido de los hombres de maíz.*

*Gucumatz: ¡Ah fueron ellos! ¿lo ves? Traidores, ingratos. Y pensar que los amasamos y los formamos con nuestras propias manos, que les dimos inteligencia, para que aprendieran nuestros nombres, y pudieran adorarnos y hacernos deleitosos sacrificios. Y así es como nos pagan, pero nos vengaremos. (Pág. 3)*

Después de que Tepeu lo calma, lo invita a recorrer el Mayab y deciden ir a investigar cómo se ha desarrollado el hombre que crearon, el maya.

*Tepeu: Calma, ha llegado la hora de que seamos nosotros los que intentemos entender el misterio.*

*Gucumatz: ¿Misterio? ¿cuál? ¿qué misterio?*

*Tepeu: (Induciéndolo hacia la salida) El misterio de los misterios: El ser humano (Pág. 5)*

Al ir a buscar, en la escena segunda, al ser humano, se encuentran con Ramón y Juan. Juan es creyente de los dioses y las tradiciones, acostumbra embriagarse. Se dan cuenta de la pobreza de los



hombres, de que la tierra ha sido sobre-explotada y que no pueden hacerla producir. Se nota el uso de técnicas arcaicas del trabajo agrícola.

En la tercera escena, vemos a Leydi, la esposa de Juan, que le cuenta a su marido que ha llegado un nuevo profesor a la comunidad. Se desata un conflicto entre los dos, pues Leydi quiere ir a la escuela y Juan no la quiere dejar, cada uno de los dioses toma parte con uno: Tepeu con Leydi y Gucumatz con Juan. Mientras discuten ella está tejiendo en su bastidor, el cual sirve como elemento dramático para marcar una barrera entre los esposos. Se hace evidente el problema de la educación bilingüe y la pérdida de la lengua

*Juan: Y qué vas a aprender, no sabes español. Te va a pasar como a esas que ni siquiera entienden al profesor.*

*Leydi: ¿Entonces me dejas? Este profesor va a enseñar también en maya. También los niños en las mañanas van a estudiar en maya. (Pág. 16)*

Sin embargo Juan no está de acuerdo, pues su abuelo era un H-men, un hombre sabio que le explicó que los antiguos escribían y leían en maya, porque estos conocimientos eran sólo para los grandes señores y ahora nadie los entendía (una situación similar al medioevo europeo, donde por eso se prohibía que los pobres supieran leer, o se continuaba el uso del latín para los textos sagrados, que sólo conocían los privilegiados). Pero Leydi trata de convencerlo de que la educación los puede ayudar

*Juan: ¿Y eso para qué diablos nos va a servir?*

*Leydi: Para saber a dónde vamos. Hemos estado como dormidos, dice el profesor, y ya es tiempo de despertar (Pág. 17)*

Sin embargo no se ponen de acuerdo y Leydi se va de la casa llevándose sólo el bastidor con el que hace sus telas, trabajo con el cual ha llegado a solventar gastos de la casa. Los dioses se quedan discutiendo lo que han presenciado, se acusan mutuamente de interferir en los acontecimientos de la vida de los seres que han creado

*Tepeu: ¿Estás seguro?*

*Gucumatz: ¿De qué?*

*Tepeu: De que fuimos nosotros los que los hicimos a ellos y no ellos los que nos hicieron a nosotros*

*Gucumatz: (De pronto muy desconcertado) ¿Cómo? Pero... Está en los libros sagrados*

*Tepeu: También los libros sagrados los escribieron los hombres (Pág. 20)*

Al principio de la escena cuatro, hay un uso de danzas y música como parte de la acción, pues se lleva a cabo un rito para propiciar las lluvias. Los instrumentos como la pequeña flauta de Tepeu también participan. Éste le muestra a Gucumatz que los dioses no dominan los hechos de la naturaleza.

*Gucumatz: ¡Mientes! ¡Mientes! Nosotros y los Cháak traíamos la lluvia a los que nos servían con devoción.*

*Tepeu: ¡Coincidencia! A veces, la fe del hombre coincidía con los fenómenos deseados y*

*nosotros, los dioses recogíamos los beneficios de esa fe. Y hasta había unos que se aprovechaban de todo eso. Me imagino que todavía quedan algunos aprovechados. (Pág. 22)*

Gucumatz trata de demostrar lo contrario, pero fracasa al no poder hacer llover

*Tepeu: (Con dolorosa ternura) Es inútil Gucumatz, hermano, el único que hace milagros es el hombre. Cuando adquiere conocimiento y los pone al servicio de la vida (Pág. 22)*

En la escena cinco, vemos a dos personajes más, Feliciano e Irene, quienes están enamorados y desean estar juntos, pero la mala situación económica no se los permite. Feliciano quiere irse a la capital, pues en la comunidad donde viven no encuentra trabajo; Irene trata de convencerlo de no hacerlo

*Irene: Algún trabajo ha de haber, si todos se van, el pueblo se quedará más solo que estas ruinas (Pág. 24)*

Trata de convencerlo de que se vaya de peón a Cancún, pero él refiere la mala situación de los trabajadores de aquel, entonces, nuevo proyecto turístico. Le cuenta que los albañiles y peones viajan diez horas los viernes y diez los domingos para ir a emborracharse con sus amigos gastando su salario mínimo en cervezas. Ella le ofrece que estudie con el nuevo profesor, pero él insiste en que aún así seguirían pasando hambre y necesidades

*Irene: No, también nosotros podemos aprender todo lo que haga falta para cambiar nuestra vida*

*Feliciano: (Desesperado) ¿No ves que no hay trabajo? (Grita) que la tierra es estéril, que a cada mazorca puedes contarle los granos con los dedos. (Pausa) Vamos juntos, Irene. Vámonos, aquí no hay más que piedras, ¡ruinas! ¡tumbas!*

*Irene: ¡Vete entonces, yo me quedo! (Sale corriendo)*

*Feliciano: (Sigue el impulso de ir tras ella, pero se detiene, la rabia lo sacude) quédate... Quédate a tragar la chaya! ¡a tragar pozole! ¡pero yo no! Yo me quiero... (llora) salvar (Pág. 26)*

En la escena seis llega Juan borracho a buscar a Ramón. Mientras espera silva una jarana que baila con Gucumatz. Juan le invita un trago a Ramón, pero este no acepta

*Ramón: Si bebo, menos te voy a entender, estoy harto de embrutecerme, cada vez que no puedo con la vida (Pág. 28)*

Juan está desecho porque las siembras se están secando y a pesar de haber realizado todas las ceremonias, los dioses no lo ayudan. Ramón le dice que no puede vivir atenido a los milagros, que lo que puede hacer es aprender

*Ramón: Aprender para saber, saber para entender, saber y entender para cambiar la vida. Aquí casi todos quieren emigrar, hasta yo que no quiero. A nadie se le ocurre que podemos cambiar nuestra vida (Pág. 29)*

Ramón se sorprende de que la mujer de Juan quiera ir a la escuela, pues la suya no, sólo le

interesa tener niños. Ramón niega que nada más para eso sea mujer y que él mismo nada más para eso sea hombre: *también soy hombre para inventar el sueño que quiero vivir* (Pág. 30) Para él la solución está en la educación

*Ramón: Yo voy a arrastrarla a la escuela, de este pozo no nos saca más que el conocimiento, el de ayer, el de hoy y el de mañana.* (Pág. 31)

En la séptima escena, Gucumatz recoge la botella que han dejado los indígenas, mientras echa pestes contra ellos. Prueba el alcohol que le gusta mucho y se embriaga. Llega Tepeu y le dice que piensa que deben ir a la escuela, pues ha visto las proezas que ha realizado el hombre, sin embargo se da cuenta de que a pesar de todo lo que ha creado, muchas cosas andan mal. Vislumbra que se ha llegado al fin de una era y al principio de otra. Gucumatz le interroga acerca de qué pasará con ellos

*Tepeu: Nosotros... Privilegiados como siempre, tenemos varias opciones: El olvido de los mortales, una tumba más profunda y oscura que las mas secretas de las tumbas... O formar parte del hermoso libro de los mitos, con los que el hombre le dio explicación y nombre al universo* (Pág. 35)

Gucumatz acepta dejar de ser dios, pues *al abordar junto al hombre la gran nave del tiempo que lo llevará a su destino, podrá surcar el infinito y aprender junto con el hombre a ser hombres*. Se encuentran con la gente del pueblo que se dirige a la escuela, se despojan de sus ropas y adoptan los vestidos del hombre, del indígena

*Gucumatz: Me da un poco de vergüenza*

*Tepeu: Entonces, ya eres un ser humano. Y si algo tenemos que hacer por ellos como humanos, es que haya justicia entre los hombres*

*Gucumatz: ¡Uff! Va a haber mucho por hacer* (Pág 36)

Hombres y mujeres del pueblo asistirán a la escuela, los niños por las mañanas y los mayores por las tardes. A Gucumatz, que ahora se llama Jerónimo, lo invitan a la escuela

*Jerónimo: ¿Y para que diablos?*

*Juan: Para aprender*

*Leydi: Aprender para saber*

*Irene: Aprender para saber y entender las cosas*

*Ramón: Aprender para saber y entender las cosas para cambiar nuestras vidas*

*Feliciano: Vamos Jerónimo*

*Jerónimo: Pues... vamos*

La presencia de los dioses indígenas de los mayas, es usada en la obra para un proceso de desmitificación. En el plano del texto espectacular, hay una forma similar a las pastorelas, con Gucumatz como diablo y Tepeu como ángel; tienen acciones cómicas y actúan como antagonistas. Dejan de ser reverenciados.

En el plano profundo, el contenido muestra que los dioses antiguos dejan de ser los depositarios de los anhelos y esfuerzos de los hombres. Se propone dejar de depender de "milagros" para

progresar, el hombre se muestra como el único regidor de su vida. Al dejar de ser dioses y volverse hombres se vuelven capaces de producir milagros, pues sólo el hombre, con ayuda del conocimiento, puede realizar prodigios.

Valencia, que dentro de la estructura del proyecto de teatro popular, trabajaba con varios especialistas, como músicos, coreógrafos, sociólogos, etc.; tuvo problemas con varios antropólogos, de los cuáles tiene una mala idea general. El motivo de esto es que, en su opinión, la mayoría de los antropólogos ven a los pueblos indígenas con paternalismo, como un mero objeto de estudio museográfico. Esperan que las comunidades continúen como están, conservando su cultura al igual que su miseria.

Para el Maestro Valencia, el rescate cultural es parte la preservación de la memoria, un legado importante. Pero esa cultura debe servir para crecer, para desarrollarse, no para anquilosarse. Espera que las tradiciones que detengan el desarrollo del pueblo sean superadas, apreciadas como historia, pero suplidas por nuevas formas que impulsen la mejora de vida de la comunidad.

Uno de los aspectos a resaltar del montaje es la utilización de la música como un elemento dramático, siguiendo una de las constantes en la obra escénica del maestro; del mismo modo el trabajo de respiración profunda, bioenergética, también es utilizado para la puesta como material escénico, como podemos observar en parte de la primera didascalía, ya mostrada

*Para toda la música, y se escucha una respiración fuerte, rítmica, la música vuelve en tonos y ritmos mayores, cesa de nuevo y se escuchan las respiraciones. (Pág. 1)*

En general podemos ver un trabajo de sincretismo, donde los elementos indígenas no se usan de una manera tradicional, sino como herramienta para crear una forma totalmente nueva. Por supuesto que las tradiciones de las comunidades son muy arraigadas, pero la apuesta de la obra es por mostrar que las tradiciones han de respetarse en tanto que aporten al desarrollo de la comunidad. De no ser así, han de ser superadas y, no olvidadas, sino preservadas en tanto que memoria de los inicios, como núcleo de lo que se es hoy.

Particularmente, pensamos que es una de las obras más bellas del teatro popular, en su forma y en su intención.

#### **1.4.5 Instituto Nacional de Educación para los Adultos.**

Al término del gobierno de José López Portillo, que implicó el término de Arte Escénico Popular, la inquietud por encontrar un nicho dentro del Estado para el teatro popular llevó a buscar un nuevo patrocinador, que en esta ocasión sería el Instituto Nacional de Educación para los Adultos. Este proyecto inició a comienzos de 1983; la supervisión artística era responsabilidad del maestro Valencia. Acerca del proyecto, comenta el maestro en entrevista a Donald Frischmann

*Será un teatro de ellos con un promotor de la comunidad formado con nosotros pero que indudablemente enriquecerá el lenguaje teatral en términos generales porque no los vamos a llenar de teorías de cómo hacer el teatro, sino que busque y encuentre sus propias soluciones, y por lo tanto, que aporte verdaderamente a la cultura teatral del país. (El nuevo..., 138)*

Junto con los grupos de comunidad, que trabajarían en sus ratos libres, se planeaba formar grupos profesionales que trabajaran cinco días a la semana dando funciones.

*Los dos primeros grupos de promoción, formados parcialmente por ex-integrantes de Arte Escénico Popular, fueron enviados por la dirección del INEA a Coatzacoalcos, Veracruz y a la ciudad de Tlaxcala, dos zonas que interesaban particularmente por sus características peculiares, las cuales los brigadistas empezaron a estudiar luego de su llegada. (El nuevo..., 139)*

En cuanto el grupo se hace consciente de la problemática de cada una de las sedes, en los niveles campesino y/o urbano

*...el procedimiento general es que el grupo empieza a hablar con el director de los problemas que más le interesan, y luego con Valencia, con quien hacen un trabajo de selección de los temas a tratar hasta llegar a un problema central. Después, el grupo tiene que recoger anécdotas que les ayudarán en la elaboración artística del tema central y de los temas secundarios; con este fin, hacen amistad con la gente del lugar y van a los centros de encuentro para hablar con ellos. Las anécdotas que llevan al taller teatral les sirven para ir trabajando improvisaciones, que a su vez serán la base para un texto inicial que se elabora con la colaboración del director y del supervisor artístico. Ese texto se empieza a trabajar ya con los actores, pero a diferencia del teatro profesional, la memorización se hace "más dentro de una búsqueda" para que el diálogo no se vuelva demasiado rígido y para que no pierda su frescura. (El nuevo..., 140)*

Poner énfasis en esta forma de trabajo nos parece crucial. El trabajo de creación colectiva así planteado tiene siempre un responsable, alguien que va a asumir la responsabilidad del todo, en este caso el director del grupo. Pero éste a su vez trabaja lado a lado con el director artístico (Valencia), quien como responsable de la calidad de los espectáculos, sugiere mejoras o cambios a la obra, recalcando el carácter de que éstas son sugerencias de acuerdo a la forma de trabajo metodológica creada por el maestro, pero que los directores tienen la libertad de seguir o de no hacerlo. De esta época podemos ver esta forma de trabajo en colaboración presente en las obras *Un pasito más* con dirección de Armando Álvarez o *El laberinto de la vecindad* con dirección de Alejandro Ortíz.

#### **1.4.6 Obras del Teatro Popular del INEA.**

**El laberinto de la vecindad.** Fechada en junio de 1983, esta obra fue creada por el grupo *El Enjambre*, con la dirección de Alejandro Ortíz y la supervisión artística del maestro Valencia. Fue publicada en una recopilación de Teatro Popular por parte del propio INEA.

Esta obra es una muestra del trabajo del teatro popular enfocado a las comunidades urbanas. Aunque hay características particulares de esta sociedad, podemos encontrar elementos temáticos que son iguales o similares a los temas del teatro rural.

Utilizando como eje anecdótico la llegada del joven Benito a la ciudad en busca de trabajo, la obra muestra las dificultades de encontrar empleo, el buscar y tener que conformarse con trabajos poco remunerados. El eje temático está dado por la convivencia en la vecindad, tanto entre vecinos como dentro de las unidades familiares, como sucede con Eloy y Cristina, un joven matrimonio en el que ella busca poder estudiar y trabajar para mejorar su situación; lo que su esposo no acepta.

Tanto el machismo como la bebida como forma de evasión se repiten como temas. Aunados a estos, aparecen otras formas de escape de la realidad como las revistas y el fútbol.

**Un pasito más.** También fechada en junio de 1983, esta obra fue creada por el grupo de teatro *La brigada* bajo la dirección escénica de Armando Álvarez y la dirección artística de Rodolfo Valencia. Fue publicada, al igual que *El laberinto de la vecindad* y *¿Lazarlas...?*, en la recopilación de Teatro Popular editada por el INEA en 1990.

En este caso, Nicolás corre a sus hijos de la casa porque no quiere dejar a su hija Ángela estudiar. Tanto la Hija como su hermano Andrés se unen a un círculo de estudios para poder estudiar y conseguir trabajo.

La lucha generacional y la búsqueda de la independencia personal son los temas principales de la obra. Nicolás tiene que aprender a respetar las decisiones de sus hijos y a darles espacio para buscar su camino. Para ello debe deshacerse de prejuicios producto de su educación tradicional.

La lucha por la independencia es mas clara en los personajes de Ángela y Agripina, pues ellas además de enfrentarse a la falta de empleo deben superar las barreras que les presenta el ser mujeres, como el ser acosadas al buscar trabajo, o que se les niegue la educación.

En general la búsqueda de empleo y de espacios para desarrollarse son preocupaciones constantes del teatro popular urbano. Como alternativa ofrece la educación, pero no promete que la misma dé soluciones mágicas, aquí se muestra que es muy importante, pero por si misma no acabará con todos los problemas.

**A desalambarrar.** Espectáculo dirigido y adaptado por el maestro Valencia.

No se ha recuperado el texto de esta obra, podemos decir sin embargo, que se trata de un drama sobre la organización de los jóvenes de un ejido para la explotación comunitaria de la tierra y su enfrentamiento con los viejos ejidatarios que prefieren mantener sus parcelas individuales.

Un tema de gran importancia para las comunidades rurales, esta obra forma parte de los espectáculos creados con el fin de cambiar la mentalidad de los campesinos con respecto a sus formas de producción y convivencia.

**Los machos.** También se encuentra con el título de "¿Lazarlas...?", como se publicó en la Antología de Teatro Popular. Nuestras citas corresponden al libreto mecanografiado del INEA, con fecha de agosto de 1984. Es de notar que el Maestro Valencia nos cuenta que él conoce por los menos cuatro versiones distintas, pues gustó mucho a diferentes grupos que decidieron montarla.

Escrita en un solo acto, hecha para un grupo de seis hombres, lo que es una cuestión particular, ya que la mayoría de los grupos tenían una composición de tres varones y tres mujeres. Es presentada como una comedia musical, con música mexicana.

La acción se desarrolla en el tendajón de Yeyo. Comienza cuando éste está ordenando el mostrador, mientras le grita a su mujer que está adentro de la casa. Se queja de que es una fodonga

que nunca se arregla y que se la pasa leyendo fotonovelas . Entra Gildardo que al verlo tan molesto trata de calmarlo. Cuando le cuenta porqué su enojo, Gildardo le dice que debería de estar feliz, porque en cambio su mujer se la pasa en juntas de la cooperativa y discutiendo problemas de producción.

Entra Luis, quién está molesto porque su mujer tampoco está en casa y sus hijos lo siguen a todos lados, incluso ha llegado a pensar en amarrarlos. El comentario enoja a Gildardo, llegando casi a los golpes con su amigo. Para Luis la situación en casa es casi insoportable, se queja de que *ayer hasta la comida tuve que hacer*. (Pág. 4)

Llega Álvaro, muy adolorido y cubriéndose el rostro; les cuenta que fue a sacar a su mujer del círculo de estudio y que las otras mujeres lo golpearon. Todos están de acuerdo en que deben de hacer algo para remediar su situación. Aquí comienzan a intercalar diálogos con partes cantadas

*Macho macho  
Como debe de ser  
Aunque a regañadientes  
Yo me hago obedecer* (Pág. 4)

Se hace una relación entre machismo y tradición

*Álvaro: ¡Yo hablo de la crisis moral! Nuestros padres y nuestros abuelos vivían como lo marcaban las tradiciones y cada cosa tenía su lugar* (Cantan todos)

*Al volver fatigado  
No encuentro a mi mujer,  
El fogón apagado,  
Y nada que comer.* (Pág. 5)

Yeyo parece ser la voz de la razón, pues les dice que no se deberían quejar, pues sus mujeres trabajan y producen

*Yeyo: (...) Si hasta están poniendo este pueblo en el mapa con su fábrica de mermeladas.*

*Luis: Es cierto, lo que aporta mi mujer nos ha caído muy bien, nos vestimos mejor y hasta comemos mejor.* (Pág. 6)

Vemos que el conflicto se da aquí de otro modo que en obras anteriores. En otros planteamientos vemos que se busca motivar a la comunidad a tener un cambio en su vida, ya sea comenzar a estudiar o cambiar sus formas de producción. En *Los machos* el planteamiento se muestra cuando ya se ha dado el cambio en la comunidad. Las mujeres han comenzado con una fábrica de mermeladas y tienen un círculo de estudios. El conflicto que se mostrará ahora es el cómo se dan la incomprensión e incluso los obstáculos que les ponen los hombres del pueblo, sus propios maridos, a las mujeres que buscan mejorar su comunidad.

Tímido y sonriente aparece Jorge, quien está por casarse. Álvaro le dice que lo piense muy bien, pues *ya no hay mujeres en el mundo*. Dentro de la discusión Luis menciona que ahora las mujeres son mas compañeras, no sólo piden, también aportan y comparten. Sin embargo, aunque parece apoyarlas,

dice que su problema es que descuidan a los niños.

El pobre Jorge, entre tantos argumentos, ya no sabe si le conviene casarse o no. Luis descaradamente, aunque sin notarlo, quiere que las mujeres saquen adelante la cooperativa, pero que también se sigan ocupando del hogar. Así hasta *les daría permiso*.

Ante la situación Álvaro sugiere que deberían lazarlas

*Álvaro: ¡Claro! Las lazamos a todas y nos las llevamos a la plaza de jaripeos y las dejamos ahí hasta que entren en razón (Pág. 8)*

Claro que a esta solución no se suman los otros. Entonces Gildardo propone pedirle al padre de la iglesia que en el sermón del domingo exhorte a las mujeres a regresar a su "papel propio" y que recapaciten. Álvaro insiste en que deben actuar por la fuerza, con la pistola si es necesario, pero los otros no quieren. Al no convencerlos laza a José Luis, quien pasaba por la calle, para traerlo al tendajón. Lo culpa a él y a su mujer de la situación

*Álvaro: ¡Quieto! (Se enreda la reata en el antebrazo y saca la pistola) ¡Ahora me van a oír quieran o no! ¿No se dejó crecer la trenza quesque en protesta por los campesinos sin tierra? ¿No interrumpía las partidas de dominó porque tenía que cuidar al niño mientras su mujer iba a la telesecundaria? ¿No sabemos todos que lava los platos un día sí y otro no? ¿Y quién fue la primera que le entró a la política? ¿Y no fueron ellos los dos primeros y únicos que hicieron una manifestación feminista en el pueblo?*

*Yeyo: ¿Lo estás atacando o quieres que le levantemos un monumento en la plaza? (Pág. 11)*

Desarman a Álvaro. José Luis trata de explicarle que él y su mujer viven la vida como la entienden, compartiéndola, ayudándose y alentándose. Se va porque tiene que recoger a los niños, preparar la merienda y lavar los pañales del mas chico, lo que escandaliza a Álvaro

*Álvaro: ¿Y no te da asco?*

*José Luis: ¿A poco me dio asco hacer el chamaco? Yo no soy padre por accidente, sino por amor. Disfruto de la paternidad. En el cuidado, en el amor, en el juego ha encontrado camino toda mi ternura de hombre...*

*Gildardo: Yo también quiero disfrutar de mi paternidad, cuando mi hijo nazca voy a volverme cuna, y caballito de madera y columpio*

*Álvaro: Pues a mí mi padre no me arrulló nunca, ni me cargó nunca, ni me meció nunca... (Contra su voluntad se le saltan las lágrimas) Ni me acarició nunca, ni me montó en sus hombros, ni me besó jamás...*

*José Luis: (Acercándose a Álvaro y dándole una palmada en la espalda) A mí tampoco. Por eso quiero otra cosa para mis hijos... (Pág. 12)*

Álvaro canta el siguiente parlamento en una escena que alcanza un gran patetismo, tratando de defender su postura de macho, los otros van saliendo y lo dejan solo. Luis va a recoger a su mujer a la cooperativa para irse a casa, Jorge ha decidido compartirlo todo con su compañera. Gildardo le dice a Álvaro que si su mujer lo deja es porque ya no lo aguanta. Álvaro pide una botella a Yeyo para emborracharse y se va. Al quedar solo, Yeyo llama a su mujer



*Yeyo: ¡Concha, conchita...! Date una arregladita, mujer. Vamos a dar una vuelta a la plaza... Vamos a asomarnos a ver qué están haciendo las mujeres en la cooperativa. (Reacomoda las sillas y sale) ¡No mujer! ¡Si no te arreglas no salgo contigo! ¿Me oyes? (Pág. 14)*

Esta obra, con un planteamiento aparentemente sencillo, es de una gran profundidad en cuanto a un problema muy común de las comunidades campesinas: el desapego de los padres a los hijos.

Es muy común en las comunidades rurales que el padre no muestre su afecto por sus hijos. Considera que eso no es de hombres. Se perpetúan ideas retrógradas como la de que “los hombres no lloran” o que no deben tener contacto físico con sus hijos.

Del mismo modo el cuidado de los hijos es algo que no hace un macho, esa es una “obligación” de la madre. Todas estas posturas trataron de ser combatidas a través de la exposición crítica en el teatro popular.

Los resultados de este tipo de trabajo fueron muy buenos, aunque sean muy subjetivos para poder valorarlos plenamente. Valencia recuerda que al volver a una comunidad donde había trabajado, uno de los jóvenes del pueblo con los que se trabajó le comentaba: *Hace un año yo era el único del pueblo que cambiaba a mi hijo en la plaza, y se burlaban de mí... Hoy ya somos cuatro.*

#### **1.4.7 Esquema de trabajo de los grupos.**

Para analizar el esquema que se aplicó en el trabajo del teatro campesino, nos serviremos como ejemplo del proyecto de Teatro Popular para el Estado de Campeche de 1992, por ser el más reciente y por tanto engloba los hallazgos de los proyectos anteriores; sin dejar de tomar en cuenta que cada etapa del desarrollo del teatro popular consideraba el grupo social al que era dirigido (campesino, indígena, urbano), las condiciones geográficas, sociales y políticas etc., lo cual marca diferencias de aplicación de uno a otro.

En forma general podemos decir que se buscaba un desarrollo escalonado de los grupos, partiendo de un *Taller Formativo Creativo*, cuyo objetivo era la formación y entrenamiento de grupos de actores (en este caso, dos grupos de seis actores cada uno). La constitución del grupo, en el proyecto citado, era de dos mujeres y tres hombres en cada grupo. Tomando en cuenta características culturales distintas, se eligieron representantes de dos corrientes, una mestiza urbana (con la máxima educación escolar posible) y otra aborígen campesina (maya). El reducido número de integrantes de cada brigada garantizaba *la máxima movilidad operativa así como su viabilidad económica.*

*Los grupos analizarán y comunicarán la problemática que los caracteriza, en la búsqueda de posibles alternativas a soluciones positivas, en una interacción que propicie el mutuo conocimiento y la unificación dentro de la diversidad que nos enriquece. Del mismo modo, tenderán a integrar a la mujer a la vida participativa y solidaria.*

Partiendo de los objetivos generales, cada una de las brigadas tenía metas particulares para su trabajo

*El grupo de actores aborígenes mayas, creará espectáculos, que a partir de sus raíces culturales,*

*traten la problemática de su realidad en forma crítica y autocrítica partiendo del análisis objetivo de dicha realidad, que se ha de llevar a cabo con los miembros mismos del grupo, así como de sus ideales y proyecciones, encaminados a su incorporación a la vida participativa, combatiendo la marginación racial y la automarginación, rescatando y acrecentando los valores no sólo folklórico-tradicionales, sino los grandes valores espirituales y comunitarios de su extraordinaria cultura, revalorando ante sí y ante los "otros" su presencia en el marco de nuestra rica diversidad, en un plano de igualdad dentro del respeto de las diferencias.*

El trabajo de la brigada maya no sería solamente en comunidades indígenas y campesinas, sino que debía proyectar su presencia cultural en los centros urbanos, promoviendo el conocimiento, respeto y solidaridad en la integración de las culturas.

*Por su parte, el grupo urbano será formado básicamente por miembros de la ciudad de Campeche y será portavoz de los problemas de la vida urbana: educación, trabajo, familia, inmigración, etc. Deberá exponer crítica y autocríticamente las actitudes tanto negativas como positivas dentro de las características que les son propias.*

Ambos grupos debían ser promotores de la profundización de la conciencia civil y la participación solidaria en la búsqueda de soluciones a los problemas, así como de los valores que impulsen cambios positivos tanto individual como socialmente. El teatro buscaba ser feminista, en el sentido de valorar las aportaciones de la mujer a la sociedad, tanto familiarmente (compañera y madre) como en su participación en la vida comunitaria y productiva.

El taller funcionaría cinco días a la semana, de lunes a viernes. Los miembros estaban obligados a asistir tanto a las clases como a los ensayos, así como a las conferencias especiales.

Los dos grupos compartirían las clases, con el fin de desarrollar *un espíritu de conocimiento, respeto e interacción unificadora*. Para el montaje de sus respectivos espectáculos las brigadas trabajarían por separado.

En lo que respecta a la preparación de los miembros de los grupos como actores, estaría *basada en la práctica de un método de sensibilización bioenergética, que constituye en sí misma una disciplina de desarrollo humano, que induce al auto-conocimiento y a la liberación de los medios expresivos del actor, así como a la creatividad en el sujeto.*

Tanto el entrenamiento bioenergético, como la creación de los espectáculos estarían a cargo del director del proyecto.

Las materias formales impartidas a los grupos serían:

Danza:	Danzas regionales Danza moderna Danza popular urbana
Pantomima:	Para el enriquecimiento y profundización del lenguaje teatral

Canto:	Preparación indispensable para lograr las proposiciones musicales de los espectáculos
Acrobacia:	Para el acondicionamiento físico del actor
Historia contemporánea del estado y del país:	Indispensable para entender y comunicar la realidad propia y colectiva en un contexto regional y/o nacional
Conferencias:	Planeadas con el fin de que los actores alcancen un nivel de preparación que posibilite la realización de su cometido

Al contratar a los actores por periodos de un año, se dividía el trabajo en cuatro meses de preparación de montaje de los espectáculos por ocho meses de presentaciones (considerando 10 días de vacaciones).

Al final del programa aquellos que mostraran un buen desempeño podían reintegrarse para seguir se preparación. Durante el proceso de montaje se requería del auxilio de un asistente de dirección, el cuál además de asistir al director en las tareas de dirección y producción, se preparaba de esta manera como creador escénico dentro de la metodología.

Al término del montaje los espectáculos se presentaron a las autoridades correspondientes y un grupo pequeño de invitados, para después hacer las presentaciones por todo el estado de Campeche para el público para el que fueron creados los espectáculos.

Cada uno de los grupos de teatro itinerante estaría formado por sus seis miembros además de un chofer. Cada grupo debía contar con una camioneta tipo "Pick-up" con "Camper". La camioneta además de medio de transporte, era elemento de promoción, camerino y, en su caso, dormitorio de los integrantes del grupo.

Durante los ocho meses de operación se programan entre 160 y 180 funciones por grupo, llevando a cabo una representación diaria, seis días a la semana (preferentemente de lunes a sábado)

El área operativa realiza una programación con itinerarios de 15 a 20 días de los barrios o comunidades que la brigada debe recorrer, tomando en cuenta los programas que se apoyan. Se procura programar las funciones en comunidades o barrios de entre 500 y 5000 habitantes, así como entre públicos específicos.

La operación de los grupos para su trabajo de presentaciones era, a grosso modo, el siguiente

El grupo llegaba a la comunidad prevista entre media mañana y las 16:00 hrs. A su arribo el grupo busca contactarse con las autoridades, en el siguiente orden de prioridad:

- Autoridad municipal
- Autoridad agraria
- Autoridad escolar

El objetivo de esta presentación es informar a la autoridad el propósito de realizar la función, solicitar el mínimo de facilidades necesarias y su opinión sobre la hora y el lugar más recomendable para que la mayoría de la comunidad asista. De ser necesario se obtiene el permiso y las facilidades para el uso del lugar. Las más de las veces se opta por un lugar público o propio de la comunidad, como un patio de escuela, una cancha de basket ball, un terreno comunal, la plaza o un amplio cruce de calles. La mayoría de las funciones se realizaban entre 19:00 y 20:00 horas.

El propio grupo invitaba a los habitantes a asistir a la función por medio del equipo de sonido instalado en la camioneta, recorriendo la comunidad.

Después de la función, y como parte del evento, los integrantes del grupo invitan al público a platicar con ellos. El diálogo inicia preguntando a los habitantes de la comunidad sobre el espectáculo, pidiendo su opinión y abordando sobre el contenido de la obra y sobre la vida de la comunidad. Si el contenido de la obra se refiere a un proyecto social de la entidad, durante la plática se amplía la información sobre el mismo.

El grupo debía elaborar un reporte de cada función realizada, en un formulario especial.

### **1.5 Teatro XXI.**

A la par de sus trabajos en el Teatro Popular, compartiendo las instalaciones y recursos, Valencia funda en 1976 *Teatro XXI*, agrupación con la cual presentará algunas de sus obras más importantes, entendidas éstas como parte del teatro hecho para un sector diferente del pueblo, los universitarios. Estaba integrado en su mayoría por ex alumnos del maestro en la escuela de Bellas Artes y que ya habían colaborado con él en *Al filo del alba*. Era un grupo independiente profesional con el que se prosigue la investigación profunda de los medios expresivos del actor, su problemática y posible superación, a través de la aplicación de métodos de desarrollo humano basados en las teorías bioenergéticas. Pero en este caso se trata de actores ciudadanos y con formación previa de actuación en la Escuela de Bellas Artes, con excepción de Isabel Quintanar, quién colaboraba también en obras del teatro popular y antes de ello ya tenía una carrera de diez años como actriz profesional.

El grupo se funda bajo la siguiente máxima: *Teatro XXI, una guerrilla que en busca de nosotros mismos llegáramos a cambiar el teatro.*

Eduardo Cassab, colaborador del maestro Valencia en *Teatro XXI*, nos refiere acerca del tiempo en que conoce al maestro, en la Escuela de Bellas Artes:

*Yo conozco al maestro Valencia en el año... Oí hablar de él en el año 70 y lo conocí en el 71. Yo estaba en ese momento en el CUT que dirigía Héctor Azar, bueno, fue en el año 71 cuando ya lo conocí en la Escuela de Bellas Artes. Lo primero que me atrajo de la propuesta del maestro fue que en su discurso de apertura, cuando nos conocimos, el propuso que trabajáramos un periodo de tres meses. Nos explicó a grandes rasgos en qué consistía el método... y ni tan a grandes rasgos: se trata de respirar, de mover energía, el método está fundado en técnicas bioenergéticas... el que no conozca lea, nos dio algunos autores... Bueno, eso era una maravilla, empezar a partir de mí, del autoconocimiento era muy atractivo... era eso, en 71 una propuesta de una aventura teatral a partir de nosotros mismos utilizando como base la bioenergética y la respiración profunda y el manejo de la*

*respiración pues sonaba a gloria misma, porque los otros textos pues siempre nos remitía al maestro Wagner y a Stanislavski y a Grotowski, que eran muy padres métodos como introducción, pero no era algo que pudieras desarrollar a través de ti. El método de bioenergética-respiración implica involucrarse de otra manera, no tan intelectualmente, es el fenómeno físico bioenergéticamente.* (Entrevista. Marzo 24, 2005)

El nacimiento del grupo es propiciado por una problemática interna en la Escuela de Teatro del INBA

*El grupo Teatro XXI se funda porque en el último año escolar, en la dirección de la escuela había un hombre que se llamaba Marco Antonio Montero. El maestro Montero, también un hombre de ideas de izquierda, pues después de 68 lo que quería hacer de la escuela de Bellas Artes era una escuela que experimentara, que los alumnos propusieran, que se expusieran. Entonces se alió con algunos maestros, Mendoza, Valencia, eran los más destacados. Todos los demás eran como simpatizantes de la izquierda, pero los más preparados eran Mendoza y Valencia. Entonces en el último año empezó una grilla tremenda. Parte de la escuela no querían a Montero, ni esas ideas de izquierda "Pinches comunistas" Imagínate, el maestro venía de Cuba, tenía dos años en México, tres. Quería hacer algo por su país. Entonces empezó una grilla tremenda en la escuela, llegó Carballido a dirigir la escuela, prácticamente fue impuesto. Mira, el alumnado y los maestros fueron más del lado de Carballido, tristemente.* (Entrevista. Marzo 24, 2005)

La llegada de Carballido a la Dirección de la escuela provocó verdaderamente una renuncia masiva de maestros que no estaban de acuerdo con las propuestas del dramaturgo. Básicamente proponía que la Escuela de Teatro debía formar cuadros de actores para los medios masivos, televisión y cine, era una visión de mercado. La postura contraria era que la escuela era pagada por el pueblo mexicano, y por lo tanto debía de servirle, debía formar actores que se comprometieran a mejorar la calidad de su trabajo. Sin embargo Carballido se quedó e incluso con aceptación de gran parte de los alumnos, pues era un dramaturgo muy reconocido. Sigue Cassab

*...una figura como Carballido, el maestro Carballido lleno de obra, con un nombre dentro de la literatura nacional, encumbradísimo... Entonces mucha gente del alumnado que ni lo conocían pero sabían quien era como figura dentro de la literatura en México, bueno, pues si lo apoyaban. Y eso pesa mucho, tu lo sabes. ¿Quién es quién? ¿Quién es Montero? Un director ahí izquierdoso, novio de María Rojo o su marido... Así te descalificaban. ¿Quién es Mendoza? ¿Quién es Valencia? No ha hecho nada en México. Entonces con esas líneas nos separan prácticamente de la escuela y algunos tratamos de terminar el siguiente año. Pero cada quien jaló a sus alumnos favoritos o los que dijeron "Bueno, seguimos en la lucha, fuera de la escuela, pero seguimos" Así fue como formamos Teatro XXI. Salimos unos cuantos, seguimos trabajando...* (Entrevista. Marzo 24, 2005)

Trabajando ya como grupo, tuvieron acceso a fotografías de cómo eran torturados jóvenes disidentes de Sudamérica. Cuerpos despedazados, con las uñas arrancadas, la piel desgarrada, colgados de los pulgares... Estas imágenes les causaron gran impresión, y decidieron crear un espectáculo que hablara de la tortura, de lo irracional que había en ella, de lo degradante para el torturado, pero sobre todo para el torturador, quien queda reducido a ser una bestia. Comenzó así el trabajo para su primer montaje: *El hombre Prometeo*. Primero se trabajó sobre el tema, el usar el *Prometeo* de Esquilo se dio posteriormente, como narra Cassab



El reparto del Hombre Prometeo en la escena inicial, al confrontar al espectador (Archivo Isabel Quintanar)

*Trabajamos con el tema y luego salió el texto. La verdad el maestro hizo una adaptación que del texto quedó la anécdota y los personajes centrales. Pero no todo, ni coros, agarrar la línea central y trabajar sobre eso. Si tu ves la obra es de no se cuantas cuartillas. Un día estábamos hablando de eso, qué economía de palabras, porque la acción era mucho más importante. Parte del texto si era de Esquilo y parte del texto era del maestro, era intercalar. (Entrevista. Marzo 24, 2005)*

Acerca del proceso de montaje, Cassab refiere

*Fue una aventura. Se fundamentaba principalmente en la improvisación. Con el tema de la tortura jugábamos a veces a ser uno el torturador y otro el torturado y después cambiábamos y jugábamos mucho. Sobre todo a distancia para que la cosa tuviera un peso. Trabajábamos muchísimo las relaciones en el espacio para establecer lazos de tensión, esa era parte importantísima del proceso. ¿Cómo lograr en el escenario atmósferas cargadas sin tener que apoyarnos tanto en la palabra sino en la presencia? Eso era básicamente el proceso. (Entrevista. Marzo 24, 2005)*

El trabajo de improvisación llegaba posteriormente a una precisión del lenguaje

*Yo te puedo decir que me pasaba a veces a mí al ver a mis compañeros en algún ensayo... Era deslumbrante, seguía la trama y la acción pero sin perder detalle. Porque también eso era parte de nuestro lenguaje, era la precisión. Ningún gesto es impune en el escenario, como principio lo*

*teníamos, ningún gesto, ningún movimiento, ninguna acción. Todo es lenguaje, lenguaje que está cooperando al desarrollo del discurso. Para nosotros era muy importante, sigue siendo. No hacer cualquier cosa sino exactamente la necesaria. Entonces eso era, te digo, verlo como espectador, yo como espectador te puedo decir que era deslumbrante. Que entendías muy bien. Entendías muy bien porqué no más, la economía de movimientos, de gestos, de palabras. Todo estaba en función del discurso. (Entrevista. Marzo 24, 2005)*



Valencia como Prometeo e Isabel Quintanar como Io (Archivo Isabel Quintanar)

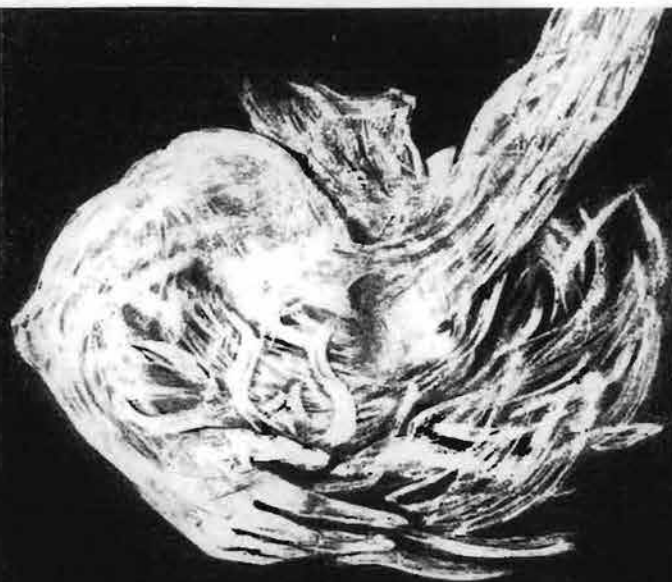
CASA  
DEL  
LAGO

Presenta a:

TEATRO

21

eduardo	Cassab
alfredo	Dávila
gonzalo	Lora
isabel	Quintanar
jorge	Santoyo
rodolfo	Valencia



el hombre  
**PROMETEO**

DIRECCION  
RODOLFO VALENCIA -

ESCENOGRAFIA  
ALEJANDRO LUNA

VESTUARIO  
FIONA ALEXANDER

Estreno: Jueves 17 de febrero a las 21:00 horas  
Funciones de jueves a domingo a las 20:30 horas  
Entrada por Reforma y Acuario, frente al Museo de Antropología

DIFUSION CULTURAL / UNAM

El método de dirección de Valencia era, de acuerdo a Cassab, el siguiente

*El proceso, primeramente, lo que hace el maestro es... Que llegues a entender muy bien el discurso. ¿Qué es lo que nos proponemos? Entonces siempre te está dando material para que averigües en ti mismo, que lo proceses y luego que en una improvisación lo expongas. Dentro de la improvisación se iban dando hallazgos y eso lo tomaba mucho en cuenta. Los hallazgos los conservaba y lo que resultaba fallido pero interesante lo pulía. Te hacía sugerencias de "mejor esto" o "que tal si pruebas esta otra cosa" "en lugar de voltear hacia allá, giras, o lo niegas". Es eso, rescataba lo mejor de la improvisación y lo que no lo pulía y le daba muchísima más precisión. Siempre en base a información "estamos hablando de esto" Nunca te confunde con el personaje, te*



*pide cosas directamente. "De tí quiero que muestres aquí una crueldad casi inhumana, quiero ver una bestia" Entonces no te decía "Tu personaje es una bestia" no, "Quiero que vayas ahí donde eres capaz de destrozar al otro, que eso me lo expongas, que digas: este cuate que está contra mí, contra mis ideas, soy capaz de hacerlo polvo" Entonces ese era el material que te daba, nunca te hablaba del personaje sino de lo que era necesario. Ahora puedo decirlo: fabricar. Y de eso rescataba lo que sí tenía el diseño que a él le interesaba, lo que no, le hacía sugerencias. Y uno lo probaba. Te digo que te sugería "oye, porque no en lugar de, donde dices tal cosa bajas la mano y le sostienes la mirada, sostenle" Lo experimentabas y veías a bueno sí. Siempre es así. Te da una sugerencia pero siempre dentro de la misma línea que ya has propuesto. Le da muchísima base al actor. Libertad creativa. (Entrevista. Marzo 24, 2005)*

Trabajar sobre este tema, nos remite forzosamente a un aspecto crucial de la técnica. ¿Cómo trabajar sobre una parte con la cual estoy en contra? ¿Cómo representar a un torturador, a profundidad, no de una forma maniquea, si es lo que quiero denunciar, confrontar. Cassab lo explica de esta forma

*Es muy padre pregunta, porque lo primero que hace uno es decir "Yo no tengo nada que ver con eso" Entonces lo que haces es una exposición crítica de la tortura. Que el espectador diga "Son chingaderas, eso no puede ser, es insostenible". Entonces el juego del actor es, como una manera muy brechtiana, tomar distancia, y sí, ir al fondo de la crueldad, del odio, del desprecio. El ser humano puede ir a lo más abyecto de sí mismo. Entonces la satisfacción que encuentro como actor es poder exponer eso, aunque sea dolorosísimo, es una contradicción. Es doloroso en cuanto tomas conciencia de lo terrible que puede uno ser como ser humano y es muy gozoso poder exponerlo, poder tener acceso a eso sin que sea una amenaza, ya se que está ahí, que puedo, pero no lo necesito. Cuando lo niego y lo reprimo es cuando más expuesto estoy a que un día me arrebate. (Entrevista. Marzo 24, 2005)*

Para poder llegar a este trabajo orgánico profundo, los actores tuvieron que pasar por un proceso difícil, pero enriquecedor no solo para su trabajo, sino también para su vida. Isabel Quintanar nos narra una de sus experiencias. Cuando se integra al grupo, después de un periodo de incertidumbre personal, al iniciar el trabajo del método no podía lograr avanzar en su proceso

*Entonces empiezo ya a ver que tardaban hora y media, dos horas, en la respiración, en los ejercicios que ya cada quién iba descubriendo como hacerlos. Y yo seguía "No puedo" "No entiendo". Entonces tenía varios meses con ellos trabajando y no daba una. Entonces en una ocasión, después del trabajo de respiración, del reconocimiento de ti mismo, de todo, me dice el maestro "Acuéstese y respire" Y entonces los otros siete hombres que estaban y que eran unos monos de 1.80, como Cassab, 1.80, 1.90 todos, Jorge Santoyo, todos unos machos. Y les decía "agárrenla". Cabeza, brazos, manos, piernas, pies. "Y no la dejen levantarse" Y al verme sujeta, pues encanijada. Pero todos con el método, respirando, soltando el aire por la boca, manejando energía. Entonces cuando yo cobro conciencia... Estos talleres tenían unos pasillos con unos barandales que daban al precipicio, entonces cuando yo cobro conciencia estaba la mitad de mi cuerpo fuera y el maestro Valencia agarrándome de la cintura para abajo y me baja... Y yo aventándome al precipicio ¿no?... Entonces me baja y me dice "No se haga pendeja madame, ¿no puede?, voltee a ver lo que hizo" Estaban todavía contra las paredes los siete, los había yo aventado. Ahí es cuando yo digo "Pues sí puedo" Pero ya era el proceso de toda la propuesta del método. Entonces al adquirir yo esta seguridad empiezo a trabajar más, con mas confianza (Entrevista, 5 de marzo de 2006)*

Todos estos ejercicios que el maestro integraba (cuando percibía el bloqueo en el actor y que el proceso personal era propicio para que pudiera asumirlo) estaban sustentados en el profundo conocimiento de Valencia de las técnicas psicológicas y terapéuticas; además del trabajo que el grupo realizó con terapeutas que Valencia invitaba a trabajar con ellos. Sigue Quintanar

*Pero todas estas eran reacciones del mismo método de trabajo, entonces ese era el mismo proceso que llevábamos todos. Empiezo a liberar mis propias cadenas, mis propios fantasmas, a mi misma que era la que no me dejaba y llegamos a un estreno magistral. Dimos un ensayo a Mendoza, a varios de los ídolos, a Luis de Tavira, que al ver el trabajo pararon al maestro. Porque se asustaron, era algo diferente a todo. Y nos empiezan a bloquear. Para esto estaba Nicolás Nuñez, que era amigo del maestro y le ofrece el teatro de Casa del Lago como única alternativa para presentar, porque ya no podíamos retrasar más el estreno porque ya eran cuatro años de taller y trabajando diario. Estrenamos en Casa del Lago con la gente rompiendo los cristales para entrar. Un día estaba trabajando profundamente, se acerca el maestro diciendo "Tranquila, tranquila madame, respire, es la gente que quiere entrar" (Entrevista, 5 de marzo de 2006)*

La obra se estrenó el 17 de febrero de 1977 a las 21 horas. Se presenta en la Casa del Lago, más tarde se presentará en el Teatro de la Facultad de Arquitectura de la UNAM y en giras por la República. Dirección y adaptación de Rodolfo Valencia. Escenografía de Alejandro Luna, Vestuario de Fiona Alexander y Coreografía de Evaristo Liceaga. Actuación de Eduardo Cassab, Alfredo Dávila, Gonzalo Lora, Isabel Quintanar, Jorge Santoyo y Rodolfo Valencia.

Acerca de la recepción del público, Cassab nos comenta que la obra era aceptada *con mucho entusiasmo*. *A mi me encantaba que viniera gente a decirme "Van tres veces que vengo" "Van cinco veces que vengo, me encanta verlos" De hecho la primera parte de la obra era trabajar las relaciones en el espacio, y creábamos una tensión, un ritmo de respiración que se sentía hasta la última butaca. Una vez una mujer entró en proceso de parto al entrar al ritmo de la respiración. Digo, ya estaba a punto pero con el viaje dijeron "momento, gracias, ya me voy al hospital". Era muy intenso, entonces (el público) lo recibía de muchísimas maneras. Hubo un comentario que hizo un cuate nuestro, un bioenergético, que cuando nos vio salir dijo "Ay cabrón, aquí tengo dos opciones, o me cierro y que no entre nada o me abro y que sea lo que Dios quiera. Y él decidió abrirse. Así era la cosa. Nada más de vernos aparecer en el escenario. Tu lo has experimentado, o lo has visto o lo has intuido. "Caramba, aquí hay otra cosa". Entonces éramos seis seres humanos, aquí estamos, sin ninguna pretensión... Salían muy enriquecidos, muy enriquecidos... Y nosotros. Deveras esa es la paradoja y la friega del trabajo del actor... Terminábamos el fin de semana y nos alcanzaba para ir a festejar al café de chinos... Pero con un sentimiento de haber hecho lo que te corresponde, con una satisfacción que lo otro podía esperar, pero si de veras, cuando se daba la cosa era bellissimo. La gente no se iba, se quedaban sentados ahí, esperando. "Bueno, pues gracias". "Pues sí, gracias a ustedes". "Está bueno". "Está bueno". "Mañana nos vemos". "Pues sí". Y ahí se quedaban, nosotros agarrábamos nuestras chivas y nos íbamos y ya poco a poco se iba saliendo la gente, te digo cuando había esa función que resultaba redonda, que la proposición era precisa. (Entrevista. Marzo 24, 2005)*

Esta aceptación del público, el cómo tomara la obra, siendo un tema tan difícil y de tanta importancia, fue un factor a considerar desde el principio. A tal grado que se pensó en buscar la manera de eliminar los aplausos

*Si, nos falló totalmente. La primera función, en el estreno... La idea era que... Que no queríamos aplausos, que no era algo para aplaudir, que nosotros al conocer esa situación de la tortura, que era bastante para nosotros ya exponerla, que nos dábamos por satisfechos que la gente hubiera ido a verla y que los aplausos estaban de mas. Pero la gente nos dijo "No, porque yo si quiero aplaudir". Y a la noche siguiente salimos a recibir nuestra carretada de aplausos... Y yo no me acuerdo de vivas y bravos, no, era un aplauso casi respetuoso, muy bonito, muy bonita experiencia. Pero si, la primera noche dijimos no, no, nuestro trabajo que venga la gente a verlo es bastante, estamos pagados con eso, y que podamos hablar de esto que nos importa tanto, y de una manera que a veces alcanzaba la obra de arte. ¿Aplausos para qué?. Mira, curiosamente yo creo que a veces en algún ensayo con gente, eso fue tremendo, yo vi a gentes como Jorge Fons, cuando volteé a verlo, con unos lagrimones. Sin tratar nosotros como actores de conmover a nadie. Nos dolía mucho al mismo tiempo, pero no había de otra, hablar de eso. Pensar que había unos muchachos como nosotros que estaban colgados de los pulgares o con hilos de acero, filosisimos, entre los genitales y ellos parados de puntas, ver las fotos que nos llegaban. Pues salías a escena diciendo "Esto no puede ser". Si yo era el torturador "Si te voy a sacar las pinches entrañas, hijo de la chingada" Al final triunfaba el bien, Prometeo llevaba su fuego... (Entrevista. Marzo 24, 2005)*

Como podemos apreciar el tratar de suprimir los aplausos era también una proposición inseparable del discurso, sin embargo el público quería mostrar su aceptación al trabajo y así se hizo.

A la distancia, Eduardo Cassab (quien no hace mucho regresó a entrenarse con el maestro) nos comenta como percibe que el método ha cambiado

*...yo creo que mas bien ha evolucionado. Hay algo en el lenguaje, ¿cómo explicártelo? Básicamente en el lenguaje, es respirar, es experimentar, es hacer los ejercicios de bioenergética, descubrirse a si mismo. Pero el lenguaje es mucho más abierto. Por ejemplo, nosotros decíamos "colocarnos en": colócate en tu ternura. Ahora se me hace mucho más rico decir "fabricalo". Parece que no es mucho el cambio, pero si hay un cambio. La manera de escucharlo, colocarte es ir a punto dentro de ti o quien sabe qué y ahí vas y me coloco y la chingada, y fabricarlo es ponerte en marcha, en acción y crear un sentimiento, fabricarlo y a partir de ello manejarlo, profundizarlo. Pero es un acto totalmente consciente, a voluntad (Entrevista. Marzo 24, 2005)*

Por medios distintos, pero con la base común, tanto Valencia como Cassab ya vislumbraban en sus primeras colaboraciones la necesidad de llevar al método a una utilización abstracta

*Te digo, había la intuición de ir ahí ¿no? Pero no hablábamos así de teatro abstracto. Pero algunas imágenes que creábamos, sobre todo en Prometeo, si correspondían a un lenguaje casi abstracto. Literalmente, Dávila que hacía Hermes o... No recuerdo, total, llega a ver a Prometeo a convencerlo de que afloje. Entonces Dávila se echaba de espaldas al suelo y empezaba a manipular hasta que me levantaba, las dos piernas, jugaba conmigo, los brazos, las piernas, teniéndome en el aire... Que es lo que nos hacen cuando nos manipulan, que te quieren llevar a un lugar donde no quieres ir, o ni cuenta te das de que te están llevando. Ese tipo de imágenes es lo que era un lenguaje que se acercaba un poco a lo abstracto. Mucha gente decía "yo se que pasa algo" que algo está haciéndole ese personaje al otro, o este actor al otro, pero bien no se. Era muy heroico también. Pero no hablábamos exactamente de un teatro abstracto. (Entrevista. Marzo 24, 2005)*

Para Cassab, lo que le deja la experiencia del Prometeo es

*En primer lugar, después de tantos años, que aporté mi granito de arena a decir se puede estar de otra manera en el escenario. Es posible. Entonces me deja siempre el deseo de volver a estar así. Si no así, mucho más profundo. Pero eso fue lo que me deja. que ese otro teatro, aunque me pueda dar para comer, y fama y fortuna, pues a mí no me deja más que eso. Y no lo tengo tampoco, ni fama ni fortuna. Pero lo otro, dejarme realmente arraigado, se puede estar de otra manera en el escenario. Que a veces es necesario y que hay un público que quiere verlo. Y un actor y una actriz que quiere hacerlo, y que lo intuye, porque tampoco es fácil. ... Prometeo me dejó la riqueza de haberlo hecho y de hablar de lo que realmente me importa. Todavía, tantos años después me queda la inquietud. Nada menos que eso. (Entrevista. Marzo 24, 2005)*

El hombre Prometeo es tal vez la obra cumbre de Valencia, donde se pudo conjuntar un grupo de actores que trabajando bajo el método del maestro lograron una cercanía íntima con el público, lo que llegó a darle un trascendencia casi mítica para los que la presenciaron. Roberto Bardini en su crítica periodista escribe sobre la obra: *Sin exagerar, la mayoría de las personas que pasaron por la pequeña sala -muchas de ellas pertenecientes a la actividad teatral o cinematográfica- quedaron marcadas de alguna manera. Y es que -comentarios elogiosos aparte- la adaptación y puesta en escena de Valencia persigue objetivos que trascienden lo meramente artístico: integrar la realidad al teatro y comprometer a éste con la sociedad y el hombre. (El Día, 30 de marzo de 1977)*

El montaje se creó de acuerdo a los objetivos propuestos por el grupo que son: *"realizar un teatro verdaderamente comprometido con el hombre y la sociedad" y "desarrollar al máximo las potencialidades creativas de los artistas"* (El Día, 30 de marzo de 1977)

No se trató en ningún modo de una puesta clásica de la tragedia, sino de retomarla como arquetipo de la eterna lucha del hombre por su liberación. Bardini nota el intercambio del rol de carcelero a encadenado que juegan en diferentes momentos los actores. Valencia explica que esto se debe a que *"...de alguna manera... todos somos Prometeo. Si aquello de nihil humanum ejenum est (Sic) ("nada de lo humano me es ajeno") es cierto, todos somos responsables de lo que le sucede al hombre... porque es el hombre quien hace estas cosas" Y es ahí donde entra el arte -el teatro en este caso- como herramienta: "Es ridículo plantear que el arte pueda cambiar el mundo, pero sí contribuye a sensibilizar al hombre acerca de sus propios problemas e influir en los fenómenos sociales"* (El Día, 30 de marzo de 1977)

El contenido de la puesta tiene que ver con la realidad de la tortura que, por desgracia, estaba en auge por toda América Latina en ese tiempo en que las dictaduras la usaban como modo de represión. Ante esta realidad el grupo se plantea la forma de crear un espectáculo que busca *que la tortura de un ser humano por otro sea impensable...*

Así como el torturado es un hombre que se sacrifica por una causa, Valencia ve en Prometeo *...al hombre, el contemporáneo y el de todos los tiempos, un espécimen de hombre bastante raro: el combatiente revolucionario, dispuesto a dar la vida en aras de un futuro bienestar de la humanidad, dispuesto a sacrificarse por los desheredados y los humillados, de quienes ni Zeus ni nadie "la mínima cuenta hacen"* ("Prometeo dejó de ser Dios", El día.18 de febrero, 1977)

La maestra Isabel Quintanar también nos refiere parte del trabajo que realizó en la puesta

*Aquí en este trabajo yo hago, te digo, paso por todo, pero hago una danza nazi, vestida de hombre, que nadie sabe que era mujer, por mi trabajo orgánico con el método. Es un vestuario que ahora lo usan... tipo los gays que se ponen para flagelar, este tipo de vestuario. Y Prometeo encadenado, está encadenado, que son tres Prometeos, entonces era Jorge Santoyo que le tocaba ahí y en ese momento al final yo lo último que me quito es la barba y el bigote y me suelto el pelo, soy mujer. Te vengo a rescatar Prometeo y en ese momento viene una piedra tremenda que es el movimiento del 68. Logro hacer cosas impresionantes como actriz, porque además otra de las teorías del maestro es: si tu estás en el escenario haciendo algo y cualquiera te pregunta ¿quién dice eso? Yo, yo lo digo. Con mis vísceras, con mis entrañas, con mi instrumento. Yo Isabel con las circunstancias de, pero no me pongo al personaje, soy yo que me responsabilizo en las circunstancias de lo. (Entrevista, 5 de marzo de 2006)*

El rol que jugaba Quintanar también tenía momentos diferentes, pasa de ser la muchachita despreocupada y frívola que es "comprensiva" ante la situación de Prometeo, a ser también subyugada por el poder, violada por Zeus, hasta compartir las cadenas de Prometeo y terminar por liberarse con él, para poder emprender el camino de su propia responsabilidad ante su vida

*Jorge y yo llegábamos a desnudo al final para decirle a la gente "miren, esto somos", cuando ya Prometeo e lo se quitan las cadenas, que nos oprime el sistema. Un desnudo en un momento en que a los pocos meses hace la Tigresa el desnudo de Naná. Y desnudo masculino y desnudo femenino. Entonces el maestro siempre tiene la teoría que decía "no se van a encuear, se van a desnudar". (Entrevista, 5 de marzo de 2006)*

Acerca de la escenografía usada en la obra, Cassab nos dice

*El maestro Luna para Prometeo hizo una especie de celda con unos cuántos elementos, y el color sobre todo y la textura de las paredes. ¿Para qué más? Y además teníamos dos argollas colgadas donde amarrábamos a Prometeo y además a veces podía ir hasta el suelo, tenía mucho uso. Nada más las cadenas y unas pesas, cuando se vencía. No era ningún héroe Prometeo, se las veía negras. (Entrevista. Marzo 24, 2005)*

Los elementos de producción escénica ayudan al desarrollo del drama al comunicar la opresión y el dolor

*Desde la creación del ambiente entre esas paredes desnudas de texturas grises, donde los únicos "adornos" son las cadenas y los instrumentos de tortura -escenografía debida a Alejandro Luna- hasta el vestuario con los fantásticos trajes de militares de extrañas regiones, junto a los "tradicionales" S.S. (vestuario debido a Fiona Alexander), con la no menos extraña y fantástica coreografía de esos militares-torturadores, robots más que seres humanos, todo ello creaba la atmósfera, más que de tragedia, de una trágica, desgarradora y sádica farsa humana ("Prometeo dejó de ser Dios", El día. 18 de febrero, 1977)*

Como búsqueda de la máxima utilización de las potencialidades creativas del actor, Valencia propone: *El único camino es el autoconocimiento y la autoliberación. Sobre el escenario, hay que*

*liberarse de tal manera que ningún sentimiento nos da miedo... Porque no se trata de encarnar a un personaje: se trata de serlos todos, porque el hombre contiene en sí mismo a todos los seres humanos. Esta modalidad de trabajo duele en algunas ocasiones... Pero cuando uno está dispuesto a asumir ese dolor, encuentra su recompensa en la satisfacción que brinda la creatividad, una de las más importantes a que puede aspirar el hombre (Cit. en El Día, 30 de marzo de 1977)*

La obra de Prometeo, tanto como el posterior montaje de "Los Rubios", fueron hechos pensando en un público universitario, el cual se ubica junto con la clase trabajadora como los dos públicos a los que se dirige Valencia:

*... yo tengo dos públicos, yo creo que la gente de teatro debemos tomar en cuenta a nuestro interlocutor, ¿para quién hago teatro? ¿a quién me dirijo? Entonces yo tengo un interlocutor que es el campesinado de México, bueno, la clase trabajadora porque también hicimos teatro popular urbano. Y el otro interlocutor son los universitarios. Un teatro para los jóvenes. Tampoco me lo entendieron para nada, por eso me dieron el Juan Ruíz de Alarcón para "Los Rubios", pero porque no lo entendieron. Yo no quería el Juan Ruíz de Alarcón para nada. Para hacer "Los Rubios" no. ¿Cómo entendieron lo de teatro para los universitarios? Me querían llevar de gira con "Los Rubios" por todas las facultades. No, esto es para convencer a los universitarios que vayan a su teatro y que vean el teatro en las mejores condiciones posibles. Establecer un diálogo entre el teatro universitario y los universitarios; que se llegó a tener en los principios de Teatro en Coapa, pero que hacía un teatro esteticista que nunca tocó problemas ni sociales, ni éticos ni de ningún tipo. Detrás de todo esto está Octavio Paz, su criterio y su teoría del "Teatro de la Palabra". Pero es deleznable. Es otro tipo de acercamiento, pero ¿qué tiene que ver eso con las inquietudes de los cerca de 500 mil estudiantes universitarios contemporáneos? ¿Qué tipo de diálogo queremos establecer con ellos? (Valencia. Entrevista. Octubre 12, 2001)*

Después de varios años, Valencia considera al Prometeo como "piedra de toque" en lo que a su trabajo se refiere:

*...A ella (Esther Seligson) realmente fue una de las gentes que les había causado una profunda impresión el Prometeo. Porque el Prometeo, esa sí fue una piedra de toque. Fue la primera vez que se vio en escena un comportamiento totalmente diferente del actor. Y formalmente digamos en cuanto a eso, de una exigencia total. Y eso fue además antes de Grotowski; es decir, que mucha gente y dicho por ellos mismos, el Prometeo les cambió la vida. Es decir que, a mi ya no me sorprende de pronto encontrarme a alguien, por ejemplo en provincia hace dos años en San Luis Potosí se me acerca alguien, que yo no tengo ni idea de quien es, que me dice "Maestro, vengo a saludarlo, usted es el maestro Valencia, usted dirigió el Prometeo. Vengo a saludarlo y a darle las gracias después de todos estos años porque yo sigo viendo el Prometeo. (Valencia. Entrevista. Octubre 12, 2001)*

La obra tuvo que abandonar la Casa del Lago debido a intrigas dentro de la institución, sin embargo poco después, al salir también del Teatro de Arquitectura, sería un puente para la creación de brigadas de teatro popular urbano, Cassab recuerda

*Yo me acuerdo que el maestro si estaba furioso, esa vez no me di cuenta, una grilla en el Teatro de la Casa del Lago; y si, nos hicieron irnos a teatro lleno. Había un cuate que se llamaba Garzón que dirigía en ese tiempo Casa del Lago. Es que es increíble, tu no lo crees, yo tampoco lo creía, pero*

*hay un montón de celos, de envidias, de grillas, y no lo cree uno. Aunque hagas un trabajo horrible siempre te están chingando y si lo haces bueno pues también te están chingando. La cosa es que siempre hay alguien que quiere llevar para su molino. Sí, me acuerdo que la propuesta era "si no funciona los movemos de teatro" pero aquello estaba lleno, se corrió la voz y la gente iba a vernos. Puedo decir que la universidad, por lo menos en lo que prometió si nos cumplió, excepto esa vez. Pero yo no estoy cierto y seguro, pero si recuerdo que el maestro estaba furioso. Y aún así arquitectura que en esos años era un, lo sigue siendo, pero era un teatro muy muy frío logramos levantar algo. Stavenhagen fue a ver la obra de Prometeo y de ahí le vino la idea de que había que hacer teatro popular urbano. Le gustó tanto el entusiasmo, le impresionó mucho el trabajo.* (Entrevista. Marzo 24, 2005)

Isabel Quintanar nos relata que a pesar de su molestia el maestro, tuvo que aceptar el fin de la puesta

*...le dicen al maestro en la Universidad "bueno le damos el museo que está abajo de arquitectura" Entramos creo que una semana y entra el paro de la Universidad, nos quedamos sin dar la obra. Entonces el maestro llega cuando abren la Universidad y pregunta "¿retomamos nuestra temporada?" le dicen "no, su tiempo ya terminó" Y fuera. Ahí yo si me disgusté mucho, porque el maestro no defiende, porque como no le interesa ser famoso, no le interesa mas que llevar a cabo su proyecto de taller... Otra frase (del maestro) para mi genial en mi vida es "no se quede a batir mierda madame" Entonces el no bate mierda, el no va a invertir su tiempo ni su vida en pelear que nos dieran otro teatro y termina el Hombre Prometeo. Ahí nos vieron Esther Seligson y el doctor Stavenhagen que en ese momento era el director de Culturas Populares. Entonces nos ve y dice "Valencia lo que quieras" (Entrevista, 5 de marzo 2006)*

Ya trabajando al mismo tiempo con Arte Escénico Popular, Valencia dirige en 1978 *Trufaldino, servidor de dos patronos* de Carlo Goldoni, dentro del Programa Teatro Popular Urbano (Grupo Teatro encuentro), con varios de los integrantes de Teatro XXI. Escenografía de Alejandro Luna, Vestuario de Cristina Sauza. Actuación de Gabriel Fragoso, Jorge Santoyo, Isabel Quintanar, Eduardo Cassab, Reyna Patricia Myers, Cirenía Reyes Franco, Abel Woolrich, Alfredo Dávila, Xavier Aispuru y Marcelo Segberg.

La obra fue adaptada por Valencia a México, en una época indeterminada, y recurriendo a elementos propios de la Comedia dell Arte, pero de una manera muy libre.

El objetivo de la obra era, en palabras de Eduardo Cassab

*Llevar teatro a la gente que no tiene lana, ni le interesa. Llevar un teatro bien montado lleno de colorido, de vitalidad, a gente que no tiene acceso al teatro y crear con ellos un discurso. Era un programa muy completo, no solo hacíamos teatro sino recibíamos educación política, economía, varias disciplinas, pero porque establecíamos un debate con el público, para hablar de lo que de veras querían ver, que necesitaban ¿qué queremos? ¿qué discurso podemos hacer juntos? Entonces pues había que prepararse... Entonces también eso nos proponíamos llevar un teatro divertido, rico, comprometido con esa misma gente y escuchar qué les inquietaba, qué les hubiera gustado ver...* (Entrevista. Marzo 24, 2005)

Incluso el que el espectáculo fuera gratis podía ser un obstáculo para que la gente acudiera, pues es bien sabido que lo gratuito no es apreciado

*Y nosotros en ese programa de teatro popular, que recorrimos la ciudad, les aclarábamos "Nosotros ganamos bien, tenemos un muy buen sueldo, por eso ustedes no pagan" Y cambiaba la actitud de la gente. El que iba un día, llegaba al otro día con banda. Y la banda llevaba mas banda. A los cuatro, cinco días que dábamos función era teatro lleno. Y la gente nos decía "Queremos mas" Gente universitaria de ahí de los barrios de Tlatelolco, de Tepito, La Villa, de montones de lugares nos decían "Perfecto caray, ahora más" "No nos tengan ni compasión ni nada de paternalismo". No lo hacíamos. (Entrevista. Marzo 24, 2005)*

Se buscaba aportar con el trabajo al desarrollo del público, enseñanza básica del Valencia

*Entonces también esa temporada fue buenísima, muy comprometida. Eso también lo aprendí del maestro, usar tu trabajo para las mejores causas. Y una buenísima causa era eso, lograr un buen teatro divertido, comprometido, nada didáctico, nada panfletario. Sabíamos que todos tenemos de que... Todos cojeamos de un pinche pie. Era muy bonito (Entrevista. Marzo 24, 2005)*



Escena de Trufaldino (Archivo Isabel Quintanar)



Observa que la obra se escogió por tener muchos elementos que les permitieran acercarse a un público de ese tipo

*...tenía los ingredientes para llevarlo a una gente popular, estratos populares. Comedia de enredos, uno con el que podían identificarse, aunque no era un limpiaparabrisas sino un gato, un mayordomo, tenía sus dos patronos. Entonces la gente podía decir "si, hay que andar a las vivas, si no, te comen el mandado". Había romance con otra doncellita que servía a una señora. Tenía todos los ingredientes para hacerla atractiva a la gente. Y lo mismo, hacíamos una exposición crítica de esa pinche clase burguesa, abusiva, torpe, ambiciosa, caliente. El Pantaleón, un pinche viejo mugroso. Siempre ávido, era muy padre, lo hacía Jorge. Gordo libidinoso. Todos esos ingredientes ¡imáginate! La gente te botaba de risa, y al mismo tiempo como era una comedia también le dábamos su pausa "está dura la chinga" Le dábamos sus madrazos a Trufaldino por nada "ah si" ¿a quién le pegaba yo? Como el tenía dos patronos, hace mal un servicio y le pega. Además metíamos en los nombres alburas. La señora Beatriz se llamaba Beatriz Rosado y yo Florindo de la Colina, entonces decía "la señora va a ser ahora Rosado de la Colina", la gente se atacaba. Todo eso lo hicimos muy a propósito, sabíamos con qué gente íbamos y entonces qué lenguaje podíamos usar o debíamos usar. Lo hicimos en un ring en el gimnasio. ¿Qué mejor? Era una lucha. Le pega a Trufaldino Beatriz por hacer mal su trabajo, y a mi me ofende porque se deja pegar por otro. Pinches madrazos "cómo te atreves a dejarte pegar por alguien que no sea yo" Se hacía un silencio, veías a la gente que decía "hijo de su chingada..." Si, risa y risa, pero de repente si es cierto que abusan de ese pobre canijo. Y órale, a ver como sobrevive. Por eso era la comedia dell arte, porque si nos daba chance de jugar con todo eso. (Entrevista. Marzo 24, 2005)*

Pareciera que se proponía un rompimiento brechtiano, pero al revés. De lo ligero, de la diversión y las risas pasar de golpe a una confrontación: ver como se maltrata con crueldad al muchacho, ver el abuso y mover las conciencias entre el público.

No se hizo un trabajo total de Comedia dell Arte, sino una adecuación a modelos nacionales

*No hicimos exactamente los personajes de la comedia dell arte, usamos la comedia del arte para lo que nos importaba, hablar de esta clase burguesa abusiva, tonta, frívola; pero no hacíamos época. Éramos barrio, la obra se escenificaba de Zacatecas a Guanajuato, era el viaje, en lugar de llamarle Beatriz no se que madres en italiano, no, lo hicimos mexicano. No irse por la "forma de la comedia" acartonada. No que la forma llegue como una gran imposición, por eso resulta tan aburrida. Sin negar que hay gente que le gusta que no se le mueva el tapete. (Entrevista. Marzo 24, 2005)*

La escenografía era de gran sencillez ... era una tela, como de esas crudas y una puerta central, muy estilizado, que te sugiriera la Comedia dell Arte. Eso era toda la escenografía. (Entrevista)

Aparentemente hay una gran distancia con *El hombre Prometeo*, pero no necesariamente. Como apunta Cassab, ambas obras se unen en la entrega, una forma de trabajo diferente y en que sigue habiendo una exposición crítica de la sociedad

*La entrega al público y que seguíamos haciendo una exposición crítica de esa clase social, de los burgueses, de los pequeño burgueses, clase media, porque había un restaurantero, entonces*

*siempre hacíamos una exposición crítica de eso ¿con quién se inclina la clase media? ¿a quién favorece? ¿cuáles son los intereses de la clase acomodada? ¿cuáles son los intereses de la clase baja? Eso siempre lo sostenemos como principio, sin ser panfletario si sabemos de quiénes y de qué estamos hablando. Ese es el puente igual que en la "Estrella de Sevilla", el sometimiento al poder. Yo mato a mi hermano para estar bien con el rey. Es mejor estar bajo el poder que ser enemigo del poder. Con el todo, si él nada. Siempre hemos tenido esa línea, ¿es muy claro, no? Es lo que nos interesa. (Entrevista. Marzo 24, 2005)*



La obra se presentó en varios puntos de la periferia de la ciudad, utilizando en ocasiones teatros del IMSS o ISSSTE, o de los sindicatos.

Las condiciones en las que se representó la obra no parecen ser las idóneas para el trabajo tradicional, a decir de Malkah Rabell: *Ahora, Rodolfo Valencia, director de uno de los grupos de Arte*

*Escénico Popular presenta Trufaldino, servidor de dos amos, de Goldoni, cada semana en otro teatro, en salas desconocidas, de la periferia. Representaciones a las cuales no se les hace publicidad en los periódicos, ni tienen programas que nos haga saber los nombres de los interpretes. Nada fácil es trabajar de esta manera, que no ofrece halago alguno al actor ni al director. Un trabajo de meses, hecho con amor y esfuerzo, que prácticamente permanece anónimo. Tampoco es fácil enfrentarse a un público indisciplinado, que desconoce "las reglas del juego". Que sale, entra, camina de un lado para otro, y habla a voz en cuello. (El Día, 3 de mayo de 1978)*

Cuando Malkah Rabell, en entrevista para El Día, pregunta a Valencia qué era para él espectáculo popular responde "No lo sé, vamos buscando y lo vamos ir aprendiendo cada día en contacto con ese público." (El Día, 3 de mayo 1978)

Al final de su reseña, Rabell se pregunta *¿Es esto teatro popular? ¿El porvenir lo dirá!*

Mientras trabaja con Teatro XXI, Valencia ingresa en 1985 como Profesor de las materias de Actuación V y VI y Dirección de actores I y II en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. En ese momento era coordinadora de la carrera la maestra Aimeé Wagner. Es invitado por recomendación del maestro Alejandro Ortíz Buye-Goyri, quién había colaborado con el maestro en el Teatro Popular.

Valencia nos cuenta que él llegó a la Facultad con una idea clara: ganarse un espacio para realizar su investigación teatral. Sin embargo esto no se ha conseguido en todos los años que lleva el maestro en la universidad. Los coordinadores en ocasiones ni siquiera han entendido la propuesta: investigación teatral, trabajo con el actor. Comúnmente piensan en recopilación, rescate de textos. No en teatro.

Sin embargo el Maestro ha seguido su trabajo, dentro de las posibilidades de su clase, y con la práctica y puesta en crisis constante de sus propios hallazgos.

Este mismo año de su llegada a la Universidad, presenta problemas personales en la vida del maestro, pues en el temblor del 19 de septiembre de 1985, pierde su casa y valiosas obras de arte.

Del 14 al 22 de octubre de 1985, Valencia participa en las actividades de la Dirección de Teatro Popular. Dicta la conferencia *Panorama del teatro popular en México* en el Teatro de la Ciudad el día 19.

El día 20 a las 12:00 se presenta, en la Alameda Central, el grupo de teatro purépecha que trabajó con el maestro Valencia. Reseñamos a continuación dicho espectáculo.

*Los hombres de los bosques* es una obra que data de los años de Arte Escénico Popular, que sin embargo tuvo influencia aun años después. Como cita Frischmann, este proyecto logró enormes logros en cuanto al seguimiento entre los grupos purépechas del estado de Michoacán

*En mayo de 1983, unos cinco grupos formados inicialmente por promotores purépechas continuaban representando obras en la región; algunos de ellos incluso propusieron a Rodolfo Valencia la dirección de una puesta en escena de "La madre", de Gorki, la cual querían llevar por toda la región. También el grupo purépecha que montó una obra titulada "Los hombres de los*

*bosques" seguía reuniéndose, si no para representar la pieza, para seguirla recitando a fin de no olvidarla. En junio de 1984 su empeño por preservar el espectáculo dio resultado, cuando fue invitado por la Dirección General de Culturas Populares a presentarla en la ciudad de México como obra de promoción para técnicos bilingües, los cuáles siguen utilizando el teatro popular como parte de su trabajo de rescate cultural dentro de las comunidades indígenas. (El nuevo..., 137)*

Esta obra se representa en julio-agosto de 1986, con el grupo purépecha en el XIII Encuentro Internacional de Teatro Mexico-Chicano en el estado de Morelos. Valencia participa como ponente con el tema *Nuevas Perspectivas para la formación del actor* en el Foro de este mismo encuentro.

Este evento se realizaba cada dos años por el Teatro Nacional de Aztlán (TENAZ), que en ese año cumplía su vigésimo aniversario. Asistieron a la sede en Cuernavaca, Morelos, 200 participantes, entre teatristas y críticos de diferentes países que convivieron durante ocho días. La mayoría de los espectáculos presentados fueron de grupos mexicanos, cuatro de grupos chicanos y uno colombiano.

A decir de Donald Frischmann, la obra de Valencia fue bien recibida: *Los grupos mejor recibidos por la crítica y por el público fueron el pionero Teatro La Esperanza y el fascinante Grupo Purépecha. (Gestos 3 -abril, 1987)*

Y continúa: "*Verdaderamente emocionante fue la recepción del público al Grupo Purépecha, compuesto de maestros indígenas bilingües de pequeños poblados del estado de Michoacán. Bajo la habilísima dirección de Rodolfo Valencia, el grupo de cinco hombres y dos mujeres presentó Los hombres de los bosques, creación colectiva en la que denunció la tala clandestina e ilegal de sus bosques comunales así como otras realidades opresivas que les toca vivir, como la corrupción de sus oficiales, el alcoholismo, el autoritarismo machista y los conflictos generacionales. Resaltó la gran naturalidad con que los artistas, vestidos de su ropa típica y usando un mínimo de accesorios, representaron esta síntesis de su mundo, incorporando música y danzas tradicionales que enriquecían los demás planteamientos dramáticos. TENAZ respondió al mensaje político de esta pieza manifestando, mediante una resolución oficial, su apoyo a la lucha de los purépechas, y la de todo pueblo indígena de las Américas, por liberarse de la explotación económica y política.*" (Gestos, idem)

La obra *Los hombres de los bosques* es una obra de gran belleza y con un gran sustento didáctico, donde su sencillez guarda su profundidad ideológica y es a la vez el medio idóneo que comunica la forma de expresión del pueblo purépecha. Su tema central es la denuncia de la tala clandestina e inmoderada de los bosques donde habitan estas comunidades, los mismos que han sido base de su sustento económico al extraer de los árboles resina para venderla.

Pero además de este planteamiento, a lo largo de la obra se plantean otros de los problemas que aquejan a la comunidad y la forma en que son enfrentados por la misma.

Desde los primeros tres cuadros, que dramáticamente son de exposición, ya se presentan tres problemáticas alternas al conflicto principal. Alcoholismo de los hombres de la comunidad, machismo y situación opresiva de la mujer y lucha generacional se muestran respectivamente en cada uno de los primeros cuadros.

En el primer cuadro, José llega alcoholizado a prevenir a Vivaldo sobre el comportamiento

extraño del Montero. Parece que el hombre estuvo hablando de que “va a salir de pobre” y que “para salir de muerto de hambre el bosque debía dejar de vivir”. José lo trata de convencer de que vayan inmediatamente a golpear al Montero hasta que confiese que se trae entre manos, pero Vivaldo lo conmina a que se vaya a dormir y luego de organizarse vean al Montero, pues el estado inconveniente de José no lo deja pensar con claridad

*VIVALDO: ...Mira José, no sé ni para que te hablo. Nada más quiero que pienses... si nos dejaron el alcohol es para fregarnos, para que nos acabemos solitos, por nuestro propio gusto y hasta dejándonos ganancias. Porque si nos sirviera de algo, también nos lo hubieran quitado (Se da la vuelta y sale por el fondo)*

*JOSÉ: (Ve salir a Vivaldo, después se lleva la botella a la boca, se detiene y sale vaciando el poco contenido que le queda.) (Pág. 5)*

En el segundo cuadro Vivaldo se cita para ver a Lucrecia, su novia, que es hija de Florentino. Dentro del diálogo se expone la situación de Lucrecia que se ve limitada por la voluntad de su padre, que a pesar de ser ella mayor de edad, tiene que obedecerlo en todo. Vivaldo trata de hacerla ver que no tiene por que ser así e incluso le dice que el busca *una compañera, no una esclava*:

*VIVALDO: Pues claro mujer: uno hace una cosa, mientras el otro hace otra. ¿A poco el hombre podría ganar dinero con su trabajo si tuviera que hacer todo lo que la mujer hace? Cuidar a los niños, plancharse, hacerse la comida, lavarse. (Pág. 8)*

Nos encontramos en el tercer cuadro con un tema que también será parte fundamental de la resolución del conflicto principal. La brecha generacional se presenta tanto a un nivel individual (Lucrecia ante sus padres) como a un nivel más amplio al abarcar la problemática de la comunidad (los jóvenes que tratan de cambiar el orden establecido para la explotación de los bosques ante los dirigentes corruptos). El segundo nivel se resuelve sólo cuando los viejos, más apegados al bosque como ente vivo, se unen a los jóvenes que tampoco son tomados en cuenta por los ambiciosos en el poder.

Crescencio es el viejo que está en relación con las tradiciones y con el sentido común de su pueblo, lo que le permite ver que si ellos mismos no cuidan sus bosques, estos terminarán por acabarse y quedaran sin su sustento

*CRESCENCIO: Hace años ando diciendo a las gentes, “El que quiera cosechar tiene que sembrar”. Pero ellos no, creen que eso solo cuenta para el maíz, el frijol. Pero yo he visto como han ido desapareciendo los bosques. Antes, desde aquí todo era un mar verde sin fin. Mira ahora los cerros pelones donde no tumban queman y la tierra se nos vuelve ceniza en las manos. Pero yo no. Yo tengo mi almacigo. Y cuando vengo al monte por uno, siembro otro. Y digo, “Gracias padre monte. Me llevo uno de tus hijos, pero aquí te dejo otro”. (Comienza a reírse y casi a bailar) Y por eso me dicen, Crescencio se volvió loco, les platica a los pinos del monte. (De pronto serio) Yo los dejo hablar, porque sus lenguas no me hieren. (Pág. 24)*

La unión de los viejos y los jóvenes logra que los explotadores sean sorprendidos en la noche cuando tratan de sacar la madera de contrabando con el pretexto de construir un deportivo para la comunidad. El pueblo unido los detiene y les dicen que de ahora en adelante la explotación se realizará

de manera comunal.

Los dos últimos cuadros de la obra, a la manera de la comedia, resuelven felizmente el conflicto individual de la pareja de Lucrecia y Vivaldo. En la escena VIII Lucrecia decide irse de su casa para vivir con Vivaldo. La madre de Lucrecia, Salud, que durante la obra ha mostrado el comportamiento tradicional de la mujer indígena al ser amedrentada e incluso golpeada por Florentino, apoya a su hija pues entiende que Vivaldo no es como su esposo y nunca golpeará a su hija. Incluso cuando Lucrecia deja la casa y llega Florencio Salud se le enfrenta y lo amenaza con irse de la casa si alguna vez la vuelve a golpear.

El último cuadro ocurre algunos días después, cuando Lucrecia y Vivaldo regresan para reconciliarse con Florentino. Ahora los jóvenes estudian los fines de semana y los demás días enseñan a niños de la comunidad, pues esperan ser profesores. Los dos trabajan y se ayudan. Al mismo tiempo la comunidad se ha organizado de manera que ahora hay un aserradero comunitario que se ha financiado con la venta de la resina. José ha dejado de beber "*Ustedes son testigos de que ya no me emborracho. La sierra del aserradero es muy rápida para los borrachos y los crudos*"

Finalmente Florentino accede a la unión de su hija y se reconcilian. La obra termina con un baile que culmina con la frase final: *Somos los purépechas. Somos los hombres de los bosques.*

Cabe resaltar en la obra dos aspectos de carácter escénico, por un lado el juego extra-teatral y por el otro los aspectos espectaculares que apoyan el drama.

En lo referente al primero, vemos que los nombres de los personajes y de los actores son los mismos, se repite el proceso de trabajo donde parte de las vivencias de los actores forman el desarrollo de la obra, los purépechas cuentan en primera persona su historia. No hay personajes, hay una exposición de la situación en el aquí y ahora.

La propuesta escénica utiliza los elementos tradicionales, como los bailes y las máscaras, como elementos dramáticos.

Al principio de la escena IV, es de resaltar el juego teatral usado

*(Aparece (Wilfrido) con una enorme máscara de negro, con cuernos y cubierto desde la cabeza con una zalea y coronado de nochebuenas y con enorme látigo que hace tronar y danza mientras dice su parlamento. Va a salir cuando José lo detiene.*

*JOSÉ: ¿Qué danza es esa?*

*WILFRIDO: Es la danza de los negros.*

*JOSÉ: De los diablos, más bien parece. ¿De dónde es, que yo no la había visto?*

*WILFRIDO: La bailan por los rumbos de Jiquilpan, por la Noche Buena.*

*JOSÉ: ¿Y entonces para qué la andas bailando ahora?*

*WILFRIDO: Para ir diciendo todo lo malo que nos sucede. Todas las divisiones que hay entre nosotros, los pleitos y la corrupción y todos los males que nos pueden venir.*

*JOSÉ: Entonces, quítate la máscara, que a mi no me asustas. Quiero que la hagas de Montero, para que la gente entienda porqué andamos divididos.*

*WILFRIDO: (Defendiéndose y tratando de escapar) ¡No, no, no! Ordéneme que haga cualquier*

otro personaje, ¡pero el Montero no!

*JOSÉ: ¡Ese, ese! Con ese es con el que he de enfrentarme.*

*WILFRIDO: ¡Que no, que no quiero! Prefiero la máscara del diablo que la cara del Montero traidor.*

*JOSÉ: (Lo persigue hasta que le arranca la máscara. Wilfrido se convierte de inmediato en el Montero, arrogante, burlón, pero en el fondo cobarde) Ahora quiero que me digas que te traías anoche, en la tienda de don Melchor.*

*WILFRIDO: (Zafándose) ¿Qué me traía, de qué? ¡Yo a ti no tengo que darte cuanta de nada!*  
(Pág. 12)

Como vemos, el uso de las danzas no es superfluo ni un adorno, se convierte en parte central del discurso. Haciendo la relación de los demonios de la danza con la mala situación de la comunidad, los pleitos y la corrupción, sirve además como nexos entre escenas y como desarrollo del ritmo.

Por otro lado, se da un rompimiento al presentar una discusión entre los actores, no entre los personajes, en la que Wilfrido se niega a representar el papel del Montero, o sea, representar a un traidor. Es de nuevo un planteamiento de teatro dentro del teatro que se resuelve de manera magistral con la transformación escénica del actor ante los ojos del espectador. La máscara de la danza, tangible, se cambia por la interpretación lúcida y creativa del actor.

De un modo similar, el látigo se vuelve parte del personaje del Montero, lo usa para amenazar a los que lo confrontan por robar la madera. Hay un verdadero uso dramático del objeto. Durante la discusión, José le arrebató el látigo y hace que Vivaldo tome el otro extremo para hacerlo girar como para saltar la cuerda y obligando al Montero a saltar en un juego cruel, cada vez más rápido, hasta que el traidor les suplica parar

*JOSÉ: (De pronto detiene el juego dando un tirón al látigo y haciendo que Vivaldo lo suelte. Al tiempo que le arroja a Wilfrido el látigo) Nomás pa' que sepa que también los niños podemos ser crueles (Sale)*

*Wilfrido: (Ve el látigo y se mueve hacia él para recogerlo. Vivaldo, de un salto, pone un pie en el mango del látigo. Wilfrido queda inclinado viendo a Vivaldo, éste, mirándolo a los ojos, escupe y sale. Wilfrido lo ve salir, se inclina y empuña el mango del látigo, transformándose de inmediato en el matón que es. Hace sonar el látigo y sale viendo al público con mirada llena de odio y reto. (Pág. 16)*

Podemos notar que las acciones tienen gran importancia y riqueza, no se depende únicamente del material verbal. También al inicio de la escena VI hay una utilización de la danza tradicional y del cambio de roles

*WILFRIDO: (Habla con el pueblo, baila la danza de los viejitos pero en lugar del bastón usa el hacha y en la otra mano lleva el pinito listo para sembrarse)*

*VIVALDO: (Interrumpiendo a Wilfrido) Así quería encontrarte mascarita.*

*WILFRIDO: (Como anciano) Que, que, que, que. ¿Qué hay?*

*VIVALDO: Ahora necesitamos que hagas del viejo Crescencio.*

*WILFRIDO: (Levantándose un momento la máscara) ¿Yo? Es mucho honor, es un honor muy alto para mí representar a un hombre tan sabio... y ¿cómo podría después que me obligaron a hacerla de Montero?*

VIVALDO: *¿Y eso que importa?, ¿no vez que es un juego para contarle a estos amigos cómo fui en busca de ayuda y de consejo y cómo hicimos la alianza los mayores y los jóvenes para ponerle fin a tanto abuso?*

WILFRIDO: *Entonces tendrás que acompañarme al monte. Hacia allá iba, a bajar un pino para remendar mi troje. (Pág. 23)*

En este último texto vemos como sin mas transición Wilfrido cambia al rol del viejo Crescencio y comienza la escena entre el y Vivaldo. Y de un modo similar a la escena antes mencionada de la danza de los Negros, aquí se usa la danza de los viejitos como una analogía al personaje del viejo sabio, de Crescencio. Notamos que hay una gran eficiencia en el uso de los elementos tradicionales: se rescatan los valores culturales del grupo indígena, se hace una asociación con el personaje a interpretar, al mismo tiempo que se da ritmo y belleza al drama.

Finalmente queremos enfatizar la importancia de tratar el tema de la ecología. Como hemos mencionado, en los inicios del proyecto Conasupo una de las metas principales era dar a conocer nuevas técnicas agrícolas o formas de mejorar la producción. En este caso sucede algo similar. Para el pueblo purépecha toda su existencia está relacionada directamente con los bosques. Por tanto era de capital importancia crear conciencia en la comunidad de la importancia de la conservación de los bosques.

Sin embargo en este caso no es un grupo ajeno el que crea el discurso, los mismos indígenas son los responsables de él, lo crean como una aportación artística que busca incidir en las formas de trabajar las maderas y cuidar la conservación de su medio ambiente. Sin duda es una de las obras mejor logradas del teatro popular.

Al término del proyecto de Teatro Popular del INEA, Valencia colabora con otra dependencia gubernamental y de 1985 a 1987 es nombrado Director del Teatro Popular de la SARH, en la Dirección General de Concertación Social.

Como con *Los hombres de los bosques*, años después de presentada, la obra de *El tornillo suelto* seguía interesando a grupos de teatro popular, por lo que en el año de 1988 un grupo de Morelos presenta la obra del Maestro

*...participaron en la Primera Fiesta Estatal de Teatro Comunidad organizada por la unidad Morelos de Culturas Populares en la ciudad de Tetecala en el año de 1988, con la obra "Historia de México", original de Rodolfo Valencia, lo cual nos remite a los antecedentes: el taller de Arte Escénico Popular puesto en marcha a fines de 1977 funcionando dentro de la Dirección General de Culturas Populares de la SEP, contando con tres áreas de operación: rural, urbana e infantil, que culminó en el año de 1982 ("Una mirada reflexiva..." 12)*

En 1989 el maestro Valencia dirige, de nuevo con Teatro XXI, el espectáculo *Los Rubios*, adaptación personal de *La Estrella de Sevilla* atribuida a Lope de Vega. Esta obra representó a México en el Festival de Teatro Latino Americano de Nueva York en México. También se presentó en el Festival de la Ciudad de México, en el Teatro Juan Ruíz de Alarcón el 31 de agosto y 1, 2 y 3 de septiembre.



El montaje de *Los Rubios* se nutre de dos fuentes, por un lado la danza oaxaqueña *Los Rubios*, baile popular de Juchitán de la Mixteca baja de Oaxaca, el cual se realiza durante las fiestas de carnaval; así como la obra atribuida a Lope de Vega *La Estrella de Sevilla*.



Tanto la composición del grupo como las posibilidades de trabajo sobre el tema del poder fueron razones para escoger las dos fuentes de que se nutre el montaje, como comenta Eduardo Cassab

*La Estrella de Sevilla* también fue por las necesidades del grupo. Éramos cinco gentes, cuatro varones y una mujer y el tema, también lo mismo, lo que nos obsesiona: el abuso del poder. O el

*servilismo o el sometimiento al poder. El maestro hizo una adaptación en que dejábamos la esencia del drama de la Estrella y a eso nos aplicábamos. Y hacíamos una labor de sincretismo, integrábamos una danza que se llama Los Rubios que la bailan en unas zonas de Oaxaca, pegadito aquí a Morelos, ahí se hace un triángulito con Morelos, Puebla y Oaxaca, se llama Huajapan de León... allá hacen una danza que cuenta la historia de unos vaqueros que llevan vacas del Norte del país, entonces hablan de la trayectoria del viaje. Y hay una mujer que los acompaña, es la que cocina... La hacen cada febrero, y nosotros fuimos y adaptamos la danza a la obra (Entrevista. Marzo 24, 2005)*

La anécdota de el baile de *Los Rubios* habla del viaje que realizan unos arreadores de ganado que, pagados por los españoles dueños del ganado (los rubios), llevan a los animales desde las costas de Guerrero y Oaxaca hasta la ciudad de Puebla.

En entrevista de Alegría Martínez, Valencia habla del baile: "*La danza, además de ser bella, atractiva y rica, posee un diálogo donde se emplea la comedia del arte, mediante el cual se narran los incidentes acontecidos en el viaje, como son la borrachera que se puso el caporal en el camino, el extravió de un toro o pleitos entre ellos. La mujer, en algunas versiones, es la decente esposa del caporal y en otras es una prostituta o simplemente alguien que hacía la comida y servía a los viajeros. Yo me quedé con las dos versiones*" (Uno mas uno, 31 de agosto 1989)

En lo que se refiere a *La estrella de Sevilla*, de la que no se asegura la autoría de Lope por no haber mención de ella en ninguna de las dos ediciones (1604 y 1618) de *El peregrino de su patria* o en alguna de la *Partes* de sus comedias, narra la llegada del Rey Don Sancho a Sevilla en la época de la reconquista de España.

Valencia parte de una analogía en cuanto a los personajes de ambas historias: "*En el texto de Lope de Vega hay cinco personajes centrales que se asocian a los participantes de la danza: el rey es el caporal, el servidor de palacio alcahuete y servil es uno de los arreadores, un sevillano noble que defiende su honor frente al poder es otro arreador y Estrella o Morilencha es la hermana de este último, codiciada por todos sin excepción*" (Cit. en Uno mas uno, 31 de agosto 1989)

Eduardo Cassab nos da un panorama de los elementos principales usados en el montaje; se adaptaron ambos materiales para jugar con el sincretismo

*Porque de una danza criolla, salíamos al teatro del siglo de Oro Español. Nos gustaba el zapateado, los hombres, los choques de toros, lo vital que es la danza. Son gustitos, imágenes, nos preparamos bien sabroso. Y la danza esa de los Rubios servía perfectamente. Me parece padrisimo, aún así, a la distancia. Hacíamos una escenografía que era de Martha Palao y ella cuando vio la obra, vio unos ensayos y lo que hizo fue una especie de granero con pacas de paja. Eso era toda la escenografía. Unas columnas a una cierta distancia, la iluminación muy de interiores, como de palacio, muy amarilla, tenue, jugando con esos tonos. La danza nos iba muy bien como hilo conductor, como enlace, porque salíamos de una escena, baile. Y al mismo tiempo que cantábamos, que cantábamos la Estrella, cantábamos el baile. Porque hay dichos entre los bailarines. Creo que el maestro vio la danza en uno de sus viajes y dijo "esto me sirve". Luego compramos oros, máscaras, los trajes típicos. Porque esa danza que se hace cada año se mueve por todo el pueblo. Un muchacho de Oaxaca terminó por asesorarnos ya los últimos detalles de la danza. Por eso era, por el sincretismo*

que implicaba... También teníamos una coreógrafa, maestra de danza folklórica. (Entrevista. Marzo 24, 2005)

El baile en la obra, como hemos visto anteriormente, no era sólo un ornamento, se usaba dramáticamente; por ejemplo, para el desarrollo del ritmo o ...*En la tensión. Dejábamos la escena en una tensión y la reforzábamos con el baile y la íbamos diluyendo con el baile hasta encadenar la siguiente escena, a veces era muy muy padre. Esa era la intención.* (Entrevista. Marzo 24, 2005)

CONSEJO NACIONAL PARA LA  
CULTURA Y LAS ARTES  
UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTONOMA DE MEXICO



## LOS RUBIOS

Texto de La estrella de Sevilla  
atribuida a Lope de Vega  
UNAM-MEXICO

TEATRO JUAN RUIZ DE ALARCON  
Centro Cultural Universitario  
Insurgentes Sur No. 3000  
31 de agosto  
1o., 2 y 3 de septiembre

DENTRO DEL 1er. GRAN FESTIVAL  
CIUDAD DE MEXICO

La escenografía de Martha Palao era de gran sencillez: ...*las pacas de trigo y la iluminación, ya*

*con eso, no necesitabas más. Te remitía al campo, te remitía a los caporales, te remitía a la vida en la villa, porque se supone que el rey va a visitar a Busto al pueblo. Así era la escenografía, siempre una gran economía de elementos. Casi simbólicos. En la Estrella no usábamos las pacas, solo como entradas y salidas* (Entrevista. Marzo 24, 2005)

La acogida por parte del público no fue unánime, a decir del propio Valencia *“ La reacción del público ha sido interesante y contradictoria. Hay gente que la encuentra extraordinariamente interesante y otros que la rechazan total y absolutamente, que sienten que una danza popular mexicana no tiene nada que ver con Lope. Pero en mi tiene que ver porque ambas son expresiones de la cultura a la cual pertenezco ”* (El financiero, agosto 1989)

Este sincretismo entre lo popular mexicano y la raíz española es parte de una de las inquietudes artísticas expresadas en el montaje: la identidad nacional. En esta exploración no se busca hacer folklor en la escena, sino utilizarlo para combinarlo con el texto español como un proposición de lectura para el espectador y conocer su reacción. Para Valencia esta búsqueda está ligada a la que realizó su propia generación acerca del mexicano. *“Realmente me considero un mexicano fascinado por su propia realidad y la riqueza de nuestra cultura, pero siento que todavía somos un pueblo en la búsqueda de sí mismo, de una identidad que aún se nos diluye. Esta carencia oscila entre creernos los mejores o los peores del mundo, pero no somos lo uno ni lo otro ”* (Uno mas uno, 31 de agosto 1989)

La otra inquietud que se explora en el montaje se refiere al poder. El ejercicio del poder es una constante en la obra de Valencia en esta época (*Prometeo, Calígula* posteriormente). Para él: *“El poder y la democracia están en crisis. Nosotros conjugamos todas esas cosas para crear un espectáculo teatral que sea expresión de nuestras raíces culturales y al mismo tiempo acercarnos al problema de la relación con el poder ”* (El financiero, agosto 1989)

La obra fue la última colaboración del grupo, pues problemas internos así como posibilidades de proyectos individuales los separaron. En palabras de Eduardo Cassab:

*Porque fue muy difícil la Estrella, había... Bueno, fue muy difícil el proceso. El carácter de cada uno de los que estábamos ahí no se prestaba. El maestro perdía mucho la paciencia con algunos y se desquitaba con todos, entonces eso terminó por ser una situación insostenible. Eso fue lo que nos hizo decir “bueno, pues nos dejamos de ver un tiempo...” Pero básicamente fue eso, ya era difícil seguir en una relación con el maestro, relación de trabajo, como amigo seguimos siendo amigos, pero la relación de trabajo se volvió muy difícil. Porque era muy frustrante, muy complicado hacer entender a otros de que se trataba y eso ponía fuera de sí al maestro. Entonces se iba sobre de todos. Eso fue lo que terminó. Y antes, el primer grupo, (fue por) el mercado. Si hay un mercado que te ofrece chamba es muy difícil que como actor te substraigas. Con Arlequin llamaron a dos o tres actores, todo eso te alborota, por más que estés queriendo hacer algo, todo eso debilita al actor, a un cierto actor comprometido. Eso fue lo que nos empezó a separar, las diferencias con el maestro y que hay un mercado.* (Entrevista. Marzo 24, 2005)

A pesar de la necesidad de terminar la colaboración, Eduardo valora enormemente la experiencia. Para él, la aportación del método es

*...como practicante o alumno, la importancia es que te hace remitirte a ti y a tu vida, que es más*

*importante tu vida que cualquier cosa. El teatro vale madre si tu vida es una miseria. El método lo que te pone en alerta es "eres los más importante" y a partir de mí, el otro, y si yo soy el otro, lo más importante soy yo y el otro. Eso es lo que a mí me deja el método. Aunque tengo mi dosis de cinismo todavía creo en eso, si lo más bello, importante, increíble soy yo, con todo lo grande que puede ser la vida, lo más importante es el ser humano. Eso es lo que a mí me dejó trabajar con este método. Y el teatro se toma como una herramienta externa, lo voy a usar, me voy a subir porque quiero algo, voy detrás de algo, quiero decir algo. Si no, bla bla blá... Pago la renta... Y lo hice varias veces. Un mes de funciones, a veces sufridísimas por el absurdo, y podía pagar lo que debía de renta. Ya era algo ¿no? Pero el sin sentido... Lo otro, donde estoy totalmente involucrado ¿qué importa el nivel? Ese es más interesante. Seguro por ahí hay otros jóvenes que digan yo hago lo que a mí me importa, que me da algo... Lo rico que sigue siendo cuando yo les digo a unos jóvenes "Háganse concientes de su respiración" eso cambia, ves las caras, algo tan sencillo que les pido. Primero es "yo no respiro", esa pinche represión que nos han echado encima, entre menos me vea yo... La muchacha entre mas calladita mas bonita... Pero sigue siendo rico para mí nada más ese consejito "hazte conciente de tu respiración" y a partir de eso a ver como podemos trabajar, en ese manejo de la respiración. Por eso me sigue entusiasmando la idea del teatro, pero así... (Entrevista. Marzo 24, 2005)*

#### **1.6 Universidad e Investigación.**

En 1991 se realiza una investigación sobre la metodología en el Teatro de Orientación Campesina de Bodegas Rurales CONASUPO, para el CITRU; investigación para la cuál Valencia escribe un artículo sobre historia y metodología del teatro popular, campesino e indígena que se publicará en la revista Acotación.

Entre 1991 y 1992 es Investigador A en el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli.

Del 20 al 22 de enero de 1992, Valencia participa como ponente en el Coloquio *La literatura dramática y el teatro hoy* en el aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras. Presenta la ponencia *Lenguaje teatral y Literatura dramática*; este escrito engloba los postulados básicos de su método, producto de sus investigaciones.

También durante ese año imparte un taller intensivo de Actuación al grupo de teatro de la UAM Atzacapotzalco.

En 1993 el maestro es invitado por el Gobierno de Campeche para fundar en ese estado un taller para la formación de dos grupos de teatro. Para ello, el maestro se muda a la capital del estado. Ya hemos mencionado los propósitos y el esquema de trabajo de este proyecto. En ese mismo año muere Waldeen. Poco después Guillermo Arriaga buscaría realizar una exposición homenaje a la coreógrafa

*Damián Valencia, el hijo de Waldeen y Rodolfo, que creció como hermano de Emiliano, se quedó con todo el archivo de su madre, entonces le propuse que hiciéramos una exposición homenaje con toda la obra gráfica. Y esa muestra ha viajado de arriba abajo. (Cit. en Zapata sin bigote, 272)*

Valencia organiza en 1994, en la ciudad de Campeche, el encuentro de los grupos de la zona del Sureste, con vistas a su participación en el Encuentro Nacional de Teatro. Es nombrado miembro del jurado del Encuentro Nacional de Teatro, en el que participa hasta su culminación en la ciudad de

Monterrey.

En estas mismas fechas regresa a el D. F. y se reincorpora al Colegio de Literatura Dramática y Teatro donde imparte los cursos de Actuación VII-VIII y Taller de Actuación I-II.

Imparte, durante 32 días efectivos, del 19 de septiembre al 19 de diciembre un Seminario sobre Lenguaje Teatral. En el participan Bárbara Martínez Moreno (Etnóloga) e integrantes del grupo *Que oscuridad de golpe* triunfador en la Muestra Regional de teatro: Armando Vidal (director), Lorena Ricaño (su esposa), Sinai Arce, Valentín Martínez, Porfirio Olivares; además de Alonso Martínez, Suely Bechet, e Ignacio López.

En el informe de práctica de campo de Bárbara Martínez, además de algunas reflexiones interesantes sobre su percepción desde el punto de vista de la etnología, podemos apreciar la enorme influencia del método del maestro en el trabajo del grupo

*Esta teoría ha influenciado de manera definitiva a la compañía "Qué oscuridad de golpe", se han aplicado los elementos de Bioenergética y Lenguaje Teatral a la realización de los montajes con asesoría del tutor. La relación entre maestro y discípulos (tutor y compañía) ha llegado a ser de franco mesianismo, hecho que en ocasiones obstaculizó mi participación crítica durante el seminario, sobre todo en situaciones donde me colocaba en el papel de oponente y mis argumentos discrepaban de los del tutor. Sin embargo debo decir que nunca se me negó la posibilidad de discutir cuando surgían dudas aunque mis comentarios no fueran a veces aceptados del todo. (Bárbara Martínez, "Informe de Práctica de campo")*

Después de una amplia exposición de la presentación de *Insultos al público*, montaje que ocupaba al grupo en ese momento y que presenció en una casa de cultura en Cuautla, Martínez en su conclusión escribe

*La teoría del Lenguaje Teatral propuesta por Rodolfo Valencia y aplicada a lo largo del seminario surge como una propuesta teórico-metodológica frente a la ausencia de opciones dentro del teatro mexicano. El punto nodal de esta teoría es la creación de un teatro vivo en el que los actores y espectadores sean confrontados en un proceso de comunicación y reflexión. No existen personajes ficticios, no hay sentimientos inventados, no existe re-presentación. El teatro vivo es un proceso de creación continua, no hay lugar para la repetición, cada puesta en escena es un aquí y ahora. Las acciones del actor toman significado sólo en relación con el espectador, es él quien interpreta y por lo tanto es el jugador principal del juego teatral.*

*Frente al incesante proceso de individualización en el que la sociedad se encuentra sumergida, el teatro vivo puede surgir como un espacio ideal para intercambiar experiencias, para reconocer al otro y reconocerse a sí mismo en el mundo. (Bárbara Martínez, "Informe de Práctica de campo")*

El maestro Rodolfo Valencia participa en 1995 como ponente en el Encuentro de Grupos Independientes, en la ciudad de Cuautla, Morelos. Se presenta con el tema *El lenguaje teatral*.

En abril, el maestro participa como ponente en la mesa sobre *La teatralidad en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz*, organizada por la UAM en la Casa de la Primera Imprenta.

Participa también como miembro del Comité Pro-homenaje a Seki Sano. El comité estuvo integrado por Mishico Tanaka (Colegio de México), José Solé, Ignacio Retes, José Ramón Enriquez (CITRU), Ricardo Ramírez Carnero (INBA) y Ma. Elena Martínez Tamayo.

Al siguiente año se da una experiencia de trabajo muy interesante. Trabaja en un Seminario-Taller con alumnos egresados de la carrera de Literatura Dramática y Teatro.



Producto de este trabajo, se realiza en el espacio múltiple de la F, F. y L., durante los días 8, 9 y 10 de mayo de 1996, las presentaciones del espectáculo resultado del primer Taller Seminario de Investigación del Lenguaje Teatral, con ex-alumnos del Colegio de Literatura Dramática y Teatro,

auspiciado por la división de Educación Continua. El grupo estaba integrado por César Agúndiz, Griselda Berlanga, Claudia Eguiarte, Israel Franco, Edith Ibarra, Carlos Méndez, Hena Moreno, Juan Pernas y Mónica Salcido. Gabriel Figueroa fue asistente de dirección y Leonel Maciel apoyo técnico.

El trabajo realizado con los ex-alumnos fue muy completo, pues pudo llegarse a la presentación de un espectáculo. Éste consistió en una muestra de cómo se trabaja el método del maestro Valencia, pero con una estructura que lo hacía verdaderamente atrayente.

Creemos que este trabajo nos muestra cómo se puede distinguir un trabajo teatral íntimo y profundo, de una terapia frente a público. Las distintas partes del espectáculo estuvieron creadas a partir del trabajo sobre recuerdos de experiencias de gran trascendencia para los participantes, pero el trabajo implicaba darle a esa experiencia una forma teatral, en la cual el actor debía llegar a tener un manejo profundo de sí mismo y hacer un proceso consciente para llegar a darle la forma adecuada, para compartirlo con el público. No es un ejercicio de pensamiento, se habla siempre en presente "tengo cuatro años..." y se continua. El objetivo en terapia es liberarme de una experiencia que me pesa, me detiene.

Por ejemplo, una de las partes estaba basada en una experiencia de la infancia de uno de los actores. Cuando era niño tenía que ir a la escuela y llevar a su hermano menor, pero sus padres sólo le daban para un pasaje. Así que todas las mañanas debía de ingeniárselas para lograr que el pesero los llevara a los dos. Esto le generaba una gran angustia, pues a veces los bajaban o le gritaban los choferes. Cada día se despertaba con esa preocupación. Un día que regresaban de la escuela y que por alguna razón tenía algo de dinero, se detuvo a comprar una paleta y descuidó a su hermano. Escucha un fuerte ruido y al voltear ve que atropellaron a su hermano. Lo primero que pasa por su mente es: *que bueno que mañana ya no me tengo que colar al pesero...*

Este pensamiento al hacerlo consciente le causó un gran complejo de culpa, culpa que arrastró durante muchos años.

Ahora bien, esta experiencia que es compartida durante el trabajo del grupo, que es un lastre que ha atormentado al actor desde hace mucho, se decide llevar a la escena. Aquí comienza un proceso de teatralización, en el que se debe de trabajar de una manera lúcida cómo comunicar eso al espectador. ¿Cómo hacerlo? ¿Es prudente, puede ayudar en algo al actor? ¿Le causa daño? Para nosotros se trata de fenómenos verdaderamente interesantes, dignos de ser estudiados. En la segunda parte de este estudio abordaremos tales cuestiones.

Por este tiempo, el maestro Valencia también se abocó al montaje de la obra *Calígula* de Albert Camus. El drama empataba perfectamente con las inquietudes del maestro con respecto al poder, completando el ciclo con el *Prometeo* y *Los rubios*. Sin embargo, a pesar de tener un gran avance en el montaje, el grupo se disolvió por problemáticas personales de algunos integrantes.

Siguiendo con sus actividades académicas, el maestro participa como ponente en el Coloquio Internacional de Etnoescenología (14, 15 y 16 de junio de 1996), con la ponencia *El teatro indígena Contemporáneo en México*, organizado por el Instituto de Cultura del Estado de Morelos.

En el mismo año es elegido miembro del Jurado para el otorgamiento de Becas-Teatro por



CONACULTA y el Estado de Morelos. También es nombrado miembro del Consejo Técnico del Departamento de Teatro del Instituto de Cultura del Estado de Morelos.



El 8 de octubre de 1997 participa en la mesa redonda *Seki Sano, formador de actores* que se llevó a cabo en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras.

El 27 de marzo del 2000 recibe la medalla *Mi vida en el teatro* (CIDC, Identidad) por el Instituto Internacional de Teatro. La entrega se realizó en el Teatro Julio Prieto (Xola) y la medalla le fue entregada por Isabel Quintanar, Presidenta de la sección Latinoamericana y del Caribe, CIDC; y ex-colaboradora del maestro.

En el 2001 se presenta en el Centro Nacional de las Artes con una ponencia en el Seminario sobre el cuerpo del actor. Cuatro de sus alumnos, entre ellos el autor de este estudio, dan una demostración del trabajo actoral de su método.

Esta conferencia se estructuró con la lectura por parte de maestro de breves notas sobre su proposición teatral intercaladas con la realización de ejercicios de entrenamiento del método en el orden en que se estudian en la práctica. El eje de sus reflexiones es la relación que ha tenido en cuerpo y la mente a lo largo de la historia.

Prepara, en el 2004, el artículo *La recepción del espectador* para una mesa redonda sobre la puesta y el público, que se realizó en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

En el 2005 escribe la ponencia *La creación escénica* que presenta durante el XII Encuentro de la MIT, en la ciudad de Jalapa, Veracruz.

En enero del 2006 viaja a la ciudad de Xalapa para impartir un curso de actuación en la Universidad Veracruzana, el cual durará 15 días.

Durante los últimos años, el maestro Rodolfo Valencia ha combinado su actividad docente en el Colegio de Literatura Dramática de la F. F. y L., sus estudios y el disfrute de su nieta Elena. Desgraciadamente algunos proyectos, tanto de actuación como de dirección no se han podido concretar.

## SEGUNDA PARTE: FUNDAMENTOS TEÓRICOS DEL MÉTODO VALENCIA.

En 1998 entré a la clase de Dirección de Actores I del maestro Rodolfo Valencia. A pesar de que la huelga de la Universidad truncó el desarrollo del segundo semestre de dicho curso, el interés por el método y las posibilidades que despierta en el actor en preparación me llevaron a tomar por iniciativa personal sus clases de Actuación y Taller de Actuación durante tres años, así como otros cursos de Bioenergética y técnicas psico-corporales con otros maestros.

A partir de entonces he seguido muy de cerca el trabajo del maestro, lo que me ha permitido no sólo profundizar personalmente, sino también poder observar directamente el desarrollo de mis compañeros, los patrones recurrentes en las diversas generaciones y la forma de acercarse a diferentes formas de bloqueo que el maestro aplica de acuerdo al ser humano concreto. En esta parte del trabajo realizaremos una revisión de los fundamentos teóricos tanto de los principios teatrales que sustentan la proposición como de la Bioenergética y del trabajo de terapia Gestalt, tratando de dar un panorama general de las técnicas de las que se auxilia el Método para después, en la tercera parte de nuestro estudio, poder exponer con mayor claridad y libertad la propuesta del maestro Valencia.

Cabe aclarar que podemos ver diferentes enfoques desde los cuales se podría abordar este fenómeno; como las ideas de teatro político comprometido, las bases filosóficas del método, la estética, etc. Sin embargo, decidimos enfocarnos en los postulados de la bioenergética por considerar que el material que existe sobre el tema, principalmente los escritos de Wilhelm Reich y Alexander Lowen, nos permitirán hacer una exposición más clara sobre la búsqueda y logros del trabajo de Rodolfo Valencia acerca del trabajo actoral. Reiteramos, la investigación teatral de Valencia se nutre de varias fuentes y está desarrollada a lo largo de años de búsqueda personal; sin embargo, el maestro encontró en los estudios de bioenergética y otras técnicas de desarrollo humano sustento teórico para su propio trabajo. Es por eso que hemos elegido dicho enfoque.

Por supuesto que habremos de mencionar y revisar otros de los enfoques que sirvan para ampliar el panorama de nuestro estudio, pero será de una manera auxiliar, esperando que haya en un futuro otras investigaciones que se centren en dichas líneas de investigación.

Antes de ello, queremos mostrar un panorama general (muy general) de las diferentes escuelas de actuación en México, como herramienta para poder ubicar el trabajo como formador de actores de Rodolfo Valencia, en el contexto de las escuelas de actuación mexicanas.

México ha sido a lo largo de su historia, en el terreno del teatro, básicamente un espacio de asimilación de teorías y técnicas provenientes del exterior. En primer lugar de Europa y, en menor grado, de los Estados Unidos. Nuestros maestros teatrales básicamente son expositores y en parte presentadores de su propia visión de estas técnicas del exterior. Usamos con intención el término de maestros, porque sería pretencioso el de Teóricos Teatrales, porque son realmente pocos los que han aportado a la teoría teatral ideas verdaderamente originales, y menos aún, una práctica que sustente éstas.

Antes de la época de Seki Sano, ya había una inquietud de renovación en el panorama teatral mexicano, dado sobre todo por jóvenes que tuvieron algún grado de contacto con el teatro europeo de las vanguardias, formas que debieron de ser muy prometedoras para las inquietudes de estos teatristas

que estaban en contra del anquilosado teatro tipo español de zarzuelas y comedietas.

Estas inquietudes dieron como resultado el surgimiento de distintos modos de entender y adaptar estas influencias, ya fuera adaptándolas o siguiendo la "receta" al pie de la letra.

En su estudio *Cien años de teatro en México*, Luis Reyes de la Maza nos narra la llegada a México, en mayo 1868, del actor español José Valero. Este acontecimiento es de relevancia para la historia de la actuación en el país ya que marcará un cambio importante

*Ignacio Manuel Altamirano, quien sin lugar a dudas ha sido el mejor crítico teatral que ha tenido México, se entusiasmó con Valero porque es el primer comediante que pone en práctica el modo moderno de actuación, es decir, la naturalidad. Con él se terminan las voces engoladas, los largos parlamentos en tono declamatorio, las actitudes forzadas por las poses, los ademanes violentos y grandilocuentes, las convulsiones en los sollozos, el arrastre por el foro gritando hasta quedar afónico en una escena dramática, y todos los vicios que eran característicos de la escuela romántica, del drama histórico de Victor Hugo y Schiller. Valero trajo consigo las nuevas normas de actuación donde las actitudes cotidianas y simples son llevadas a la escena, donde el actor debe olvidarse que está actuando y fijarse sólo en lo que haría en ese momento el personaje que interpreta. (Cien años..., 80)*

Claro que la influencia de este destacado actor no terminó del todo con el estilo declamatorio, pero sí mostró una forma más acorde a los tiempos que vivió. Además, tiene el mérito de ser el primero en presentar en el país algunas de las grandes joyas de la literatura universal. Valero

*...secunda con gusto la idea de Ignacio Manuel Altamirano de fundar en la capital un Conservatorio Dramático, similar al de Madrid, donde los futuros cómicos pudieran estudiar aunque fuese lo más elemental para su carrera, y se crearon como obligatorias las materias de literatura dramática, declamación, idiomas, música, esgrima y baile. El 29 de septiembre de 1868 se llevó efecto la fundación del Conservatorio Dramático, dependiente de la Sociedad Filarmónica e instalado en un amplio salón de la ex Universidad. (Cien años..., 81)*

En el conservatorio se conjugaba el estudio de la música y de la declamación; la currícula incluía las materias de Estudio de trajes y costumbres, Pantomima y Declamación.

En abril de 1880 la llegada de otro actor español, Leopoldo Burón, viene a reforzar lo hecho por Valero. Además de evitar ademanes, gritos y exageraciones, *este actor demuestra al público que el escenario debe ser algo totalmente ajeno a la sala; que los actores deben hacerse a la idea de que no hay personas que los observan, sino limitarse a vivir su personaje imaginando siempre la famosa "cuarta pared". Esto tenía, por fuerza, que gustar al público, al que desagradaba ver a tantos artistas actuar, o mejor dicho repetir sus parlamentos mientras escudriñaban con la vista todo el salón y hasta sonreían si descubrían a algún conocido. (Cien años..., 125)*

Para Reyes de la Maza, la mejor innovación de Burón fue *suprimir que los actores a los que se les aplaudía un mutis salieran de inmediato a agradecer los aplausos, o bien cuando alguna frase de la obra era igualmente aplaudida por lo bien dicha por parte del actor, que este interrumpiera la acción para avanzar hasta el proscenio y agradecer las ovaciones con profundas reverencias y sonrisas. (Cien años..., 125)*

Ahora el actor espera al final del acto para recibir el reconocimiento del público y cuando alguna frase era aplaudida por el respetable, el actor callaba mientras duraba la reacción del público. Estas innovaciones desmienten las visiones simplistas de que el teatro sólo se cambió por los grandes directores reconocidos, pues por aquí y por allá se dieron pequeñas aportaciones que reflejaban la revolución artística que se desataba por toda Europa. Sin embargo, es innegable que los escenarios mexicanos seguían dominados por las comedietas y zarzuelas que tanto éxito tenían.

Revisaremos ahora algunos momentos clave del desarrollo del teatro en nuestro país, así como los nombres de algunos de los creadores y docentes más reconocidos.

En 1917 el gobierno revolucionario incorporará el Conservatorio de Música y Declamación al Departamento Universitario de Bellas Artes. La universidad decide separar estas enseñanzas y se crea en ese año la **Escuela Nacional de Arte Teatral**, que dirigió Julio Jiménez Rueda. Esta escuela fue clausurada por el general Obregón, durante la rectoría de José Vasconcelos. Habría de llegar el año de 1934 para que la universidad fuera de nuevo semillero de actores.

La **Influencia francesa** es producto del movimiento renovador del teatro en Francia, que llegó incluso a conmovir la estructura de la Comedia Francesa, está sustentado por nombres como Barrault, Copeau, Villar, etc. Aunque no era un movimiento uniforme, pues cada uno tenía su propia concepción del teatro y de la actuación, sí coincidían en una búsqueda que moviera al teatro de la mera forma declamatoria y de la "corrección" interpretativa. Podemos ubicar estas corrientes dentro de la escuela formal, basadas principalmente en el virtuosismo vocal y el dominio de la imitación de las actitudes y comportamientos, producto de una gran capacidad de observación.

Estos movimientos en Francia tuvieron gran resonancia en México, y marcaron la pauta para el nacimiento de grupos como el del Teatro Ulises o el grupo de Orientación, y en gran medida del grupo de Poesía en Voz Alta. Del mismo modo la llegada de André Moreau fue un vínculo directo con las formas escénicas que estaban en boga en la Francia del primer cuarto de siglo XX.

Francia, particularmente París, fue el principal centro cultural de la primera mitad del siglo XX, a tal grado que muchos de los intelectuales mexicanos de la época se conocieron y formaron nexos de trabajo así como largas amistades en la Ciudad Luz, antes que en su propio país.

El **teatro de Ulises** fue fundado en 1928 por Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano, Julio Castellanos, Agustín Lazo, Clementina Otero e Isabela Corona; bajo auspicios de Antonieta Rivas Mercado. Consideraban sus participantes que constituirían un pequeño teatro experimental donde se representarían obras nuevas por actores no profesionales. Creemos pertinente pensar que este grupo de entusiastas intelectuales de diversas ramas artísticas aportaron al teatro mexicano una renovación al traer las obras más modernas de la época, lo cual llevó por fuerza a nuevas búsquedas en el terreno de la interpretación, pues la mera declamación del teatro tradicional español ya no le serían apropiadas al nuevo teatro.

Con el mismo nombre con el que se bautizó el inmueble de los pisos inferiores de la Secretaría de Educación, Celestino Gorostiza nombró al grupo de actores con el que abrió una temporada en julio de 1932: **Teatro Orientación**. Según los estudiosos, este grupo presentó nuevas propuestas, como los movimientos parcos de los actores, el maquillaje discreto, lo mismo que la intensidad de las voces. Los

actores no se adelantaban a recibir los aplausos. Durante cinco temporadas siguieron su trabajo de experimentación hasta 1939.

**Fernando Wagner** comenzó a dar clases cursos de Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras en 1934. En 1935, con los alumnos de su taller hace su debut como director con la puesta en escena de *Peribañez y el Comendador de Ocaña* de Lope, en Bellas Artes. Se le ha llegado a considerar a esta obra el inicio del teatro universitario contemporáneo. Desde entonces el teatro universitario ha sido semillero de grandes figuras del quehacer teatral, a pesar de su errática historia, sus limitaciones y su falta de una visión para un desarrollo que impulse las inquietudes de sus trabajos.

El desarrollo de la formación universitaria tiene su génesis en tres figuras principales: el mismo **Wagner, Enrique Ruelas y Rodolfo Usigli**.

En 1935 Wagner presentó la primera generación de la clase de Práctica teatral, en el Teatro Orientación de la SEP con *Las preciosas ridículas* de Molière y *Riders to sea* de Synge, tanto en español como en su idioma original.

Con la llegada de **Julio Bracho** en 1936 se revitalizaría este proyecto estudiantil, que se seguiría desarrollando hasta obtener en 1954 su constitución legal como dependencia de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM. Ese mismo año inició su primera temporada en el Teatro del Hotel Nacional con grupos integrados por estudiantes de las Preparatorias 1 y 2, de las facultades de Ciencias Políticas, Filosofía y Letras y Jurisprudencia. Al mismo tiempo **Charles Rooner** presentaba *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello y *El hechicero* de Carlos Solórzano con un grupo de profesionales llamado simplemente *Teatro Universitario* en el hoy llamado Teatro Reforma.

Los primeros pasos del teatro universitario son las clases de Ruelas, Wagner y Usigli, quienes presentaban sus cátedras sin una estructuración académica, cada uno hablaba de lo que sabía, pero no hay duda de que fue un aporte importantísimo para el desarrollo del teatro en México, ya que la enseñanza teatral comenzaba a ser un estudio complejo, dejaba de ser una práctica artesanal en la que el joven entusiasta entraba a alguna compañía como "aprendiz" del oficio, limitándose a observar como trabajaban los ya iniciados y esperando tener su primera oportunidad "entregando la carta" o algún otro pequeño papel para irse fogueando poco a poco.

El conocimiento de la historia del teatro, de las nuevas corrientes que se daban en Europa (nuevas para México por lo menos) etc., constituían un acercamiento totalmente diferente a la práctica teatral, donde en lugar de "hallar el hilo negro", el alumno contaría con más herramientas para desarrollarse.

Para tratar de comprender el tipo de acercamiento al que tuvieron acceso estos primeros alumnos, queremos puntualizar algunas ideas de Wagner, pues es el que a nuestro juicio aportó más al tema de la actuación, pues a Enrique Ruelas se le recuerda más como promotor cultural y a Usigli por sus aportes en dramaturgia; sin dejar de tomar en cuenta que Rodolfo Usigli, como renovador de la dramaturgia mexicana también aportó, aún de manera indirecta, a la forma de actuar, pues estas nuevas obras, más complejas psicológica y formalmente, requirieron de un tipo diferente de actor.

Refiriéndonos a Fernando Wagner, ubicamos sus enseñanzas dentro de una serie de "recomendaciones" o "tips prácticos" que tienen que ver con la "correcta" forma de interpretar un

papel. Desdeñando las ideas de Stanislavski, considerando que la memoria de las emociones puede ser un recurso *cuando se trata de personas emotivamente retraídas y torpes*; se sitúa más bien en la escuela formal donde, clarifica, el actor “expresa”, no “siente” o “experimenta”.

En sus escritos (*Las técnicas de actuación en México*, 270-287) podemos observar que no se expresa propiamente una técnica, sino un conocimiento del oficio del actor y algunas reglas producto de la observación personal y de su enorme conocimiento de las corrientes teatrales.

Nos habla de que el actor ha de dominar, de forma equilibrada, tres factores: la expresión verbal, la expresión plástica y la continuidad de ideas; y para obtener el dominio de éstas, la concentración producto de “una rigurosa autodisciplina”. No es la concentración stanislavskiana, sino que se refiere a la total entrega a su trabajo sobre la escena, entrenamiento, estudio y ensayos.

Para Wagner “...dar vida a la palabra del dramaturgo es la finalidad de toda actuación”, por tanto no es gratuito que sea el primer medio de expresión del que se ocupe. Se trata todavía de un teatro de la palabra, donde el actor tratará de transmitir el contenido exacto que puso el dramaturgo a su obra.

Como crítico de la técnica de Stanislavski, Wagner dice que el actor ha de tener total dominio de sí para poder crear una obra artística. Todo esto no conforma por sí mismo un método actoral, sino una forma de trabajo.

La historia del teatro nacional se puede medir dividiéndola antes y después de **Seki Sano**; tal fue la contundencia del golpe dado a las formas arcaicas que dominaban el teatro de la época. Se le considera el verdadero introductor del método Stanislavski a México, una verdad incompleta, dado que el director japonés trajo una síntesis propia y personal que incluía elementos del trabajo de Meyerhold y del Teatro Tradicional Japonés, así como de otras herramientas tomadas de los teatros de vanguardias que observó a lo largo de sus viajes por el mundo.

En 1939 (mismo año del nacimiento del Teatro Panamericano de Wagner) Seki Sano llegó a México; donde desarrollaría la mayor parte de su trabajo, hasta su muerte en 1966.

Su trabajo impresionó tanto a sus discípulos directos como a los cientos de anónimos espectadores que iniciaron una relación profunda con el teatro en sus representaciones, como el joven estudiante de secundaria Héctor Mendoza, quién cambió su idea del teatro ante la puesta de *Un tranvía llamado deseo*.

Básicamente su técnica se centraba en una aplicación rigurosamente metodológica del método Stanislavski, que estudio en Rusia y en EUA, complementada con poderosas influencias del teatro nacional japonés, Meyerhold y Vagtangov.

**Dimitrios Sarrás** llegó a México en 1955. Estudió en el Actor's Studio y en las escuelas de Uta Hagen y Max Reinhardt. Trabajó en algunas películas y en la capacitación de actores en la Twenty Century Fox. En México fundó el Estudio de Actores, por el que pasaron cerca de tres mil alumnos entre los que destacan Emma Teresa Armendaris, Miguel Córcega, Beatriz Sheridan, Augusto Benedico, Blanca Sánchez, Susana Alexander y Ofelia Medina.

En su artículo *El actor creativo* (*Las técnicas de actuación en México*, 410-420), Sarrás expresa: *Para mí, la única teoría que pone al actor en el camino preciso es la de Stanislavski.*

Pide del actor un amplio conocimiento de su propio ser, por ser su propia materia prima, se opone a la actuación formal por no tener una motivación interna.

Una de las inquietudes de Sarrás es la total permanencia de la cuarta pared, pues expresa que el espectador *...es y debe ser siempre eso: espectador, observador, y no participante.*

Encontramos en sus afirmaciones algunas de las ideas que Valencia ha rebatido a lo largo de su trabajo: *El actor creativo lucha para ser poseído por la mente del personaje que él mismo está creando; pone especial énfasis en el ego del actor, como la barrera a vencer para ...motivarse para creer en la fantasía y convencer al espectador de que la fantasía (la mentira) es una verdad, una realidad, una experiencia teatral, una copia de la vida, ese es el verdadero talento.*

Tanto Seki Sano como Sarrás formaron a generaciones de actores dentro del método Stanislavski, el cual fue tanto aceptado como criticado por actores de esos años. Una de las diferencias entre ambos, además de las influencias ya mencionadas en el director japonés, es que el teatro de Sarrás no busca ser un teatro comprometido social y políticamente, factor ineludible en el teatro de Seki Sano.

Héctor Azar inició su carrera con la propuesta estudiantil de Teatro en Coapa en 1955. En 1959 estableció el Teatro de la Universidad en el antiguo teatro del Caballito, como sede permanente. En 1962 fundó y dirigió el CUT, inaugurándose con una serie de conferencias el 18 de Junio de 1962. También creó la Compañía de Teatro Universitario. Sus enseñanzas se continuaron en la escuela que fundó en Coyoacán, el CADAC.

Su concepción teatral tiene resonancias del "Teatro como unión de todas las artes" expuestas por Appia o Reinhardt. Busca promover la "Síntesis viva". Actoralmente, pone énfasis en el trabajo corporal; ejercicios de respiración para colocar la voz y en trabajo gimnástico. Esta corriente es la que priva en gran medida en el CUT hasta hoy.

**Poesía en Voz Alta** se inicia en 1956 bajo el auspicio de la UNAM, de un modo similar al teatro Ulises. Integraban este grupo intelectuales y artistas plásticos, originalmente con la dirección literaria de Octavio Paz y Juan José Arreola, quienes colaboraron con Elena Garro, León Felipe, Juan García Ponce y Ma. Luisa Mendoza entre otros. Como el propio nombre del grupo lo indica, su búsqueda se centraba en "escenificar la poesía" y darle un espacio poético al teatro, volver a lo que consideraban el origen del teatro, la palabra, y despojarla de "artificios innecesarios". Héctor Mendoza dio la forma escénica y Juan Soriano se encargó de la producción y del vestuario. El propio Mendoza refiere los objetivos del grupo

*Nosotros empezamos intentando un teatro nuevo, un poco en reacción, en contra del viejo teatro español. Formé parte de esa corriente, al meterme a la Facultad de Filosofía y Letras y a la Escuela de Bellas Artes. ¿Qué había en contra del teatro español? Que se había quedado rezagado frente al teatro del resto del mundo. Un rezago que también estábamos sufriendo en México. España, realmente, se cerró al mundo durante la época franquista. Eso lo heredamos. Como reacción, algunos intentamos unirnos a las corrientes modernas. ¿Por qué lo digo? Porque había gran interés en montar a Bernard*



*Shaw, a Pirandello, a Eugene O'Neil, etcétera. Y no estamos hablando ni siquiera de un movimiento de vanguardia, es decir, que cuando Usigli idolatra a Shaw, éste ya es un anciano; cuando los directores montan a Pirandello, el italiano ya está como que en la tumba. Ni siquiera es como la vanguardia, lo que se entiende por vanguardia, una verdadera avanzada, una revolución. Eso no (Héctor Mendoza, tras 40 años..., 21)*

Mendoza entiende este movimiento como una búsqueda de independencia cultural, entre las cosas que rechazaban estaba la idea del actor "hecho sobre las tablas", cuando en Europa los actores ya se formaban en la academia desde hace años.

Durante la época de Poesía en voz alta, Mendoza no conocía a Stanislavski, fue hasta que estudió en E. U. Probablemente, dice, "por eso Seki Sano salía dando bastonazos de las presentaciones". La universidad de Yale fue la escuela de Novo y Villaurrutia primero, y de Mendoza después. Las doctrinas de Stanislavski eran las que dominaban la búsqueda teatral la época.

Recuerda Mendoza ese paso como una lucha de teorías, con discusiones en cafés de actores y jóvenes directores, las cuales terminaron con la llegada de la televisión, lo que a su parecer hizo que los actores se volvieran flojos, que les dejara de interesar la teoría y progresar como actores.

Tres figuras sobresalen como guías en la formación actoral durante los últimos años del siglo XX, **Héctor Mendoza, Ludwik Margules y Luis de Tavira**; junto con **Julio Castillo y Juan José Gurrola** se les identifica con el teatro universitario del periodo 1960-1980:

Para Luis de Tavira *...sólo con la entrada a escena de Héctor Mendoza el teatro mexicano alcanzó la modernidad. (Héctor Mendoza, tras 40 años..., 5)*; lo cuál como hemos visto es mas que exagerado. Pero sin duda, Mendoza participó en un movimiento que vino a poner en crisis la forma teatral en México. Tiene la suerte de estar en un momento en que jóvenes muy talentosos eran cobijados de un modo u otro por los grandes patriarcas de la escena nacional. De esta generación (Carballido, Magaña, L. J. Hernández, Ibarguengoitía) Mendoza es el que aporta al desarrollo de la actuación, tanto por su trabajo en la docencia, como en sus escritos y puestas.

Su primer acercamiento a la preparación teatral fue en unas clases "anecdóticos" con Carlos Ancira. Fue el propio Ancira el que lo dirigió a Filosofía y Letras y a Bellas Artes. Como mencionamos, el teatro profesional estaba representado por Novo, Villaurrutia, Wagner, Ruelas y Usigli.

Poesía en Voz Alta es, en sus propias palabras, el éxito que lo "enganchó" con la dirección escénica; casi accidentalmente, puesto que Ruelas se había comprometido a dirigir a un grupo de arquitectura la obra *La pesadilla o las costumbres de antaño* de Eduardo de Gorostiza, pero no lo hizo. El propio Mendoza, encargado del teatro estudiantil de Difusión Cultural de la UNAM, debió relevarlo. Novo se cumplió con el resultado y al año siguiente (1956) ya estaba en Poesía en voz alta.

Para 1957 Mendoza recibe una beca de la Fundación Rockefeller para estudiar dirección escénica, estudia en la Universidad de Yale y en el Actor's Studio. También toma cursos con José Quintero y Étienne Decroux.

En 1983 se publica su farsa didáctica en un acto *Actuar*, texto más teórico que dramático en *Teoría y praxis del teatro en México*. De 1983 a 1986 es coordinador del Departamento de Literatura Dramática y Teatro de F. y L. Para sus clases de actuación también ha escrito obras cortas tituladas *Dos intentos de suicidio*. Hasta hoy, cada año hay en el Colegio de Teatro de Filosofía y Letras una larga fila de aspirantes para ser aceptados en sus clases de actuación.

El trabajo de Héctor Mendoza se basa en el enfrentamiento, en la oposición de contrarios: A ama a B, pero B ama a C, etc.

En el referido texto *Actuar*, calificado como farsa didáctica, presenta una escena entre un profesor de actuación y su atormentado alumno que quiere entender los conceptos del maestro. La primera definición del maestro, y que sacude al joven pone la clave de la actuación en la respuesta a los estímulos, reales en la vida y ficticios en la actuación.

El profesor de la obra marca que la "buena" actuación de hoy en día comienza a partir de Stanislavski, y que ésta se basa en la creencia. A través de una serie de ejemplos se van aplicando las situaciones en que se "actúa", observando la calidad, ya ficticia, ya real, de los estímulos. Al final de la obra, ambos definen el actuar como "Reacciona activamente a estímulos ficticios".

A lo largo de los años, el maestro Mendoza ha formado una gran cantidad de actores, muchos de ellos se han vuelto sus incondicionales y se enorgullecen de ser llamados "mendocinos".

**Ludwig Margules** (recientemente fallecido) estudió en la Escuela de Arte Dramático de la UNAM, la EAT del INBA y en la academia de Seki Sano. Inicia su carrera como asistente de Fernando Wagner. Fue actor, pero su mayor desarrollo ha sido como director. Fue director del CUT y director del Foro Teatro Contemporáneo.

Director de gran altura, ha escenificado obras como *Los nombres del poder* de Jerzy Broszkiewicz, *La trágica historia del Doctor Fausto* de Marlowe, *La vida es sueño* de Calderón, *La estrella de Sevilla* de Lope, *A puerta cerrada* de Sartre, *Severa vigilancia* de Genet, *Tío Vania* de Chejov, etc.

Hay ideas que parecen cercanas entre Valencia y Margules, particularmente por que éste también da una importancia central al conflicto como la esencia del teatro: *No hay obra de teatro sin conflicto, no hay arte sin conflicto* (Seligson, "Semblanza inconclusa...", 1)

Sin embargo, la idea de la creación del personaje es central en las ideas del director polaco.

Para Esther Seligson, el teatro de Margules presenta una visión desencantada de la vida. Percibe que su teatro se presenta como un rito, como una forma de tomar conciencia del ser y del estar en el mundo. Y esta conciencia se presenta en formas terribles y desesperantes.

Ludwig Margules también ha mostrado una exigencia por encontrar nuevos medios expresivos, de llevar imaginación y poesía a los escenarios.

**Luis de Tavira** es egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Fundador en México del Teatro Épico. Director del CUT en 1978. Director del CET del INBA en 1985. Dirige La

Casa del Teatro.

Sus inquietudes las expresa en una búsqueda de la liberación de la intensidad, la cual entiende cómo contraria a la tensión *No hay que olvidar que el actor es el posibilitador de una verdadera reacción y una verdadera intensidad basada en la relajación, que no es otra cosa más que su propia disponibilidad para enfrentarse en forma abierta, libre, sin prejuicios y sin prefabricaciones al estímulo como viene; para que de ahí surja espontáneamente la reacción verdadera que no puede ser prefabricada* (Las técnicas de actuación..., 457)

Por tanto se debe buscar que la espontaneidad no encuentre ninguna limitación, que haya una relajación o disponibilidad para entregarse a la situación sin defensas. Hay en esta afirmación acercamiento con los postulados formulados por el maestro Valencia pero, como acotaremos, hay diferencias que los separan totalmente.

Conocerse a sí mismo es uno de los requisitos para el actor que propone Tavira, cualidad que contrapone tanto al exhibicionismo como a la fuga de sí mismo. Disponibilidad convertida en profunda humildad a la vez que generosidad, aceptarse para entregarse a la tarea artística.

Hay otro punto de coincidencia, que es la importancia de recuperar la conciencia corporal. El saberse un organismo complejo compuesto tanto de lo físico (músculos, arterias, sangre, etc.) como de lo psíquico (memoria, inteligencia, emoción, etc.)

También hay puntos de coincidencia con Mendoza: *...¿de dónde viene la creencia escénica? Proviene de la respuesta verdadera a estímulos ficticios. Sólo creyendo el estímulo como verdadero es como se puede dar una respuesta verdadera, a sabiendas de que el estímulo es ficticio.* (Las técnicas de..., 464)

Sigue la base de los postulados stanislavskianos, la idea del personaje y de la creencia escénica. Aquí es donde se ven las grandes diferencias conceptuales de Tavira y Valencia.

El final del texto *Un teatro para nuestros días* presenta una interesante reflexión en cuanto a la postura del actor frente a su trabajo. Resume tres posibilidades para afrontar la actuación, sirviéndose de Hamlet para ejemplificar. Habla primero del actor formal, para el que no es necesario crear una emoción verdadera.

El segundo camino es el del actor vivencial, el cuál *es Hamlet*. Resultado del personaje que no existe con el actor que sí existe. El actor "que es capaz de vivir una vida ajena".

Pero son las modalidades del tercer camino las que nos llaman la atención para relacionarlas con el trabajo de Valencia:

*La tercera alternativa del actor más allá de lo formal y lo vivencial consiste en romper su relación e identificación con el personaje y mostrarse como actor para criticar o ponderar la emoción que en ese momento está teniendo ese personaje, a partir de la situación en la que está; para darle una dimensión histórica y referirnos no ya a la situación creada escénicamente, sino a la situación de la vida cotidiana, de el aquí y ahora* (Las técnicas de..., 467)

Esta descripción la relacionamos muy cercana a la concepción de Valencia, aclarando que sin embargo creemos que ambos, Tavira y Valencia, han seguido formas muy distintas en su teatro, ya que el primero va dirigido más a una élite intelectual, y Valencia ha buscado un teatro vital, cercano a las clases trabajadoras, que confronte directamente a la sociedad que la produce para renovarla.

A pesar de lo mostrado, la enseñanza teatral en la actualidad no es todo lo que podríamos esperar de todos estos esfuerzos, serios y comprometidos muchos de ellos. Como muestra Elka Fediuk en su trabajo *Relación entre la praxis teatral, los planes de estudio y su realización en las instituciones formativas del actor*, nuestros institutos de formación actoral muestran muchas deficiencias en varios aspectos, que van desde las carencias materiales y de infraestructura; hasta las (por nosotros los universitarios muy conocidas) incongruencias entre los planes de estudio y la realidad profesional y laboral del mercado actual.

El primer problema que marca es la "crisis existencial" en lo que respecta a la razón de su existencia, ¿qué? y ¿para qué? enseñar el arte teatral. Estas problemáticas se acentúan al pensar en las dificultades de los egresados al entrar al mercado laboral, ya sea o en el mercado del espectáculo o en la búsqueda de satisfacción artística en grupos independientes. Dos vertientes que parecen en la mayoría de los casos irreconciliables.

En su estudio se refiere directamente a la problemática del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, donde percibe la falta de entrenamiento como una carencia esencial: *Las técnicas se adquieren mediante entrenamiento, es decir, repeticiones orientadas a la superación, no a un abanico de ejercicios que sumados nos llevarán al efecto deseado. El actor es básicamente la presencia física (cuerpo-voz) y estos aspectos no encuentran el cuidado ni el apoyo necesario.* ("Relación entre la praxis teatral, los planes..." 164)

Es pues la falta de constancia en el entrenamiento actoral una limitante importante dentro de la estructura académica de nuestro colegio. Que el acondicionamiento físico sólo se integre en los últimos semestres y que no forme un hábito propio en el estudiante tendiente a su superación es una carencia presente hasta nuestros días.

Por otro lado, lo numeroso de los grupos en las clases prácticas hace que las, ya de por sí escasas, horas sean poco aprovechadas en el seguimiento personal de las limitantes de los alumnos.

Ahora bien, la falta de visión del conjunto académico de lo que se ha de enseñar y su porqué es, a nuestro parecer, la limitante principal para el mejoramiento de la educación que se imparte en el colegio; Fediuk en su exposición marca que

*Las escuelas mexicanas consideran el método Stanislavski como base absoluta para la preparación del actor, expresando sus postulados incluso en sus documentos oficiales. En la práctica es una combinación entre la experiencia de los antiguos alumnos del maestro Seki Sano, una interpretación personal de las traducciones de los textos de Stanislavski, una pequeña dosis de otras tendencias por preferencias personales de los pedagogos y una notoria ausencia del camino de la búsqueda y la investigación. Es visible la preponderancia de la estética del realismo y de la técnica que le corresponde.* ("Relación entre la praxis teatral, los planes..." 167)

El propio maestro Valencia ha participado por años en los equipos de trabajo que buscan la renovación del plan de estudios del Colegio de Literatura Dramática y Teatro; y ha participado de la frustración de no poder avanzar en su objetivo. Justamente él ha tratado de compartir su punto de vista sobre la necesidad de clarificar, de llegar a un acuerdo sobre cuáles han de ser los "elementos básicos" del trabajo actoral y teatral que se han de enseñar en el Colegio. Pero hasta ahora el resultado ha sido pobre.

Por último quisiéramos resaltar el comentario de la maestra Fediuk acerca de la problemática que surge al tratar de que el alumno asimile técnicas en esencia contradictorias al proceso orgánico, esperando que estas se sumen y se apliquen, siendo que en realidad causan un conflicto en el alumno. Esto es visible en las clases de entrenamiento que se limitan a la flexibilidad y ejercicios de fuerza o al entrenamiento de la voz dentro de un esquema igual al del canto.

Son estos puntos precisamente los que a nuestro juicio son resueltos, por lo menos parcialmente, por la práctica del método Valencia, como queremos mostrar en este trabajo. Percibimos este método como una propuesta concreta de lenguaje teatral y de los elementos que lo componen; lo que permite abordar de manera plena el problema de cómo enseñarlo al alumno. Del mismo modo, también vemos que es una propuesta orgánica y compleja, por lo que la consideramos un excelente instrumento para trabajar con actores en formación.

Esta formación comienza con el estudio crítico de los postulados principales de Stanislavski y el porqué el maestro Valencia se desvía de ellos para buscar en otros medios el desarrollo de su investigación hacia un teatro no realista, sino abstracto.

Esta breve exposición nos sirve de punto de partida para plantear dónde se ubica el Método actoral de Rodolfo Valencia con respecto a otras formas en México. En el desarrollo de esta investigación mostraremos cómo su aportación se distingue en cuanto a su proposición de lenguaje teatral como sustento, su abandono de la idea de personaje (presente de uno u otro modo en todos los modelos expuestos) y su trabajo orgánico como base de la creación teatral.

## **2.1 Valencia ante el Método Stanislavski.**

El camino hacia este nuevo teatro que propone Valencia, comenzó (como hemos mencionado) con una inquietud, una intuición surgida de la problemática del actor que Valencia pudo observar a lo largo de su experiencia personal, desde sus primeros años de trabajo profesional. A continuación expondremos el camino que siguió su pensamiento, y observaremos como diversos descubrimientos lo llevaron a las conclusiones presentes referentes a sus conceptos de teatro, dirección, y principalmente del trabajo del actor.

A pesar de haber estudiado con figuras notables como Barrault y Moreau y de haber colaborado en montajes profesionales con Retes; consideramos que la gran influencia del maestro Valencia en el conocimiento teatral es Seki Sano. Como el mismo maestro afirma, que con aprendió el método Stanislavski de una manera verdaderamente "científica", metodológica; no de "oidas" o por lecturas, como lo hicieron muchos de los "partidarios" del director ruso.

Como vimos en el primer capítulo, Valencia hereda y comparte con Seki Sano tres características principales que definirán en gran medida el enfoque de su trabajo; primero la mística que les dio a sus alumnos para el quehacer teatral, segundo un rigor en el lenguaje, precisión de la forma; y tercero, el buscar hacer un teatro comprometido con la realidad social y del ser humano.

Sin embargo, a lo largo de la práctica del Método Stanislavski dada a lo largo de varios años, el maestro Valencia comenzó a percibir ciertas limitaciones o problemáticas del método.

La búsqueda comenzó, como apunta el propio Valencia, por la observación de un fenómeno que vio repetirse varias veces a lo largo de años de trabajo dentro del método Stanislavski: *muchas veces escuché a compañeros actores, actores reconocidos y sin duda muy talentosos "Yo no tengo nada que ver con eso" o "yo no lo siento así" ante la proposición del director de un determinado sentimiento en la escena...*

Para el Maestro, estas respuestas le parecían una defensa del actor ante la proposición, pues al parecer lo que "sentían" con respecto a la respuesta del personaje era sólo lo que parecía entrar dentro de los parámetros de sus respuestas cotidianas, de acuerdo a su propia auto-imagen.

Esta limitación del método Stanislavski hizo que Valencia comenzara a buscar nuevas formas de trabajo con el actor que le permitieran superar sus limitaciones y liberar sus medios expresivos.

### **2.1.1 Problemática de la práctica del Método Stanislavski.**

La práctica del método Stanislavski lleva o puede llevar a tres problemas que, a nuestro parecer, la práctica del método Valencia resuelve o reduce, dentro de su proposición de entrenamiento actoral:

**Problema 1:** La idea de conversión escénica por parte del actor en el personaje.

Mencionamos anteriormente que el actor, dentro del método del maestro, no aspira a convertirse escénicamente en el personaje literario. Y a la vez que esta proposición no implica la desaparición de los personajes en la escena, sino que estos son construidos por el espectador con la información que el

actor le transmite. Su idea como aspiración final en la creación actoral es lo que se deja de lado. Pero para clarificar esto, es necesario hacer una exposición un poco más profunda de la problemática.

Primero es necesario hacer una pertinente aclaración. Valencia estudió con Seki Sano el método Stanislavski, aprendizaje estricto y metodológico que aplicó en su trabajo profesional en sus primeros trabajos. Ahora bien, el método Stanislavski ha sido transmitido por varios años con malos entendidos y sin rigor metodológico por malos maestros. Nosotros trataremos de especificar cuáles son limitaciones o problemas de la metodología, y cuales problemas de mala interpretación. A este respecto el maestro siempre ha hecho énfasis en la mala calidad de la enseñanza actoral del método Stanislavski en diferentes lugares, incluyendo la Facultad de Filosofía y Letras.

El primer problema se da desde el principio de la proposición Stanislavskiana. Se pone como objetivo la conversión escénica del actor en el personaje. Valencia relata que un joven actor, después de una función le preguntó qué opinaba de su actuación; porque él, dijo casi en éxtasis, "no sabía si era él mismo o el rey de Bolonia". Lo interesante es la sinceridad con que se expresan estas sensaciones en actores de gran talento, hasta llegar a la idea de actuar "en trance".

Hay ejemplos claros y ejemplos cercanos al fenómeno en abundancia. Actores que entran en una dinámica de ceder a un papel de la escena en su vida cotidiana. Una suerte de sugestión. Pero es claro que esto no es un producto de un correcto entrenamiento dentro del método. Forma parte de los malentendidos.

Lo que si es un problema dentro de la proposición stanislavskiana es la escisión de la personalidad implicada en los postulados. Por ejemplo, Stanislavski escribe refiriéndose a la perspectiva en el trabajo del actor

*A medida que avanza un papel, tenemos... dos perspectivas en la mente. Una está relacionada con el personaje representado, la otra al actor. En realidad, Hamlet, como la figura en una obra... no sabe nada de lo que le reserva el destino, en tanto que el actor que interpreta el papel, debe tener esto en la mente constantemente; está obligado a mantenerlo en perspectiva. (Manual del Actor, 112)*

El actor se concentra en los objetivos del personaje. Pero como explica aquí Stanislavski, se crea una paradoja, en que el actor debe mantener un equilibrio entre los objetivos del personaje y su propio conocimiento del desarrollo del drama.

El problema de la concentración es también inquietante para Valencia. Durante años ha preguntado a sus alumnos, en las sesiones de su curso dedicadas al análisis del sistema Stanislavski, ¿en qué se concentra técnicamente el actor? Y en todos esos años ninguno le ha podido contestar. La pertinencia de este cuestionamiento está en que muchos de los directores y maestros son muy afectos a dar esta indicación a sus actores ¡Concéntrate! como si fuese una herramienta mágica, pero una herramienta que el actor no puede usar si él (al igual que su director) no sabe en qué. Pero aún así para Valencia el asunto de la concentración no es una ayuda real para el trabajo profundo del actor.

Concentrarse es, estrictamente, cerrar o reunir algo en un solo punto. Eso implica que cuando un actor se concentra cierra su atención a otras cosas.

*En un círculo de luz sobre el escenario en medio de la oscuridad, usted tiene la sensación de estar completamente solo... Esto es llamado soledad en público... Durante una representación, ante un público de miles, usted siempre puede encerrarse en este círculo, como un caracol en su concha... Puede llevarla con usted a todas partes donde vaya. (Manual del actor, 128)*

¿Porqué debería ser deseable para un actor encerrarse “como un caracol en su concha”? La respuesta para Valencia es: por miedo. Un actor trabaja, o se supone que trabaja, para un público, para compartir algo con un público. Pero al mismo tiempo que desea estar frente al auditorio, esto le causa mucho miedo. El miedo inmediato y digamos primario de “hacer el ridículo”, y un miedo menos consciente pero mayor aún: el miedo de mostrarme en el sentido más amplio de la palabra; miedo que es sustentado por el temor de ser rechazado.

Valencia considera que *El personaje y la cuarta pared son formas de ocultamiento*. Ambas buscan que el actor se olvide de la persona para quien trabaja, es decir, el público. Ambas son máscaras que le sirven de ocultamiento al actor y que impiden una verdadera comunicación y la realización de un verdadero juego, un “juego limpio”.

Queremos aclarar que tanto la idea Stanislavskiana del círculo de atención y la idea de Antoine de la cuarta pared obedecen, desde nuestra perspectiva, a necesidades legítimas de su momento histórico. Aclaremos, mediados del siglo XIX privaba un teatro muy artificial y convencional, en el cual dominaba una actitud frívola y ególatra de los actores. Era práctica común que los actores principales entraran saludando a la concurrencia, agradecieran los aplausos (que interrumpían la acción) y después tomaran su lugar y comenzaran su parte. Ante estas actitudes es que surge la idea de que el actor cierre su atención al público y obligarlo a centrar su atención en lo que ocurre en la escena. Pero sin duda estos conceptos causaron una serie de implicaciones conceptuales y de comportamiento en los actores; que hoy, en nuestra concepción del teatro, deben ser superadas.

De tal modo Valencia centra el problema en que la idea de personaje limita al actor en tanto que ser humano

*La lucha con el ego es parecida a la lucha del actor con el personaje. El ego crea una imagen inexistente de mí, y luego trata de hacer que el ser real, concreto, complejo y vivo que soy, entre en ese molde. La sociedad da un cuadrado donde busca que nos acomodemos y que no nos movamos de ahí, pero nos movemos porque nadie cabe en el cuadrado. (Valencia, nota de clase)*

Situarse en la idea del personaje termina con una serie infinita de posibilidades en el actor que, por miedo en muchos casos, acepta dejar la responsabilidad de lo expresado en un ente de ficción. Así, es muy común escuchar entrevistas de actores que afirman que “lo hago así porque lo requiere el personaje”, pero ¿cuál es la posición de ese actor frente a lo que comunica? ¿qué es lo que él aporta al tema que trata la obra?

Por otro lado, simplemente es imposible el representar al personaje, pues no hay un personaje único. Igual que con el texto dramático, el personaje, el papel, será en todo caso el producto de una lectura del actor en coordinación con el director y de las propias características del actor.

De un modo poético, Pirandello ya había tratado la situación en su obra *Seis personajes en busca*



*de autor.* Esos personajes cuentan su historia, sin intermediarios, ante los actores, para que estos representen su drama. Pero desde el primer parlamento se dan cuenta que su forma es totalmente transformada desde la primera enunciación de los actores. No se reconocen ahí, se observan que se viven *ante un espejo, que, además, no contento con congelarnos la imagen de nuestra propia expresión, nos la devuelve como una irreconocible mueca de nosotros mismos.* Como lo reconoce el padre:

*Cuando un personaje nace, adquiere inmediatamente una independencia tal, incluso de su autor, que cualquiera podría imaginarlo en un sinfín de situaciones en las que el autor jamás pensó presentarlo, hasta adquirir incluso, a veces, un significado que el autor nunca quiso darle.*

Finalmente la cuestión se encuentra en si es deseable que el actor ceda su complejidad y su riqueza humana, en pos de aspirar a ser “poseído” o “llenado” por un ente de ficción.

Problema 2: Las defensas caracterológicas del actor dentro de la idea de personaje.

El problema cuya observación comienza la inquietud de Valencia por encontrar una mejor forma de entrenar al actor: “Yo no lo siento así”

*Entre el gran número de papeles interpretados (por un actor) hay algunos que parecen haber estado creándose en su consciencia interior por mucho tiempo. Únicamente tiene que tocarlo y cobra vida sin ninguna búsqueda ni preparación mecánica... El papel y su imagen han sido creados dentro de él por la misma naturaleza... El actor deja de actuar, empieza a vivir la vida de la obra... Las palabras del autor se hacen suyas... Esto es un... milagro... por el cual estamos dispuestos a hacer cualquier sacrificio, ser pacientes, sufrir y trabajar. (Stanislavski, Manual del... 110)*

¿Son estos papeles que sin ninguna “búsqueda ni preparación mecánica” verdaderos procesos artísticos, o una respuesta caracterológica en la que las respuestas cotidianas del actor se identifican con la situación ficticia de la creación? ¿Es prudente pensar, por otro lado, que las respuestas del carácter del actor puedan interferir con la creación artística y confinarlo a dar siempre las mismas respuestas en la escena?

Estas reflexiones nos pueden llevar a la génesis de la mecanización, de los actores que se encasillan en los mismos papeles una y otra vez. Son áreas de investigación de vasto interés.

En este sentido podemos ver al personaje realmente como una máscara, la cual protege al actor de tomar responsabilidad de su postura ante lo expuesto.

Cuando un actor cede a la idea de personaje, también impide el conocimiento de sí mismo en la actuación. Le preguntaron a una actriz de telenovela hace un par de años:

*REPORTERO: ¿De donde saca usted toda esa maldad?*

*ACTRÍZ: Del fondo de mi corazón... (Risas) No, no es cierto, yo no soy para nada así. Mi personaje es la malvada...*

Prácticamente todos los actores superficiales contestan reiteradamente: “yo no me parezco en

nada al personaje”, “mi personaje es un despiadado, no se parece en nada a mi” y cosas por el estilo. La cuestión es que esta postura anula toda posibilidad de un trabajo actoral profundo. La propuesta de Valencia está en un sentido diametralmente opuesto: es explorar personalmente sobre el sentimiento necesario en la escena, sobretodo siendo un comportamiento social mal visto o un sentimiento “negativo”, pues al realizar una exposición crítica de un aspecto de la realidad, es indispensable penetrar en el problema.

Problema 3: La limitación de la estructura del personaje literario para la comunicación de un discurso escénico.

Este problema deriva del anterior. Si el actor trabaja exclusivamente en base a la construcción de su personaje, y además, limitado por su propia estructura caracterológica, entonces no se pone al servicio de un discurso teatral. Una actriz de principios de siglo se pone a crear su papel dentro de la obra de Chejov *El jardín de los cerezos* como una verdadera víctima del destino por no tener con quien hablar francés. ¿Es ese el contenido de la obra de Chejov? Es lógico que la puesta resultado de la aplicación del método Stanislavski haya inquietado tanto al dramaturgo ruso.

Ahora bien, Stanislavski se ubica dentro del que podríamos conocer como el último gran movimiento teatral, digamos uniforme o totalizador. Después del realismo y el naturalismo surgen los movimientos estéticos que conviven en un mismo tiempo y a veces en el mismo espacio (expresionismo, surrealismo, futurismo, etc.). Estos movimientos hacen evidente la imposibilidad, y aún más lo poco deseable que resulta la noción de fidelidad al texto.

La idea de personaje puede implicar que hay un personaje, especificado por el dramaturgo, y nada más. Esto apoyado en las críticas literarias que homogenizan un perfil de cada uno de los grandes personajes de la literatura (Hamlet como “el personaje de la duda”, por ejemplo). Pero en el plano de lo teatral, a lo largo del siglo XX y hasta nuestros días, encontramos muy diferentes y variadas formas del mismo “personaje”, cada una producto de la lectura, interpretación e intereses del creador escénico que lo produce. Si el creador escénico trata de ser fiel al texto y al personaje las posibilidades creativas de uso de la obra se limitan enormemente, aunque no se eliminan, por la imposibilidad de que haya dos lectores iguales.

Es claro que no podemos esperar que Stanislavski buscara respuestas ajenas a su tiempo y a su clase. Las ideas estéticas del director ruso no buscan una expresión de problemas sociales, era un hombre criado en un medio acomodado con interés en las pasiones humanas, pero sin observarlas dentro de un contexto político o social. Corresponde a una estética del arte por el arte, y por lo mismo no hay intención de transmitir un discurso que no sea el del dramaturgo (aunque, como se demostró con Chejov no es totalmente posible dentro del método).

### 2.1.2 El método de acciones físicas, aportación central de Stanislavski.

*Al hablar de acciones, nos referimos, pues, a acciones orgánicas; (no a las) puramente físicas o mecánicas, que ahondan la división esquizoide entre cuerpo y consciencia, entre alma y cuerpo; sino las que dan expresión al cuerpo en tanto que entidad del ser, en su compleja e indisoluble unidad. (Valencia, "El cuerpo del artista" Conferencia)*

Teatralmente hablar de Stanislavski es fundamental, ya sea para negarlo o retomarlo; en él encontramos la génesis de la teoría teatral moderna; algo similar a los que ocurre en psicología con Freud.

Esencialmente, inicia con él una idea de trabajo técnico con el actor y las bases metodológicas para enseñar esta forma. La idea de trabajo interno revolucionó el trabajo teatral.

Para Valencia la aportación del autor de *Un actor se prepara* que permanecerá como cimiento del teatro es la noción de acciones físicas *pues en ella está implícita la idea de lenguaje teatral.*

*Un ejemplo: ¿En qué está ocupada Lady Macbeth en el punto culminante de su tragedia? En el simple acto físico de lavar una mancha de sangre de su mano... También en la vida real, muchos de los grandes momentos de emoción están señalados por algún movimiento natural, ordinario, pequeño... Un pequeño acto físico adquiere un significado interno enorme: la gran lucha interior busca un escape en dicha acción externa. El significado de los actos físicos en momentos altamente trágicos o dramáticos, es... que mientras más sencillos son, más fácil es comprenderlos, es más fácil permitir que ellos nos conduzcan a nuestro objetivo verdadero... Al acercarse a la emoción de esta forma, usted evita todo forzamiento y el resultado es natural, intuitivo y completo. (Manual del actor, 7)*

Este ejemplo clásico ilustra perfectamente una idea de lenguaje teatral. Primero que hay una noción del trasfondo del texto al que se le busca dar expresión. Además está la conciencia de que ésta expresión debe ser una unidad entre el cuerpo y lo que se expresa verbalmente. La acción física adquiere una nueva dimensión en el trabajo del actor, la de hacer visible un movimiento interior que puede ser leído por el espectador.

Este uso de las acciones físicas, al igual que los otros recursos del lenguaje teatral, ha sido por supuesto usado a lo largo de la historia del teatro, pero de una manera inconsciente y por tanto limitada; pero su uso conciente, su conceptualización es el gran aporte de Stanislavski a la teoría teatral.

Dentro de la concepción valenciana, todas las acciones que realice el actor en la escena deben de ser significantes y expresar una parte del discurso del director, para finalmente ser leídos por el espectador. Precisamos que dentro de la práctica del método Stanislavski, por su misma forma de trabajo, hay ocasiones en que las acciones de los actores no son parte del discurso, sino de "ocurrencias" del actor que justifica por su creación del personaje.

Clarificamos. Valencia reflexiona sobre este aspecto con el trabajo del método en el Actor's Studio. Nos cuenta como en los ejercicios de actuación se buscaba realizar la mayor cantidad de usos para los objetos, y se buscaba la "originalidad". Así nos narra que trabajando con un par de lentes, James Dean se los llega a comer. Es fácil llegar al absurdo al tratar de ser original, y no trabajar en la búsqueda de la expresión lúcida del discurso.

Otro ejemplo: En la creación de un papel concreto y usando la forma de trabajo donde se escribe la historia y pre-historia de los personajes que, como nos cuenta Valencia de su experiencia con Seki Sano, los actores escriben "verdaderas novelas" de su personaje. A veces esto desemboca en acciones que se justifican por la historia que se han creado los actores, pero que no apoyan o incluso niegan el discurso de la puesta.

En la vida profesional nos topamos con muchas de estas ocurrencias, las cuáles denotan simplemente un total desconocimiento del lenguaje teatral y su uso. ¿En cuántas ocasiones los actores proponen "porque no lo hago con acento norteno" o "y si lo hago mejor como un irlandés pobre"; proposiciones muy bien intencionadas, pero que en nada aportan al desarrollo del conflicto ni a la exposición del tema.

Como no buscamos agotar estos problemas del método Stanislavski, sino sólo hacer una breve exposición de las limitaciones como las percibe Valencia y por lo cual busca una forma diferente de trabajo, nos detendremos aquí y nos adentraremos a exponer el camino que sigue el maestro en la creación de su método.

Producto de las observaciones de los problemas de la aplicación del método Stanislavski, Valencia comenzó a buscar otros métodos que ayudaran en el entrenamiento del actor. Con la fuerte guía de sus profundos conocimientos de psicología y filosofía, su búsqueda no era a ciegas, sino que comenzó por probar aplicaciones de diversas técnicas que seguía estudiando.

El camino del psicoanálisis sería descartado, pues Valencia (que durante años estuvo en análisis) lo conocía y no le parecía una herramienta idónea. Es de resaltar que gran parte de los postulados de Stanislavski estaban basados o influenciados en los escritos de Freud.

La primera línea que investigó el Maestro, fueron las investigaciones de Pavlov de los reflejos condicionados: *...dio principio con la investigación de los reflejos condicionados de Pavlov en tanto que todo ensayo o "repetir" como dicen en francés, es una forma de condicionamiento del actor en un tiempo en que todavía se consideraba posible la conversión escénica del actor en su personaje.* (Valencia, "Programa del curso de actuación", manuscrito) Considera Valencia que el ensayo, por medio de la repetición, crea en el actor un condicionamiento que puede llevarlo a la mecanización, por tanto estas ideas fueron dejadas de lado tiempo después.

Esas investigaciones derivaron en los postulados conductistas de Skinner, considerando las posibilidades del cambio de conducta en el actor en pro de su trabajo.

Como mencionamos antes, Valencia ya había investigado sobre el uso de confrontación en el trabajo del actor, esto lo llevó a cabo con el grupo de Teatro Estudio (en México). Años más tarde, al trabajar con destacados terapeutas gestálticos, la confrontación del actor se afirmaría como parte

primordial de su método actoral. En este primer acercamiento, logró adelantos interesantes, pero en ese tiempo todavía realizó su trabajo con la idea del personaje (al que se confrontaba directamente era al personaje) como una manera de profundizar sobre sus motivos y deseos. Estas sesiones tendrían resultado en las defensas del actor, pero al seguir pensando en el personaje, esto ocurría de manera tangencial.

Más adelante, después de la experiencia en Cuba, Valencia estudia la Bioenergética, en la cuál encuentra el medio que puede ayudar a liberar los medios expresivos del actor, sirviéndose principalmente de la Sensibilización Bioenergética, la cuál, a diferencia del aspecto terapéutico, busca no el "curar", sino el ser un método de desarrollo humano.

En los años en que se integró al grupo Tarango, Valencia estudió con varios terapeutas bioenergéticos y gestalistas como Alexander Lowen, John C. Pierrakos, Betty Keane, Frederick Perls, entre otros. En el conocimiento de estas técnicas encuentra el sustento científico de sus propias investigaciones.

## **2.2 La Bioenergética.**

*Se basa (el método) fundamentalmente en las teorías e investigaciones (de Wilhem Reich) de la Bioenergética en el organismo humano, y continuadas por sus discípulos y colaboradores Lowen y Pierrakos y los seguidores de esta corriente, de terapia alternativa de los bloqueos de la energía en el organismo, debido a los problemas emocionales del ser humano. (Valencia, "El cuerpo del actor", Conferencia)*

### **2.2.1 Reich.**

La bioenergética está basada en los trabajos de investigación de Wilhelm Reich. Psicoanalista y discípulo (Junto con Ferenczi) favorito de Freud. Reich revoluciona con el Análisis del carácter la forma de trabajo analítico con técnicas corporales. Además de brillante científico, Wilhelm Reich tenía un profundo sentido social que lo llevó a buscar una síntesis entre el psicoanálisis y el marxismo. El rechazo de ambas corrientes por esta búsqueda fue el comienzo de una vida llena de conflictos.

Wilhelm Reich nace en Dobrzynica, Austria, el 24 de marzo de 1897. Después de una conflictiva juventud en la que queda huérfano, debe enlistarse en el ejército. A su regreso a Viena después de la guerra, pasa algún tiempo en estudios de derecho, pero decidiéndose finalmente por el estudio de medicina, y la especialidad de psiquiatría. Un año después es nombrado miembro de la Sociedad Psicoanalítica de Viena.

En su libro *Reich*, Charles Rycroft expresa que ... *Reich contribuyó significativamente a hacer avanzar al psicoanálisis desde lo que retrospectivamente se nos aparece como una actividad **amateur** hasta su conversión en una técnica profesional que puede ser metódicamente enseñada.* (Rycroft,

Reich, 10)

Para 1927 se publica la primera versión de *La función del orgasmo*, la que como otros de sus libros presentará varios cambios en las ediciones posteriores, ya que Reich tenía la costumbre de re-escribir completamente sus libros. En 1928 se afilia al Partido Comunista austriaco. Con otros analistas y especialistas en obstetricia funda la Sociedad Socialista de Información y de Investigación Sexuales.

No siendo ajeno a la situación social imperante en Viena, Reich se compromete políticamente con el movimiento marxista. Viaja a la U.R.S.S. en 1929, en Moscú se publica su libro *Materialismo Dialéctico y Psicoanálisis*. Su enfrentamiento de ambas escuelas, y su enfoque crítico llevará a su expulsión de ambas asociaciones.

Para 1930 Reich se traslada a Berlín donde se adhirió al partido comunista de Berlín. Funda la Asociación Alemana para una Política Sexual Proletaria. Esta asociación busca conseguir la abolición de las leyes contra el aborto y la homosexualidad y la divulgación de información sobre el control de la natalidad.

*Arthur Koestler cuenta: "Entre otros miembros de nuestra célula, recuerdo al doctor Wilhelm Reich, fundador y director del Sex-Pol (Instituto para una política sexual). Era freudo-marxista; inspirado por Malinowski acababa de publicar un libro titulado "La fonction de l'orgasme", en el que sostenía la teoría de que la frustración sexual del proletariado era un obstáculo para su conciencia política; sólo una liberación completa de sus necesidades sexuales, sin inhibiciones, permitiría a la clase obrera realizar su potencial revolucionario y su misión histórica. Todo esto era mucho menos disparatado de lo que parecía"* (Nuevo Planeta número 1, enero/febrero 1970, 127)

En 1933 se publica en Dinamarca *Psicología de masas del Fascismo* y es expulsado del Partido Comunista alemán. Se publica también la primera versión del *Análisis del Carácter*. El siguiente año es expulsado de la Asociación Internacional de Psicoanálisis.

Por un lado, según el propio Reich su expulsión fue provocada por diferencias teóricas surgidas en la discusión acerca de las implicaciones sociales del psicoanálisis, unido a los celos de otros profesionales; pero según otros, el motivo fue más personal. Reich quiso ser analizado por Freud; Freud se negó a ello y Reich tomó esta negativa por un desprecio personal... (Rycroft, Reich, 12)

Ante el avance de Hitler al poder, parte hacia los países escandinavos. Trabajó durante dos años en Oslo, Noruega, donde sus investigaciones provocaron escándalo. Fue ahí donde comienza sus estudios alrededor de la energía orgonal. Para 1938 parte hacia los Estados Unidos.

Estados Unidos fue el lugar donde Reich se dedicó totalmente a un trabajo ajeno a toda asociación, y a investigaciones basadas en sus propios conceptos. Para 1950, estaba convencido de que se podía aislar la energía biológica en forma de vesículas a las que puso el nombre de biones, y que esta energía también podía ser acumulada en lo que Reich llamó caja de orgones. También creía que era posible curar enfermos atacados por el cáncer y otras enfermedades, introduciéndolos en dichas cajas. (Rycroft, Reich, 20-21)

Estas aseveraciones fueron el motivo oficial para ser perseguido por la Food and Drug

Administration. Pero no se puede descartar que su condición de ex-militante del partido comunista le haya vuelto un blanco de una persecución política. Al rebelarse a la prohibición de la venta de las cajas de orgón se le condenó a dos años de prisión en Lewisburg, donde se le esperaba tratar de paranoia, pero en la prisión se le declaró legalmente sano. Muere en la cárcel el 3 de noviembre de 1957 por una afección cardíaca.

Como hemos podido observar, a lo largo de su vida Reich hace una serie de conceptualizaciones referentes a la vida psíquica del individuo, siempre en relación con su estructura corporal. Este es el principio fundamental de lo que será su trabajo y posteriormente dará lugar al desarrollo de la bioenergética.

Revisaremos brevemente los principales conceptos de su pensamiento.

**La identidad funcional del carácter del sujeto con su estructura muscular.** La primera de las aportaciones que hace Reich al trabajo Psicoanalítico (y que le daría la aceptación dentro de la Asociación) es una nueva forma de trabajar con el paciente. Debemos recordar que en análisis psicoanalítico tradicional, el paciente se recuesta en un diván, desde donde no puede ver al analista que se ubica detrás de él, entablando una relación con una voz que, cual Dios omnipresente, lo escucha y en ocasiones lo interpela. Sin adentrarnos en la discusión de si esta característica es producto de la propia timidez de Freud, es evidente que deja el trabajo psicoanalítico únicamente en el terreno de lo verbal

*Antes de desplazarme a Suiza, se produjo un avance importante en la terapia reichiana. el uso del contacto directo con el cuerpo del paciente para aliviar las tensiones musculares que obstaculizaban su capacidad de entregarse a sus sentimientos, permitiendo que se produjese el reflejo del orgasmo... La imposición de las manos representaba una desviación importante de la práctica analítica tradicional. En los análisis freudianos estaba estrictamente prohibido todo contacto físico entre analista y paciente. El primero se sentaba tras el segundo sin ser visto por él y venía a hacer evidentemente las veces de una pantalla sobre la cual el paciente proyectaba sus pensamientos. No estaba completamente inactivo, porque sus reacciones guturales a las ideas expresadas por el paciente y sus interpretaciones verbales constituían una influencia importante sobre el proceso pensante del mismo. Reich hizo del analista una fuerza más directa en el procedimiento terapéutico. Se sentaba frente al paciente para poder ser visto por él y establecía contacto físico con el mismo, cuando lo consideraba necesario o conveniente. Era un hombre corpulento de suaves ojos castaños, como lo recuerdo en las sesiones, y de manos fuertes y calientes. (Lowen, Bioenergética, 25-26)*

Las observaciones de Reich lo llevaron a darse cuenta de que trabajando sobre el cuerpo del paciente se lograban mejores y más rápidos resultados. Estos hallazgos lo llevaron a entender una relación de identidad entre la psique y el cuerpo

Hablando del catálogo del curso de Análisis del Carácter que impartía Reich en la New School for Social Research, Lowen dice

*... se hacía referencia a la identidad funcional del carácter de una persona con su actitud corporal o estructura muscular. Entendemos en este caso por estructura el conjunto de tensiones musculares crónicas del cuerpo. Suele denominarse "armadura" porque sirve para proteger al individuo de las experiencias emotivas dolorosas y amenazantes. Lo defienden de los impulsos*

*peligrosos de su propia personalidad, y también de los ataques de los demás (Lowen, Bioenergética, 13)*

En síntesis, se trata de la relación mente-cuerpo, en donde no se trata de entidades separadas y mucho menos antagónicas en sí mismas, sino donde ambas son una, y por tanto el estudio de la estructura corporal (tensiones) es una forma de trabajar, al mismo tiempo y del mismo modo, la mente.

Ahora bien, cuando se refiere al carácter se refiere a un tipo de patología, pues lo entiende como una forma de reacción reiterativa que no es la propia del yo

*El carácter consiste en una alteración crónica del yo, a la que podríamos calificar de rigidez. Es la base de la cronicidad del modo de reacción característico de una persona. Su significado es la protección del yo contra peligros exteriores e interiores. Como mecanismo de protección que se ha hecho crónico, puede denominarse con todo derecho una coraza. Esta coraza significa inevitablemente una disminución de la movilidad psíquica total, disminución mitigada por relaciones con el mundo exterior, no condicionadas por el carácter y, por ello atípicas. Existen en la coraza "brechas" a través de las cuales se envían al exterior y se retraen, como pseudopodios, intereses libidinales y de otros tipos. Sin embargo, debe concebirse la coraza como algo móvil. Opera conforme al principio del placer-displacer. En situaciones poco placenteras, la coraza aumenta; en situaciones placenteras, disminuye. El grado de movilidad caracterológica, la capacidad de abrirse a una situación o de cerrarse ante ella, constituye la diferencia entre la estructura de carácter sana y la neurótica. Prototipos de un acorazamiento patológicamente rígido son el carácter compulsivo con bloqueo afectivo y el autismo esquizofrénico, que tienden hacia la rigidez catatónica. (Reich, Análisis..., 159)*

Así, el carácter se presenta como una defensa ante los peligros del medio para el yo. Escuchamos frecuentemente a las personas criticadas por su mal humor decir "es que yo soy así" o "es mi manera de ser", como si se tratara de una predestinación inevitable. Reich nos indica que el sujeto no identifica estas constantes como una síntoma, sino como parte integral de su personalidad. Sus observaciones le mostraron que estos rasgos de carácter eran una defensa en la terapia, que mientras no se derrumbaran impedirían el avance del trabajo. El análisis del carácter buscaba primero eliminar las resistencias para después comenzar el análisis propiamente dicho.

Para ello, Reich comúnmente comenzaba por pedir al paciente que le refiriera que pensaba de él, que opinaba de la situación e incluso del ambiente en general del consultorio. Después de rodeos y de respuestas "cortesés", los pacientes poco a poco llegaban a expresar sus verdaderas percepciones; desde ideas de superioridad ante el terapeuta, desagrado por su persona, dudas del método etc. Una vez realizado este primer trabajo de deconstrucción de la personalidad "social", de trabajo sobre la resistencia, era más factible poder avanzar en el análisis.

Las resistencias se presentan de varias formas, como ideas preconcebidas o prejuicios, comportamientos repetitivos, formas de expresión, etc.

**Armadura muscular - Estructura caracterológica defensiva.** El carácter se muestra en el cuerpo, como ya se indicó, como una estructura de tensiones musculares crónicas. Estas tensiones se interpretan como bloqueos del flujo de la energía originados por la supresión de impulsos que pueden



llevar a un peligro. Estos peligros pueden ser el, por ejemplo, el ser rechazado por el entorno social, la frustración, etc.; así que el organismo reprime los impulsos como una defensa. Como estas pulsiones son reprimidas en un nivel inconsciente, el paciente, al igual que las respuestas del carácter, no las identifica como un síntoma y ni siquiera las puede hacer conscientes. Pero su existencia es tan real que provoca reacciones concretas en la salud, desde deformaciones corporales hasta enfermedades relacionadas a ellas (por la presión muscular constante sobre órganos, por ejemplo).

Además de las tensiones musculares crónicas

*Observó la tendencia común de los pacientes a retener la respiración y reprimir la exhalación para controlar sus emociones. Y llegó a la conclusión de que la retención del aliento contribuía a disminuir la energía del organismo al reducir sus actividades metabólicas, lo cual a su vez reducía la producción de ansiedad.*

*Por lo tanto, el primer paso de Reich en el procedimiento terapéutico consistía en hacer que el paciente respirase con facilidad y profundidad. (Lowen, Bioenergética, 18-19)*

La liberación de estas tensiones, por medio de ejercicios de respiración y/o masajes, libera una cantidad de energía bloqueada así como también se liberan emociones reprimidas o recuerdos inconscientes.

Reich también llegó a señalar "Cinturones de bloqueo de la energía", los cuales explicaba que eran puntos principales de congestión de la energía, y trababan formas diferentes de impulsos y presentaban variables de los síntomas.

Las tensiones musculares generan formas específicas del cuerpo en estructuras de carácter similares. Estas formas que se repiten permiten el comenzar el trabajo terapéutico con una "Lectura Corporal", es decir, el analista observa al paciente (desvestido) y fijándose en la estructura de su cuerpo puede hacerse una idea bastante precisa de la problemática del sujeto y de su estructura de carácter, antes de trabajar en el descubrimiento de su historia personal.

**Economía sexual del individuo.** El concepto reichiano que puede englobar la totalidad de sus ideas es el de *Economía de la Energía*. Implica que en el organismo hay un fluido constante de energía que sustenta todas las funciones biológicas. Este fluir de la energía implica un concepto de carga y descarga de la energía, por lo tanto la función económica se da entre la cantidad de la energía que se carga y la cantidad que se descarga. Cuando una cantidad que se busca descargar a través de un impulso es reprimida, entonces se crea un desequilibrio en el flujo energético. Este desequilibrio busca estabilizarse por otros medios.

El trabajo terapéutico busca restablecer el libre flujo de la energía. Reich encuentra que el flujo pleno de la energía se manifiesta como el "Reflejo del orgasmo"

*El resultado ideal de la orgonoterapia es la aparición del reflejo del orgasmo. Como sabemos, después de la respiración, este reflejo es la manifestación motriz más importante del reino animal. En el momento del orgasmo, el organismo "se entrega" por completo a sus sensaciones orgánicas y a pulsaciones involuntarias. Por tanto, el movimiento del reflejo del orgasmo contiene inevitablemente la expresión de "dar". Sería por supuesto, inútil predicar al paciente que "de", pues es incapaz de*

*hacerlo. Si no lo fuera, no necesitaría nuestra ayuda. Tampoco le permitimos practicar la actitud de "dar", pues ninguna medida técnica voluntaria de esta índole podría producir la actitud involuntaria de dar. Lo vivo opera en forma autónoma, más allá de los dominios del lenguaje, del intelecto o de la volición. (Reich, Análisis..., 370)*

Observando diferentes estructuras corporales, podemos ver que hay zonas del cuerpo donde se puede apreciar una buena circulación de la energía (cálidas, de buen color y con un adecuado tono muscular) y otras donde ocurre lo contrario. Asimismo podemos ver diferencias entre segmentos del cuerpo (arriba-abajo, izquierda-derecha) que incluso parecieran pertenecer a distintas personas. Este fenómeno es la expresión de zonas donde hay un buen fluido energético y otras bloqueadas o parcialmente energetizadas. El terapeuta reichiano busca liberar las zonas congestionadas para devolver el equilibrio al cuerpo. Hacemos hincapié en que el terapeuta busca que el paciente recupere su equilibrio energético, no que "se lo de", pues el equilibrio es el estado natural del ser humano que ha sido desbalanceado por buscar defenderse del medio social agresivo.

**La vida tiende al placer.** Freud tenía problemas para entender lo que parecía una tendencia natural del hombre hacia formas de autodestrucción, él mismo con su tabaquismo extremo y su consumo de cocaína, que lo llevaron a perder parte de la mandíbula, es ejemplo de esta tendencia. El instinto en psicoanálisis se sitúa por encima de la fuerza cognoscitiva de la razón, y dentro de esta forma de comprensión crea los conceptos de eros y tánatos. Este principio sostiene que el hombre se debate entre pulsiones que buscan el placer y otras que buscan la destrucción. Reich no compartía esta idea.

Punto crucial de esta problemática es la condición del masoquismo. Parece ser la representación más clara del tánatos, pero Reich consideraba que los seres vivientes sólo pueden tender hacia el placer, por lo cual estudió a fondo los procesos psicológicos que se dan en el masoquista para tratar de demostrarlo.

Estos estudios se encuentran en el capítulo XI de *Análisis del carácter* y nos llevan a comprender uno de los sustentos más importantes de las terapias psico-corporales

Para abreviar diremos que Reich encuentra que el masoquista no experimenta como placentera la experiencia de ser lastimado, sino que encuentra displacentera la excitación sexual, que le provoca un grado de angustia enorme, al relacionar la satisfacción sexual con culpa y un temor al castigo.

*Así pues, el carácter masoquista se mueve continuamente hacia el esperado placer y se descubre encontrando el displacer. En realidad, parece que estuviese esforzándose por lograr el displacer. Lo realmente sucedido es que siempre se interpone la angustia y, con ella, el placer deseado llega a percibirse como el peligro anticipado. El placer final es reemplazado por el displacer final. (Reich, Análisis... 249)*

La eliminación de la idea del instinto de muerte en Reich, le demostró que los seres vivientes se mueven hacia el placer y se repliegan de lo que les daña. Para sus observaciones se sirvió de organismos inferiores como la ameba, la cual extiende sus pseudópodos para alcanzar el alimento y al sentir hostilidad en el ambiente se repliega.

Los conceptos de tensión y distensión en el ser humano son importantes en la comprensión de los bloqueos, como veremos más adelante.

Es importante notar que, además de la importancia de estos cuatro conceptos, uno de los objetivos de Reich era lograr una síntesis entre las ideas de Freud y Marx; lo cual no era una tarea nada fácil, como lo demostró su expulsión tanto de la sociedad psicoanalítica como del partido comunista austriaco.

Podemos plantear el principio de esta dificultad en el enfoque de cada una, pues mientras el psicoanálisis buscaba aceptación y paz para su desarrollo, el marxismo es una teoría que busca cambiar al mundo, y por tanto es combativa: *Los filósofos, hasta ahora, sólo han contemplado al mundo; lo que se requiere es transformarlo.* (Marx, cit. en Ruíz Cabrera, Problemas Filosóficos. 158)

El cambio que propone el marxismo se da al transformar la sociedad por medio de la *praxis*, para que el hombre pueda salir de su enajenación, de su alienación tanto religiosa como económica.

Según Reich, el psicoanálisis podía ser la herramienta para que se diera un cambio en la sociedad y que ésta pueda liberarse de la ignorancia, para estar preparada para aceptar el cambio de relación política y social del socialismo. Pero entonces el cambio no debía ser individual como se proponía el psicoanálisis, sino debía llevarse al nivel social.

Para Reich, era claro que Freud reculaba ante la problemática surgida a la luz de sus propios descubrimientos

*La resignación de Freud no era otra cosa que una huida de las dificultades gigantescas presentadas por el aspecto patológico del comportamiento humano, el mal. Estaba desilusionado. Al principio, creía haber descubierto la terapéutica radical de las neurosis. En realidad no había hecho nada más que comenzar. Las cosas eran mucho más complicadas de lo que la fórmula de la toma de conciencia del inconsciente dejaba creer. Había reivindicado que el psicoanálisis podía comprender problemas generales de la existencia humana y no sólo los problemas médicos. Pero no pudo encontrar su camino en la sociología.* (Nuevo Planeta 1, enero-febrero 1970. 143)

Reich escribe que dos hechos le impidieron seguir a su maestro. Por un lado, el darse cuenta de el número creciente de personas incultas, maltratadas, demolidas psíquicamente que requerían una revisión del orden social en términos de felicidad terrestres. Cerrar los ojos a esa situación o negarse a considerarla, hubiese sido practicar la ridícula política del avestruz. (Nuevo Planeta 1, enero-febrero. 1970. 143)

El despertar de la masa que Reich presentía, era demasiado grande para que lo ignorara, o para que subestimara su fuerza social.

El otro hecho importante, era que Reich había aprendido a ver a la gente de dos maneras

*A menudo eran corruptos, incapaces de pensar, desleales, llenos de slogans desprovistos de sentido, traidores, o simplemente vacíos. Pero ese estado no era natural. Se habían vuelto así por las condiciones existentes en la vida. En un principio, era posible volverlos diferentes: honestos, rectos,*

*amables, sociables, capaces de solidaridad, y para decirlo todo, sociales verdaderamente y sin coacción. Me daba cuenta, cada vez más, que los comportamientos calificados como "malvados" y "antisociales" en realidad eran neuróticos.* (Nuevo Planeta 1, enero-febrero 1970, 143)

Para el científico, desde pequeño el niño pierde su capacidad de placer ante las reacciones irracionales del medio. Del mismo modo *el comportamiento humano en general no es sino un reflejo de la afirmación y la negación de la vida en el proceso social.*

Aquí es donde se da el rompimiento, pues mientras Reich acepta que el deseo del ser humano por la vida y el placer no puede ser desterrado, y que el medio social es susceptible de modificación; Freud comenzó a buscar justificaciones para la vida ascética.

Reich ve en el marxismo el camino para ese cambio social, donde se dé la creación de un medio social más justo, ajeno a las imposiciones del capitalismo que causan neurosis, como la lucha por el status, la dependencia del entorno en busca de "imagen", etc. Sin embargo mantenía una postura crítica he incluso escribía en contra de la política dictatorial de Stalin

En el artículo de la revista Nuevo Planeta, en la introducción a los textos de Reich, hay una reflexión que muestra muy claramente el vacío humanista que hay en la corriente marxista

*Ahora bien, toda sociedad actual, ya sea capitalista o marxista, es represiva, porque el hombre es algo más que un instrumento de producción y de consumo, y también algo más que una aspiración a la justicia, al conocimiento científico y al poder sobre la naturaleza. Marx aportó un método para cambiar la sociedad, pero su concepción del hombre pertenece a la estrecha psicología positivista del siglo XIX.* (Nuevo Planeta 1, enero-febrero 1970, 127)

La limitante marxista es negarse a ver al ser humano fuera del hombre-económico y del hombre-político.

El compromiso político del trabajo de Reich es sin duda uno de los elementos que lo hace empatar tan bien con las inquietudes del maestro Valencia.

Las aportaciones de los trabajos de Reich que hemos visto, fueron adoptadas, en mayor o menor medida, por discípulos suyos que, continuando por caminos diferentes a él, siguieron desarrollándolas y llevando a lo que conocemos como Bioenergética.

### **2.2.2 Alexander Lowen.**

Lowen fue discípulo de Reich entre 1940 y 1952, así como su paciente en análisis de 1942 a 1945. Se conocieron en la New School for Social Research de Nueva York, donde Reich impartía un curso sobre análisis del carácter.

Aún antes de conocer a Reich, Lowen ya había estado investigando acerca de la relación entre la mente y el cuerpo, interés nacido de su experiencia personal en las actividades físicas de los deportes y la calistenia: *Durante la década de 1930 fui director de atletismo en varios campos universitarios de verano, donde pude comprobar que un programa regular de la actividad física no sólo perfeccionaba*

*mi salud corporal, sino que además ejercía un efecto positivo en mi estado emocional.* (Lowen, Bioenergética, 13-14)

El pensamiento reichiano impresionó al joven Lowen, quien conociendo gran parte de los libros de Freud, se dio cuenta que éste no había tomado en cuenta el factor económico en el problema de la neurosis.

Para Lowen, la importancia central no es únicamente el aspecto sexual. Pareciera una fijación que Reich hereda de los planteamientos freudianos que parecen dar al sexo el papel único y preponderante de los problemas psíquicos, planteamiento que probablemente es producto de la excesiva censura sobre el tema en su época. Con Lowen, las investigaciones avanzan dejando la energía y su regulación como centro, no sólo de la descarga en el sexo, sino en toda actividad vital

*De lo que hablaba Reich entonces, era de una economía del sexo, más bien que de la economía de la energía; pero aquellos términos eran sinónimos en su mente. Un individuo neurótico conserva el equilibrio sujetando su energía en las tensiones musculares y limitando su excitación sexual. El individuo sano no tiene limitación, y su energía no está sujeta en su armadura muscular. Por tanto, toda su energía está a su disposición del placer sexual o de cualquier otra expresión creadora.* (Lowen, Bioenergética, 15)

El curso de Reich finalizó en enero de 1941; entre esa fecha y el inicio del tratamiento de Lowen por Reich siguieron en contacto, pues además de participar en los seminarios clínicos sobre vegetoterapia analítica del carácter dirigidos por Theodore Wolfe (el más cercano colaborador de Reich), Lowen también visitaba frecuentemente el laboratorio donde Reich organizaba seminarios. En una de esas visitas lo instó a someterse a un tratamiento terapéutico. En ese tiempo Reich llamaba a su método "Vegetoterapia Analítica del Carácter".

El tratamiento tuvo un receso en 1944 y Lowen, al no poder ingresar por entonces a ninguna escuela médica, tomó un curso de anatomía fundamental en la Universidad de Nueva York. Su terapia se reanudó en otoño de 1945, fue por ese entonces que atendió a su primer paciente como terapeuta reichiano.

Sin haber asistido todavía a la escuela de medicina, Reich lo alentó a iniciarse como terapeuta, basado en sus estudios, bajo su supervisión y su experiencia terapéutica. Era el tiempo en que el interés en la terapia reichiana iba en aumento.

Después de dos años de trabajo como terapeuta reichiano, en septiembre de 1947 Lowen partió con su esposa para incorporarse a la escuela médica de la Universidad de Ginebra Suiza. Se graduó en junio de 1951 como doctor en Medicina.

Cuando terminó su internado en 1952, después de regresar de Europa el año anterior, Lowen se enteró de los cambios que se habían dado en la actitud de Reich, quien dejó la terapia personal y se mudó a Rangeley, Maine donde se dedicaba a la física de la orgona. Su término de vegetoterapia analítica del carácter se sustituyó por la terapia de la orgona; reflejo de la pérdida de interés en el análisis del carácter y el énfasis en la aplicación de la energía orgonal a través del uso de acumuladores. Lowen por el contrario, había reafirmado su certeza en los conceptos reichianos y se negó a

abandonarlos por seguir el camino de la investigación del orgón. Esta decisión se reforzó por la actitud fanática de los seguidores de Reich.

Lowen se acercó al Dr. Pelletier, otro terapeuta reichiano y juntos buscaron maneras de ampliar los procedimientos técnicos de Reich. Comenzaron por investigar sobre las tensiones de la mandíbula. A partir de este acercamiento comenzó a ver críticamente los procedimientos reichianos y buscó otras formas de trabajo que desarrollaran los anteriores postulados reichianos.

En 1953 se asocia con el doctor John C. Pierrakos, quien recientemente había terminado su residencia psiquiátrica en el Kings County Hospital. Pierrakos era terapeuta reichiano, había tomado terapia y se consideraba partidario de Reich. En menos de un año se unió a ellos el doctor William B. Walling, con una formación similar a la de Pierrakos.

*El resultado inicial de esta asociación fue un programa de seminarios clínicos, en los cuales presentábamos personalmente a nuestros pacientes con el objeto de lograr una comprensión más honda de sus problemas, mientras enseñábamos al mismo tiempo a los demás terapeutas los conceptos en que se apoyaba el enfoque corporal. En 1956 surgió formalmente el Instituto de Análisis Bioenergético, como organización sin fines lucrativos para llevar a cabo estos fines. (Lowen, Bioenergética, 36)*

Lowen en ese tiempo buscaba reiniciar su terapia, pues sentía que no había resuelto suficientemente sus problemas de personalidad y aún percibía muchas tensiones musculares crónicas. Sin embargo ahora no podía recurrir a Reich, pues éste estaba en problemas con la Administración de Alimentos y Medicinas, y tampoco tenía la fe suficientes en otros terapeutas reichianos. Buscando siempre el enfoque corporal, decide trabajar con su socio Pierrakos, *así fue como surgió la idea de la bioenergética en el trabajo que juntos emprendimos sobre mi propio cuerpo. (Lowen, Bioenergética, 37)*

La terapia con Pierrakos duró casi tres años. Durante el trabajo sobre sí mismo Lowen desarrolló las posturas y ejercicios básicos que hoy se utilizan en la bioenergética.

El primer concepto netamente bioenergético surgió de un cambio en el método reichiano, que consistió en comenzar trabajando de pie (el trabajo de terapia reichiano era acostado). De esta forma nueva surgió el concepto de "asentar los pies sobre la tierra", que implica, además de un aumento del flujo energético en las piernas, una correspondencia directa con la relación de contacto que vive el sujeto con relación a la realidad.

Como auxiliar en el mejoramiento de la respiración se comenzó el uso de la silla o asiento para respirar.

*El primer asiento que utilizamos fue una escalera de madera de cocina, de unos sesenta centímetros de altura, a la que arrollábamos fuertemente una manta. Tenderse con la espalda sobre este asiento producía el efecto de estimular la respiración en todos los pacientes sin necesidad de ejecutar ejercicios respiratorios. Yo probé personalmente el procedimiento durante mi terapia con Pierrakos, y desde entonces he continuado haciéndolo de manera regular. (Lowen, Bioenergética, 39)*

A diferencia del abandono que tuvo Reich del análisis del carácter por el trabajo del orgón, Lowen piensa que a pesar de la gran importancia que tenía trabajar sobre las tensiones musculares, igualmente se debía realizar el análisis cuidadoso del modo habitual de ser y del comportamiento del individuo. Su trabajo en este sentido lo lleva a establecer una correlación entre la dinámica psicológica y física de los patrones conductuales. Estas investigaciones se publicaron en 1958 bajo el título de "The Physical Dynamics of Character Structure".

Años después del término de su terapia con Pierrakos, Lowen estaba satisfecho con sus logros y, sin embargo, era consciente de que no había solucionado totalmente sus problemas, ni sentía haber llegado al final de su crecimiento. Esto le lleva a la comprensión de que no hay un "estado de gracia" ni un término absoluto al que lleve una terapia eficaz. El sentido de la terapia bioenergética es dar al paciente, al término de su trabajo, una libertad y responsabilidad sobre su propio bienestar y crecimiento. Lowen ha seguido trabajando los ejercicios bioenergéticos tanto con sus pacientes como en soledad, y ha seguido obteniendo resultados en su personalidad y su salud general.

*Mis trabajos, estudios y escritos sobre mis experiencias personales y las de mis pacientes me han llevado a una sola conclusión: La vida de un individuo es la vida de su cuerpo.* (Lowen, Bioenergética, 41)

### 2.2.3 Objetivos de la Bioenergética.

El trabajo bioenergético no pone tanto énfasis en el aspecto sexual, en el sentido de que lo sexual sin duda tiene una importancia enorme en lo humano, pero son otros muchos factores los que intervienen en la formación de la personalidad. Respirar, moverse, sentir y expresarse son también funciones fundamentales de interés para la bioenergética.

Es claro que las restricciones presentes en las funciones vitales no son de ningún modo voluntarias. Son producto de la búsqueda de la sobrevivencia, en un medio ambiente y en una cultura que niega al cuerpo en aras del poder, del prestigio y de las posesiones. El individuo se ve obligado a aceptar estas restricciones buscando la aceptación, son inconscientes ya que se han convertido en una segunda naturaleza y forman parte de su modo habitual de ser en el mundo. Así se fundamenta un concepto básico en Lowen: **La traición al cuerpo.**

*Como el cuerpo viviente incluye la mente, el espíritu y el alma, vivir plenamente la vida del cuerpo es ser mental, espiritual y anímico. Si fallamos en estos aspectos de nuestro ser, es que no estamos plenamente en nuestro cuerpo o con nuestro cuerpo. Lo tratamos como un instrumento o máquina. Sabemos que si se quiebra o estropea, tenemos problemas. Pero lo mismo podemos decir del automóvil, que tanta falta nos hace. No estamos identificados con nuestro cuerpo; de hecho, lo hemos traicionado, como he dejado expuesto en un libro anterior. Todas nuestras dificultades personales derivan de esta traición, y tengo para mí que lo mismo ocurre con nuestros problemas sociales, de origen análogo en su mayor parte. .* (Lowen, Bioenergética, 41)

Pensar el cuerpo como una máquina es parte del error; es común decir que "el ojo trabaja como una cámara" o que "el corazón funciona como una bomba de gasolina" siendo que los adelantos mecánicos y científicos han surgido en ocasiones de la observación del funcionamiento de los seres vivos y no al revés. La bioenergética busca ayudar al sujeto a encontrar su naturaleza primaria, los

atributos naturales de todo organismo natural: Libertad, gracia y belleza

*La primera consiste en la ausencia de trabas internas a la expansión de los sentimientos. la gracia es la expresión de esta expansión, y la belleza es la manifestación de la armonía interior que engendra dicha expansión. Son valores que denotan y evidencian un cuerpo sano, y por tanto, una mente sana también (Lowen, Bioenergética, 42)*

Para Lowen, la naturaleza primaria del ser humano consiste en estar abierto a la vida y al amor. Pero la cultura impone una necesidad de estar protegido en una armadura, en una constante desconfianza y aislamiento. Es natural que el ser busque protegerse del daño, pero cuando las defensas se estructuran en la personalidad llegan a ser un daño más grave y perjudicial que el daño que originalmente buscaban evitar.

*La bioenergética se propone ayudar al individuo a abrir su corazón a la vida y al amor. No es tarea fácil, por cierto. Porque el corazón está bien protegido en su jaula ósea, y con fuertes defensas psicológicas y físicas. Es preciso entender y trabajar sobre estas defensas para lograr nuestra meta. Pero, si no las alcanzamos el resultado es trágico. Pasar por la vida con el corazón cerrado es como atravesar el océano aprisionados en el casco de una nave. El alcance, la aventura, la excitación y la gloria de vivir están más allá de la visión del individuo. . (Lowen, Bioenergética, 42)*

La diferencia de la bioenergética con otras investigaciones del campo del yo, es su búsqueda de entender la personalidad humana en función del cuerpo. El trabajo no está exclusivamente en la mente

*El punto débil de la técnica psicoanalítica consiste en que pasa por alto el cuerpo del paciente en su intento por ayudarlo a solucionar sus conflictos emocionales. Como no aporta ninguna experiencia corporal de importancia, las ideas que surgen en el proceso del tratamiento siguen siendo impotentes para producir cambios grandes en la personalidad. Me ha tocado ver muchas veces a pacientes que han adquirido mucha información y algún conocimiento de su condición a través de años de psicoanálisis, pero cuyos problemas básicos siguen intactos. El conocimiento se convierte en entendimiento cuando va asociado con el sentimiento. Sólo una comprensión profunda, cargada de un valor emocional fuerte, es capaz de modificar los patrones estructurados de la conducta. (Lowen, Bioenergética, 59-60)*

Lowen sostiene que los procesos energéticos del cuerpo determinan lo que ocurre en la mente y viceversa.

Cabe preguntarnos por supuesto ¿qué es energía? Sin duda el término de energía es uno de los más pésimamente entendidos, así como usados en la vida cotidiana en general, y en la práctica teatral en particular. Asociado con buenas o malas “vibras”, con la idea de manipularla como algo tangible, o como una presencia mística.

Nada más alejado de la verdad, sobre todo de la verdad científica.

*Pero, ¿qué es, exactamente, la energía? No es nada perceptible por los sentidos. Si un físico quisiera describir una manzana a alguien que nunca hubiera visto una, se limitaría a poner una manzana sobre una mesa y a dejarlo que la sintiera, olera y gustara. Pero a la energía no la podemos*



*poner en ninguna mesa, porque... la energía se presenta en muchas formas. Se presenta como energía del movimiento o energía cinética. Se presenta también como luz y calor; también se encuentra en forma atómica o molecular como energía química, o como el fluir de una corriente eléctrica. En escala nuclear nos ofrece una de sus formas más temibles- la energía nuclear. Inclusive puede aparecer en una manzana, como le ocurrió, según la leyenda, a Sir Isaac Newton que descubrió la ley de la gravitación cuando le cayó encima una del árbol bajo el cual meditaba. La manzana, al caer, liberó la energía potencial que almacenaba. (Wilson, Energía. 7)*

Mitchell Wilson, científico y novelista, nos clarifica el carácter múltiple de la energía como sustento de todo el universo, junto con la materia, y su problemática para definirla, por tanto, como algo único. Sin embargo nos habla de una comprensión cotidiana *a priori*

*En el lenguaje con el que hablamos del mundo que nos rodea damos por sentado el significado de "energía". En la vida diaria, es una palabra que sugiere movimiento, vitalidad, fuerza. Pensamos que un "hombre con energía" es de admirarse. Se nos habla de que alimentos con "gran contenido de energía" deben formar parte de nuestra alimentación diaria. Las compañías petroleras empañan nuestros campos con anuncios de "combustibles de gran energía". La palabra ha producido en el mundo actual una actitud nueva hacia la vida. Pero, ¿cuál es el verdadero significado de "energía"? En su acepción popular, ofrece la promesa de un logro: el hombre dinámico lleva una vida activa; la energía de la gasolina mueve nuestros autos más y más aprisa. La energía -para la gente que la codicia- es sinónimo de poder. (Wilson, Energía. 9)*

Nos habla también de que para el hombre moderno es fácil comprender la energía como una de las caras del universo, donde la materia es la sustancia y la energía el motor de la sustancia.

Mientras la energía es invisible, intangible y sólo imaginable, la materia es un concepto mucho mas comprensible: pesa y ocupa espacio.

*Así y todo, el hombre empezó a desarrollar su teoría sobre la energía -un concepto que en último análisis considera a la energía como la potencia que abraza todo el universo- pensando en objetos en movimiento. (Wilson, Energía. 9)*

Desde las primeras definiciones griegas del movimiento, pasando por Galileo, Leibniz (concepto de *vis viva*, o sea, la cualidad interna de un objeto que le permitía dañar a otro objeto al impacto) y otros, el concepto de energía se centra en el movimiento de los objetos. Cuatro años después de que Carnot identificó la *vis viva latente* (energía potencial), en 1807 la palabra energía entró al vocabulario técnico de la ciencia, sugerida por Thomas Young, usando la palabra que en griego significa "trabajo". Acerca de él, dice Mitchell Wilson

*Una de sus ideas, que por decenios durmió en los archivos de la ciencia, fue su penetrante definición de la energía como la aptitud de desempeñar un trabajo, y que es indispensable para cualquier comprensión de la energía. (Wilson, Energía. 12)*

Se puede decir que *trabajo es energía hecha realidad que puede aplicarse en incontables formas*. La rapidez con que se realiza el trabajo es llamada potencia. La unidad de medida de los niveles de energía de diversos fenómenos es el ergio.

Wilson también menciona que, aparte de la energía mecánica, definida por Thomas Young en 1807, *Hoy día hablamos de cuando menos cinco grandes formas más de energía, a saber: calor y luz, junto con energía química, eléctrica y nuclear.* (Wilson, Energía. 13)

En su tratado, Mitchell no trata directamente de la energía biológica, a pesar de que él mismo se refiere a "un hombre con energía" dentro de las percepciones corrientes de las personas. La concepción de la energía biológica y su estudio son relativamente recientes, y una de las preocupaciones centrales de Reich, como vimos anteriormente, quien buscaba encontrar la forma de manifestarla claramente, de hacerla visible; a diferencia de Freud, quien dejaba su concepto de libido en el plano de la argumentación teórica. Trataremos de clarificar el término y sus usos en bioenergética.

Para el mejor entendimiento de concepto de Energía biológica, haremos una breve enumeración de las características esenciales de los seres vivos, para luego relacionarlas con las funciones energéticas.

La biología se ocupa de la energía de los seres vivos en relación al concepto de **metabolismo**

*Vida sin energía es una contradicción de términos. Se llama **metabolismo** a la suma total de los procesos químicos envueltos en la liberación y utilización de energía dentro de la célula viviente. Los procesos metabólicos de los seres vivos son responsables del crecimiento, mantenimiento y reparación del organismo. El término "metabolismo" puede referirse a las actividades químicas de una sola célula o a la suma total de tales actividades en todo organismo.* (Baker y Allen, Biología e investigación científica. 4)

Esta energía se considera de carácter químico y su intercambio tiene que ver con los enlaces que unen los átomos en una molécula. Para formar muchos de estos enlaces se necesita energía; cuando éstos se rompen se libera energía que puede encauzarse a otras reacciones que necesiten energía. Todo esto a través de procesos de degradación (rompimiento de moléculas grandes en unas más pequeñas), procesos de síntesis (unión de pequeñas moléculas para formar unas más grandes) y procesos de transformación (moléculas que cambian en otras de igual nivel de complejidad).

Como ya se mencionó al hablar de la energía en general, la energía puede definirse indirectamente en términos del trabajo realizado. El trabajo envuelve el movimiento de la materia, y por lo mismo, la energía se mide en términos de la cantidad de materia en movimiento.

*El intercambio de energía ocurre durante la formación y la ruptura de enlaces químicos. La formación de enlaces químicos exige energía en algunas reacciones y la liberación de ésta en otras. Lo mismo se aplica en las reacciones en las que se rompen enlaces químicos; algunas necesitan energía mientras que otras la liberan. Las reacciones que requieren energía se llaman reacciones **endergónicas** y las que liberan energía se llaman reacciones **exergónicas**.* (Baker y Allen, Biología e investigación científica. 132)

Estos procesos se dan a nivel celular, procesos donde se genera y se guarda la energía hasta que el sistema celular los requiera para alguna de sus funciones, básicamente como enlaces de fosfato de alta energía que se encuentran principalmente en una molécula llamada adenosina trifosfato ó ATP. El ATP se utiliza en todas las reacciones que exigen cierta entrada de energía, a través de un ciclo constante de

ruptura y restauración del mismo (economía energética, relacionemos con ideas de Reich).

*El proceso a través del cual la energía de la glucosa u otras moléculas combustibles es capturada por la célula en la forma de TPA se conoce con el nombre de respiración. (Baker y Allen, Biología e investigación científica. 141)*

El uso de la energía implica la asimilación de elementos que sustenten al organismo, y por supuesto los procesos de **excreción** o eliminación de los desechos. A estos procesos debemos añadir otro elemento de lo viviente: el **movimiento**

*El movimiento es una de las características más evidentes de los organismos vivos. Aunque la mayor parte de las plantas y algunos animales parecen llevar una vida estacionaria, todos exhiben movimiento en una u otra forma... Los animales superiores se mueven debido a la **contracción muscular**. El tejido muscular es un tejido especialmente modificado para contraerse cuando se estimula. Al contraerse, el músculo se acorta, causando una fuerza que hala. Como los músculos están unidos a las partes móviles del cuerpo, es posible un número de movimientos diferentes. (Baker y Allen, Biología e investigación científica. 4)*

La última característica que debemos tomar en cuenta para nuestro estudio es la de responder a los **estímulos** del ambiente. Esta característica se refiere a que cualquier cambio, ya sea físico o químico, que se da en el medio; constituye un estímulo que trae consigo una respuesta o un cambio en el comportamiento del organismo. Esto es de vital importancia porque le permite, tanto dirigirse a la fuente de alimentos como evitar lo que cause un daño.

*Los organismos generalmente exhiben dos tipos de respuesta al estímulo: las **innatas** y las **aprendidas**. Las respuestas innatas son aquellas que se heredan... Por el contrario, el comportamiento aprendido es el producto del contacto repetido con un estímulo. El organismo rápidamente cambia su comportamiento para responder a este estímulo en una forma determinada. (Baker y Allen, Biología e investigación científica. 7)*

Relacionamos esta característica con la **adaptación**. Esta se entiende como cualquier cambio en la estructura, fisiología o hábitos de comportamiento que le permiten a un organismo lidiar más efectivamente con su ambiente, o sea, servirse de los recursos en su ambiente que aumenten sus posibilidades de sobrevivir.

Para analizar la aplicación de estos conceptos dentro de las concepciones bioenergéticas conviene hacer una precisión de enfoque. Hay dos puntos de vista dentro de la biología, que aunque en los tiempos más recientes no se debaten con tanto ardor como en otros siglos, nos pueden acercar al problema de la vida; estos puntos de vista son el **mecanicismo** y el **vitalismo**.

El **mecanicismo** considera que la vida es completamente explicable en términos físicos y químicos. En este enfoque los organismos son organizaciones sumamente complejas de átomos y moléculas, y sus interrelaciones pueden entenderse aplicando los métodos del físico y del químico. Para el mecanicista la posibilidad de llegar al entendimiento total de lo viviente es real y sólo depende del desarrollo de las metodologías científicas.

En el caso del **vitalismo**, se sostiene que la vida es la expresión de algo más que la mera interrelación de un grupo de moléculas. Considera que el organismo es más que la suma de sus partes y que existe en la materia viviente un principio vital que no puede explicarse en términos ni físicos ni químicos, aunque no se niega la importancia de estos.

Hoy en día la mayoría de los biólogos pertenecen a la corriente mecanicista. Reich, como estudioso de lo vivo y con una preparación de médico antes que de psiquiatra, buscó bajo un enfoque que consideramos vitalista la naturaleza de la energía y su sustento biológico, pero moviéndose a partir de un enfoque subjetivo, pues se basó en gran medida en la percepción de sus pacientes. Sin embargo su fin último era la demostración científica de sus postulados. Es decir, buscaba algo más allá de las meras relaciones físico-químicas. Sus reflexiones basadas en observaciones de organismos menores están claramente detallados en sus libros "La función del orgasmo" y en partes de "Análisis de carácter"

Veamos ahora las aseveraciones de Lowen acerca de la energía, y relacionémoslas con las características de lo viviente.

Debemos entender todos los procesos orgánicos como una dinámica que generan **movimiento**, ya sea físico o interno (psíquico). Ahora bien, en el movimiento de todas las cosas, ya sean vivientes o no, es necesaria la presencia de energía (**metabolismo**). Comúnmente, la ciencia corriente considera que esta energía es de carácter eléctrico (como los impulsos cerebrales), pero también existen otros puntos de vista referentes a la naturaleza de esta energía en los organismos vivos. Lowen cita como ejemplo tanto la energía orgonal descubierta por Reich, así como las energías en relación polar recíproca, el ying y el yang, de la filosofía china, usada en la acupuntura (visión **vitalista**).

Sin intentar determinar específicamente la realidad de la energía, Lowen acepta que hay algo de verdad en todas las posturas, pero que sí es aceptable la proposición de que hay energía en todos los procesos de la vida, ya sea en el movimiento, en el sentimiento, así como en el pensamiento. Y como postulado principal de la bioenergética, que estos procesos pueden interrumpirse si hay una falta el suministro de energía, del mismo modo que la falta de alimento o de oxígeno produciría la muerte del individuo.

Por principio, se considera que los organismos animales producen su energía por la combustión de los alimentos, y las plantas tienen la capacidad de tomar la energía solar en sus tejidos y convertirla en alimento, a su vez, para los animales herbívoros.

Haciendo una analogía entre la combustión del fuego, con los procesos de combustión internos en los seres vivos, Lowen especifica que

*El organismo viviente es, por el contrario, un fuego independiente, autorregulador y perpetuador de sí mismo. Sigue constituyendo el gran misterio como se desarrolla este milagro de arder sin encenderse ni agotarse. No somos capaces todavía de dilucidar este enigma, pero es muy importante procurar entender algunos de los factores que intervienen en el fenómeno, porque todos queremos mantener constante y brillantemente encendida la llama de la vida dentro de nosotros. (Lowen Bioenergética, 45)*

Estas ideas llevan a la percepción de la personalidad en relación directa con la cantidad de energía

que tenga el individuo y la forma en que la use. Por ejemplo tenemos el carácter impulsivo, que ante cualquier aumento en el nivel energético debe descargar el exceso rápidamente o el carácter compulsivo que descarga su energía en patrones de conducta y de movimiento rigidamente estructurados.

Sin embargo, es en el fenómeno de la depresión donde Lowen puede expresar mejor la clara relación del flujo energético y la personalidad; ya que si bien los factores psicológicos y físicos que llevan a la depresión son varios y complicados, lo que es evidente es que *El individuo deprimido lo está también en su energía.* (Lowen Bioenergética, 46)

El observar a una persona deprimida nos revela que no realiza las mismas actividades ni movimientos que realizaría cotidianamente y, en casos extremos, no realizan ninguna actividad: "no tiene ganas de hacer nada". Tanto su respiración como su apetito también se ven disminuidos, del mismo modo que su ímpetu sexual. Todos hemos observado (pues la depresión es común en nuestra sociedad) que cualquier intento verbal, consejos o exhortaciones, resultan inútiles para movilizarlo a interesarse o ocuparse en algo. Es literal que no tiene energía para ocuparla. En el trabajo bioenergético, antes del trabajo de análisis se busca un aumento (que será temporal por su condición) en el nivel energético a través de un trabajo de respiración profunda. Por ahora, dejaremos el papel primordial de la respiración en el trabajo bioenergético para una exposición posterior, sirva simplemente esta revisión para clarificar la relación de la energía con la personalidad y sus expresiones.

Explicando la relación de la energía y la personalidad, es necesario ver como se dan los procesos de carga y descarga de la energía, conceptos que, como observamos anteriormente, fueron concebidos como Economía de la Energía Sexual por Reich.

El funcionamiento de los seres vivos se da plenamente cuando hay un equilibrio entre la descarga y la carga de su energía. De acuerdo a la fase del desarrollo en que se encuentre el individuo, o de la situación o actividad que realice el individuo, necesita una mayor o menor cantidad de energía; recordando siempre que toda actividad requiere de la misma (incluso las involuntarias como el latido del corazón).

Sin embargo no debemos olvidar que este intercambio se da en un ser vivo, no en una máquina; y por tanto sus actividades fundamentales son expresiones de su ser

*El individuo se expresa a sí mismo en sus acciones y movimientos, y cuando esta propia autoexpresión es libre y apropiada a la realidad de la situación, experimenta una sensación de satisfacción y placer con la descarga de su energía. Este placer y satisfacción estimula a su vez al organismo a una mayor actividad metabólica que inmediatamente se refleja en una respiración más profunda y completa. Las actividades rítmicas e involuntarias de la vida funcionan a nivel óptimo con el estímulo del placer.* (Lowen Bioenergética, 47, 48)

Placer y satisfacción son la experiencia inmediata de las actividades de auto-expresión. Cuando la capacidad de expresarse a sí mismo o de expresar las ideas y sentimientos está limitada por fuerzas internas, ya sean inhibiciones o alguna tensión muscular crónica, se reduce de la misma manera la capacidad individual para el placer. Es cuando el sujeto reduce inconscientemente su carga energética para tratar de mantener el equilibrio energético de su cuerpo, es una acción de adaptación, la cual se busca cambiar en la terapia

*No puede elevarse el nivel de la energía personal con sólo cargarse el individuo por medio de la respiración. Tienen que abrirse los canales de la autoexpresión por medio del movimiento, la voz y los ojos, para que pueda producirse una descarga mayor. No es raro que esto ocurra espontáneamente en el proceso de cargarse. La respiración puede hacerse espontáneamente más profunda al reclinarse sobre una silla o asiento para respirar. Es posible que, sin proponérselo ni caer en la cuenta, el individuo rompa de pronto a sollozar y a llorar. De momento acaso no sepa a qué obedece aquello. Al profundizarse la respiración se abrió la garganta, se cargó su cuerpo y se activaron emociones reprimidas, haciendo erupción un sentimiento de tristeza que se expansionó hacia afuera. Algunas veces es la ira la que revienta. Pero en muchas ocasiones no ocurre nada, porque el individuo está quizá demasiado asustado para abrirse y dar rienda suelta a sus emociones. En este caso adquiere conciencia de que está "reprimiéndose", y de las tensiones musculares de su garganta y de su pecho que bloquean la expresión de sus sentimientos. Quizá sea necesario entonces aliviar la represión con un trabajo físico directo sobre la tensión crónica muscular (Lowen, Bioenergética, 48)*

Esta larga cita nos puede clarificar, a grosso modo, cómo se trabaja en el método bioenergético y cuáles son sus objetivos en la práctica.

La bioenergética se ocupa de la carga y la descarga como una unidad, así que toma en cuenta, de manera simultánea, ambos elementos para elevar el nivel de la energía individual, liberar la autoexpresión y restaurar la circulación de los sentimientos en el cuerpo.

Es un camino de dos vías, la respiración, el sentimiento y el movimiento por un lado y, al mismo tiempo, la intención de relacionar el funcionamiento energético actual con la historia de su vida.

*Este enfoque combinado va descubriendo paulatinamente las fuerzas interiores (los conflictos) que impiden a la persona funcionar a todo su potencial energético. Cada vez que se resuelve uno de estos conflictos internos, sube el nivel individual de energía. Esto quiere decir que la persona carga y descarga más energía en actividades creadoras, placenteras y satisfactorias. (Lowen, Bioenergética, 48-49)*

En lo que respecta al flujo, éste lo podemos comparar a la circulación de la sangre, que al fluir por el cuerpo lleva los nutrientes y el oxígeno a los tejidos para proporcionarles energía, para posteriormente retirar los desechos de la combustión, es pues, el fluido energéticamente cargado del cuerpo. Podemos observarlo en las zonas erógenas de cuerpo (labios, mamas y genitales), que al llenarse de sangre nos hace sentir excitados, cálidos y afectivos y con necesidad de buscar el contacto con otra persona. Esta excitación va aparejada a una intensa circulación sanguínea hacia la periferia.

*Además de la sangre, hay en el cuerpo otros fluidos energéticamente cargados, como la linfa y los fluidos intersticiales e intracelulares. La expansión de la excitación no se limita a la sangre, sino que viaja por todos los fluidos del cuerpo. Hablando desde un punto de vista energético, el cuerpo entero puede considerarse como una sola célula, cuya membrana fuese la piel. Dentro de esta gran célula, la excitación puede propagarse en cualquier dirección o en direcciones específicas, según sea la naturaleza de nuestra reacción a un estímulo. Este concepto del cuerpo como una sola célula no se opone al hecho de que dentro de él hay numerosos tejidos especializados, nervios, vasos sanguíneos, membranas mucosas, músculos, glándulas, etc., todos los cuales cooperan como parte del todo para promover la vida del mismo. (Lowen, Bioenergética, 50)*

Las diversas formas de oleada de excitación de la energía han sido recogidas por varias formas de expresiones populares y podemos trasladarlas a observaciones de la vida cotidiana. Ante un gran enojo ¿no recomendamos “enfriar la cabeza”? Estar tan furioso que “vemos rojo” o “quedarse frío” ante una gran sorpresa, son expresiones que representan diferentes formas de avance o retiro de la energía en alguna parte del cuerpo.

Lowen relaciona la composición del cuerpo (99 por ciento de agua) con la descripción de las sensaciones, sentimientos y emociones como corrientes u olas de este cuerpo líquido. Estos movimientos internos representan la movilidad corporal, que no es la misma que los movimientos voluntarios conscientes, que, dicho sea de paso, tienen también un factor involuntario que representa la movilidad interna, lo que lleva a hablar de “viveza” o espontaneidad en las acciones y movimiento.

La calidad del movimiento depende de la cantidad de energía que el sujeto tenga y use en ellos. Si está disminuida, los movimientos corporales parecen mecánicos y carentes de vida

*Los movimientos puramente voluntarios o conscientes apenas provocan sensaciones que no sean las de carácter cinestésico de desplazamiento en el espacio. Su calor emocional o expresivo procede de su factor involuntario, que no está sujeto a control consciente. La fusión de los elementos conscientes e inconscientes, o sea, voluntarios e involuntarios, da lugar a movimientos que tienen valor emotivo, pero que son acciones coordinadas y eficientes. (Lowen, Bioenergética, 51)*

Es pues, reiterando, la movilidad (interna y externa) del cuerpo del sujeto, al mismo tiempo y del mismo modo, la vida emocional del individuo. Como el cuerpo es un sistema energético, podemos observar que se encuentra en interacción con su medio ambiente. Los estímulos positivos también pueden cargar o excitar el cuerpo

*Un día brillante y despejado, un paisaje hermoso, una persona feliz, producen un efecto estimulante. Los días oscuros y encapotados, la fealdad o la gente deprimida ejercen un impacto negativo en nuestras energías y parecen contagiarnos de su depresión. Todos somos sensibles a las fuerzas o energías que nos rodean, pero el impacto que producen no es igual en todos. Una persona más cargada es más resistente a las influencias negativas, y al mismo tiempo, constituye una influencia positiva para los demás, especialmente cuando la excitación fluye libre y plenamente por todo su cuerpo. Estos individuos son una bendición, es una alegría estar con ellos, y todos lo sentimos intuitivamente. (Lowen, Bioenergética, 52)*

Un cuerpo idealmente sano tiene la capacidad de expandir el flujo de energía. Y la problemática se da cuando hay anomalías o trastornos en esta expansión. Estas anomalías se dan en zonas del cuerpo donde se reduce la movilidad corporal, y se presenta como una “zona muerta”, una tensión o un “bloqueo”.

#### 2.2.4 El concepto de Bloqueo. Impedimento para el "Fluir y Dar"

*Educar a un actor en nuestro teatro no significa enseñarle algo; tratamos de eliminar la resistencia que su organismo opone a los procesos psíquicos. El resultado es una liberación que se produce en el paso del impulso interior a la reacción externa, de tal modo que el impulso se convierte en reacción externa. El impulso y la acción son concurrentes: el cuerpo se desvanece, se quema, y el espectador sólo contempla una serie de impulsos visibles. (Grotowski, Hacia un teatro pobre, 10-11)*

Recapitemos un poco. Valencia nos dice que dentro de nosotros están todas las posibilidades del ser, "desde el santo hasta el criminal". Misma teoría que sustentan los estudiosos del comportamiento que dicen que al nacer somos como una hoja en blanco, y que el ambiente en el que nos desarrollamos nos va moldeando y dirigiéndonos a una forma determinada. Sin embargo hoy día no hay alguien que puede decir absoluta y tajantemente que la carga genética no aporta a la personalidad del sujeto. De un modo o de otro, es innegable que la sociedad, la familia, la educación y muchos otros aspectos van formando la personalidad.

Por otro lado, esta formación se va dando tanto por estímulos negativos como por estímulos positivos. Un estímulo positivo hace que ante una reacción, el niño reciba un premio, una felicitación o una muestra de cariño de sus padres que dan placer y hacen que el niño busque repetir la acción que relaciona con una satisfacción.

En el otro extremo encontramos las situaciones donde el comportamiento cambia al encontrar el rechazo o el castigo ante una acción. Cuando el niño se enfrenta a una situación desagradable busca lógicamente una defensa al dolor o a la frustración. Esta defensa ayuda a la sobrevivencia física y psíquica del niño. La problemática viene cuando estas reacciones se estructuran rígidamente en la personalidad limitando las formas de desenvolvimiento en la vida.

Valencia lo relaciona con una andadera. Cuando era niño, "la andadera me ayudó a aprender a caminar al mismo tiempo que me protegió de caerme y lastimarme. Pero sí al crecer y volverme adulto no suelto la andadera me impedirá caminar y, de intentarlo, inevitablemente me hará caer".

Una caída emocional, para continuar la analogía, que no ha sido superada sino solamente cubierta con una enorme venda, hará que se limite mi movilidad. Un bloqueo es similar a la venda. La herida no ha sanado, sigue ahí y limita la capacidad para la vida. Es necesario quitar la venda para poder limpiar, desinfectar y dejar sanar. El proceso será muy doloroso, pero al final me devolverá la movilidad y el placer y la satisfacción que ello conlleva.

*En la vida, una actitud positiva, de dar, es posible sólo cuando el organismo funciona como una unidad total, cuando las excitaciones plasmáticas y sus correspondientes emociones pueden pasar*



*libremente por todos los órganos y tejidos. En cuanto un sólo bloqueo inhibe esta función, la expresión de dar se ve perturbada. Entonces tenemos niños que no pueden entregarse con plenitud a sus juegos, adolescentes que fracasan en sus estudios, adultos que se desempeñan como un automóvil con el freno de emergencia colocado. El observador tiene entonces la "impresión" de pereza, despecho o incapacidad. El individuo que sufre el bloqueo se experimenta a sí mismo como "fracasando a pesar de todos sus esfuerzos". Traducido a nuestro lenguaje expresivo de lo viviente, eso significa: El organismo comienza siempre, correctamente desde el punto de vista biológico, con la realización, es decir, con el fluir y el dar. Durante el pasaje de las excitaciones orgonóticas a través del organismo, sin embargo, el funcionamiento se inhibe y con ello la expresión de "realización gozosa" se convierte en un automático "No, no quiero". Esto significa que el organismo no es responsable por su falta de realización. (Reich, Análisis..., 387)*

Un bloqueo se muestra en dos formas correspondientes. Por un lado como una tensión muscular crónica que reduce la movilidad; y por el otro, en una reacción constante, que se repite en todas las situaciones. Esta forma da la sensación de rigidez en el comportamiento que comúnmente interpretamos como "la personalidad de la persona" porque "él es así".

La cuestión es, que este "ser así" equivale a la total limitación del sujeto para la vida. Si un padre "es muy enojón" o "muy seco" entonces no puede mostrar cariño a su hijo recién nacido, o por lo menos no totalmente. Una personalidad "sana" tiene la capacidad de reaccionar de diferente forma ante diferentes circunstancias.

Es evidente la importancia que tiene en el trabajo del actor la eliminación de los bloqueos para lograr una profunda interpretación. Hablando de la Línea Ininterrumpida (un proceso interno), Stanislavski ya la menciona relacionada a las tensiones musculares, y éstas, como bloqueos de la energía:

*Su atención física ha sido atraída al movimiento de energía a través de una red de músculos. Esta misma clase de atención debe fijarse en hallar puntos de presión en el proceso de relajar nuestros músculos. ¿Qué es la presión muscular o espasmo, excepto energía en movimiento que es obstruida?... Es importante que su atención su mueva en compañía constante con la corriente de energía, porque esto ayuda a crear una... línea ininterrumpida, que es esencial en nuestro arte. (Stanislavski, Manual del actor, 29)*

Es de importancia central el especificar que buscamos eliminar el bloqueo para liberar los medios expresivos y la capacidad para el placer, pues como mencionamos al principio la bioenergética establece que la seguridad, la capacidad de amar, etc., están en nosotros, todos los poseemos naturalmente. No es posible que alguien nos entregue la seguridad, porque siempre ha estado en nosotros mismos, lo que pasa es que no estamos en contacto con ella. El trabajo propuesto está encaminado en recuperar, reaprender el camino.

Ahora, analizaremos tres elementos principales de los que se sirve la bioenergética para eliminar los bloqueos: Lectura corporal, respiración y ejercicios corporales.

### 2.2.5 Lectura Corporal.

*Ahora bien, si tu eres tu cuerpo y tu cuerpo eres tú, este expresa quién eres. Es tu modo de ser en el mundo. Cuanto más vida tenga tu cuerpo, más estás en el mundo... Todos quisiéramos ser y sentirnos más vivos, meta a la que puede ayudarnos a llegar la bioenergética. (Lowen, Bioenergética)*

“Siempre decimos donde estamos, cuando trato de ocultarme lo que muestro es que me oculto”. Valencia clarifica de este modo que todo lo que hacemos, cómo hablamos, nos movemos o como nos relacionamos expresa mucho de nosotros. ¿Considerar esto es importante para un actor?

Este conocimiento es básico en el trabajo bioenergético. Un terapeuta bioenergético realiza una lectura corporal como diagnóstico preliminar, pues nuestra historia está escrita en nuestro cuerpo.

*Lo que siente el hombre puede también leerse en la expresión de su cuerpo. Las emociones son hechos corporales, son literalmente movimientos o alteraciones dentro del cuerpo, que generalmente se traducen en alguna acción exterior...*

*Pero es mucho más lo que revela el cuerpo. La actitud de una persona hacia la vida o su estilo individual se reflejan en la forma en que se conduce, en su porte y en la manera en que se mueve. (Lowen, Bioenergética, 53)*

Requiere esta técnica de gran poder de observación y de imaginación, para visualizar el estado del sujeto, así como de estudio de las estructuras más comunes. Esta lectura corporal toma en cuenta principalmente dos aspectos de la expresión

*El lenguaje del cuerpo puede dividirse en dos partes. Una trata de las señales y expresiones corporales que proporcionan información sobre el individuo; la segunda, de las expresiones verbales basadas en funciones del cuerpo. (Lowen, Bioenergética, 78)*

Podemos encontrar en la estructura corporal la expresión de los conflictos en la personalidad del sujeto, viendo que hay una contraposición entre diferentes partes del cuerpo, que no muestran unidad, en los casos más graves parecieran no pertenecer a la misma persona (talla de adulto y extremidades pequeñas y frágiles, cuerpo desarrollado de mujer con voz y movimientos de niña, etc.); pero estos conflictos también se presentan en choques entre rasgos de personalidad (personalidad sombría y rígida con explosiones infantiles, por ejemplo).

Hablamos de etapas del desarrollo que no se cumplieron. “Déjalo, es que no tuvo infancia” es una frase popular que refleja gran verdad. El desarrollo humano está dado en etapas precisas que tienen una función. Si por alguna represión una de estas etapas no fue desarrollada, el impulso y la necesidad que busca satisfacer no es eliminada. Se entierran y se alejan de la conciencia, pero siguen activas en la parte profunda de la personalidad y brotan cuando se les presenta la oportunidad; solo que, al estar descontextualizadas a su propio tiempo, se muestran como desviaciones de las inclinaciones naturales. Al no haberse integrado a la personalidad *están aislados y enquistados como cuerpos ajenos y*

*extrínsecos al ego.* (Lowen, Bioenergética, 55)

De tal modo que entendemos que la capacidad de “leer” la historia de vida en el cuerpo del individuo, es una herramienta de gran utilidad en el trabajo de desarrollo humano

*La persona es la suma total de sus experiencias vitales, cada una de las cuales está registrada en su personalidad y estructurada en su cuerpo.* (Lowen, Bioenergética, 55)

Este es el material en el que el terapeuta bioenergético puede leer la vida anterior de una persona. Basado en esta lectura, podrá hacer un diagnóstico preliminar, lo que le permitirá poder plantear el mejor acercamiento a la problemática particular del individuo.

Si lo trasladamos al trabajo con el actor, es también una herramienta muy útil para conocer en “dónde se encuentra”, lo cual nos puede llevar a comprender la problemática que le impide la expresión y ayudarlo a superarla. Valencia, durante las verbalizaciones en la clase, observa la expresión y la postura del cuerpo del actor, para poder penetrar más allá del discurso verbal, y así llegar después a hacerle proposiciones que lleven al sujeto a darse cuenta de las cosas que no puede hacer conscientes, pero que están escritas en su estructura corporal.

#### 2.2.6 Respiración.

*... usamos la respiración consciente, como nuestra herramienta básica: lazo de unión entre el ser y lo otro. Entre el ser y el otro. Vehículo a la conquista del presente, de ese instante que apenas nombrado ya es pasado, y que ofrece la única posible solución a la mecanización del actor y al misterio de la proyección del actor: lazo de unión entre este y su otro compañero de juego, el espectador, cuya mirada da sentido al acontecimiento.* (Valencia, “El cuerpo del artista”. Conferencia)

La respiración se divide en dos formas, la respiración **anaeróbica** y la **aeróbica**. La segunda incluye la ruptura de la glucosa a través de una serie de reacciones en las cuales finalmente interviene el elemento oxígeno. La primera ocurre en ausencia del oxígeno y es típica de muchos microorganismos, aunque también puede presentarse en organismos superiores.

Los principios de ambas son similares, ambas son procesos exergónicos (liberan energía), en ambas ocurren una serie de reacciones químicas de oxidación y reducción. Las células extraen energía a través de la oxidación de una molécula de combustible como la glucosa. El ATP producido por la respiración celular se utiliza, como ya mencionamos al hablar de la energía, en todos los tipos de reacciones bio-químicas en la célula, que es por supuesto el asiento primario de la respiración; pero los animales superiores han tenido que evolucionar y desarrollar mecanismos más elaborados para el intercambio de oxígeno

*En los mamíferos la respiración externa incluye dos fases principales. En una, la respiración se encarga de poner el aire con oxígeno en íntimo contacto con el epitelio húmedo de los pulmones, en donde se realiza el intercambio respiratorio. En la otra fase, el oxígeno y el anhídrido carbónico se transportan hacia las células de respiración y desde ellas. Como acabamos de ver, esta segunda fase es la función primaria del sistema circulatorio. (Baker y Allen, Biología e investigación científica. 247)*

Los pulmones están subdivididos en cavidades internas muy pequeñas, cientos de miles de sacos de aire (**alvéolos**).

*En todos los mamíferos, una capa muscular, el **diafragma** encierra completamente los pulmones en la **cavidad torácica**. Los movimientos del diafragma hacia abajo, combinados con los movimientos de las costillas hacia arriba y hacia afuera, sirven para aumentar el volumen de la cavidad torácica. Puesto que la cavidad torácica está encerrada, teniendo solamente una abertura hacia el exterior (la tráquea), este aumento de tamaño resulta en la entrada (o **inspiración**) del aire proveniente del exterior. Como los pulmones están compuestos de tejido elástico, se estiran debido al aumento de la presión del aire dentro de ellos, ocurre algo semejante cuando se infla un balón. A esta elasticidad se debe la eliminación del aire durante la **expiración**. (Baker y Allen, Biología e investigación científica. 248)*

En lo que respecta al control de la respiración, se sabe que ésta se puede controlar voluntariamente dentro de ciertos límites. Sin embargo también es claro que no respiramos de manera consciente en nuestra cotidianidad, lo que habla de un doble carácter presente en este proceso. Refiriéndonos a la respiración inconsciente, podemos decir que ésta está en parte regulada por el nervio vago, que produce impulsos, incitado por la inflamación de los pulmones, impulsos que suprimen los impulsos enviados por el centro respiratorio, originando el relajamiento de los músculos que controlan la inspiración. El colapso de los pulmones resultado de la expiración causa el cese de los impulsos que van del nervio vago al centro respiratorio, dando pie al reinicio del proceso.

Por su parte la respiración consciente, está limitada por el control del centro respiratorio, que responde a cambios químicos en el cuerpo

*Es imposible suicidarse tratando de contener la respiración. El centro respiratorio toma al fin el control involuntario, y se produce la respiración. La respiración se realiza entonces con una velocidad y una profundidad mayores. (Baker y Allen, Biología e investigación científica. 250)*

El aumento de la velocidad no es, como podría pensarse, producto de la falta de oxígeno sino del aumento de la concentración de anhídrido carbónico, un material de desecho.

La respiración es, pues, el proceso en que se provee aire para proporcionar el oxígeno necesario para la reacción de la combustión, y al mismo tiempo un medio para hacer desaparecer los desechos gaseosos.

Lowen señala la importancia de la respiración como una idea recurrente y fundamental en varias culturas

*La fuerza o espíritu vital de un organismo ha sido asociada con la respiración. En la Biblia se*

*dice que Dios sopló su espíritu sobre una pella de barro, y le comunicó la vida. En teología, el Espíritu de Dios o Espíritu Santo se le llama Pneuma, que el diccionario define como "alma o espíritu vital". Es un vocablo griego, que significa viento, aliento o espíritu, y tiene relación con phein, que quiere decir soplar o respirar. Muchas religiones orientales dan una importancia especial a la respiración como medio de comunicación con lo universal. También desempeña un papel importante en la bioenergética, porque sólo respirando profunda y plenamente se puede captar y recoger la energía necesaria para una vida más intensa y espiritual. (Lowen, Bioenergética, 63)*

Hay muchos conocimientos populares acerca de los beneficios o usos cotidianos de la respiración. Nuestros maestros de educación física nos recomendaban respirar al tiempo que realizábamos los ejercicios, el profesor de danza nos hace respirar profundamente mientras vamos estirándonos lentamente para lograr un split, o respiramos lentamente para evitar vomitar.

El aporte de la bioenergética es el uso metodológico y amplio de la respiración para trabajar la personalidad. Como expusimos anteriormente, es Reich quien inicia un manejo de respiración profunda para el trabajo terapéutico. Originalmente se limitaba a proponer la respiración profunda a sus pacientes durante un rato y, al ver que ésta se hacía más fluida, proponía un movimiento o gesto (como hacer la cabeza hacia atrás y abrir los más posible los ojos (conf. Terapia con Lowen, Bioenergética 17-18) y lograr así una explosión emocional que liberara un recuerdo o una emoción reprimida.

Para clarificar por qué puede el uso de la respiración servir para mejorar la calidad de vida y el desarrollo interno, es necesario clarificar dos niveles de importancia en ella, que son, primero el carácter fisiológico, y en segundo, la equivalencia del tipo de respiración con la relación psicológica del individuo con el mundo.

El primer aspecto es claro y conocido por nosotros desde la primaria. Del mismo modo que nos alimentamos para recibir los nutrimentos necesarios para la vida, así respiramos para obtener el oxígeno que nos sirve tanto de nutrimento como de vehículo en la sangre para transportar los nutrimentos. Lowen se refiere a la combustión sin llama para explicar el proceso de la energía orgánica.

Por lo anterior es importante tomar en cuenta la calidad del aire que respiramos. Esta calidad depende por supuesto de la limpieza, que es hoy un privilegio inaccesible en las grandes ciudades, mucho menos para los fumadores. Además de la calidad del aire es necesario considerar que la geografía también influye en el aire que respiramos, pues sabemos que la población que vive a nivel del mar se desarrolla en un medio con más oxígeno en el aire que las personas que viven a varios metros sobre el nivel del mar.

Todos los factores anteriores afectan el rendimiento del ser humano. Una persona puede consumir más alcohol en la playa sin embriagarse que si consumiera la misma cantidad en la ciudad de México, (conocimiento que se aprovecha en los casinos de las Vegas, donde se inyecta constantemente oxígeno al aire acondicionado para hacer que la falta de sueño y las bebidas alcohólicas mermen mucho más lentamente a los jugadores y sigan apostando). Se sostiene también que el bostezo es una forma que tiene el cuerpo fatigado de buscar mayor captación de oxígeno y seguir funcionando.

¿Puede el mismo cuerpo limitar de manera crónica la respiración? ¿Cuál podría ser la causa? Relacionemos con las ideas de Armadura Corporal reichiana.

Una persona, al recibir un gran susto, reprime su respiración, en una situación así, sentimos incluso que inhalamos rápidamente e inmediatamente cerramos. Después de eso, la respiración se inhibe hasta que el susto pasa. Así el cuerpo trata de suavizar la impresión. Esta sería la utilidad de la armadura de una persona no neurótica, donde el cuerpo, que está libre y en condiciones propicias, se cierra para protegerse mientras presenta peligro del exterior. Pero, ¿si esa protección se estructurara rígidamente en la personalidad, del mismo modo y como producto de las tensiones crónicas de la Armadura Corporal?

En un niño, o en un animal podemos observar como su respiración es plena, vemos como el abdomen sube y baja armónicamente expandiendo y contrayendo de manera amplia e igual.

El animal, pongamos por ejemplo el gato de Stanislavski (Un actor se prepara), al que el joven estudiante de actuación observaba con interés como dormía plácidamente, con gran relajamiento y dejando una huella uniforme al levantarse. Este mismo gato, si lo observáramos frente a un peligro (un gato desconocido, por ejemplo) se eriza inmediatamente, tensa los músculos y entra a una respiración mas lenta y abrupta. Al alejarse del peligro al poco tiempo vuelve a estar tan relajado como antes.

Sin embargo, los seres humanos junto con la adquisición de la conciencia, perdimos en nuestro desarrollo parte de la capacidad de "soltar" algunas de nuestras experiencias dolorosas que no se resolvieron satisfactoriamente en el pasado. Al estructurarse las tensiones musculares crónicas que detienen el impulso que debió ser reprimido, también se inhibe la respiración. Esto, no es un accidente producto de las tensiones musculares, sino una forma de defensa en sí misma.

Del mismo modo, cuando se obliga a los niños a que "sean educados", que no hagan alboroto y se estén quietecitos; en resumen, que sean silenciosos, también se les enseña a reprimir incluso la respiración para no ser molestos o llamar a atención. En los cursos del maestro Valencia hemos constatado lo difícil que es para algunos alumnos el poder ampliar su respiración y permitirse hacerla sonora.

Nos encontramos muy excitados y nos recomiendan, "Cálmate, respira" o nos dan una bolsa de papel para respirar dentro de ella (recirculando el aire cada vez con menos oxígeno). El reprimir la respiración busca bajar el nivel de excitación. Otra ejemplo: al eyaculador precoz se le enseña a que, cuando se sienta cerca de clímax, respire profundamente para reprimir la excitación y por tanto evitar la llegada del orgasmo.

Pero si la inhibición de la respiración forma parte de la personalidad, como protección del impulso reprimido, por fuerza no sólo reduce la carga energética del objeto de su represión, sino también la de todas las actividades y en todos los aspectos de su vida.

Una limitada respiración, corresponde a una persona que será limitada en su vida. Y corresponde, como mencionamos, a una relación del individuo con el medio. Si yo "respiro poquito" implica que tomo "poquito" de la vida. Si yo exhalo poco aire no puedo "dejarme ir" y difícilmente tengo la capacidad de "soltarme".

Encontramos entonces diferencias substanciales entre la respiración profunda y la respiración cotidiana "neurótica".

Una respiración neurótica no presenta suficiente movilidad en el abdomen, impide que las emociones fluyan, pues son retenidas por la falta de movilidad libre del fluido energético. En el caso concreto del tratamiento terapéutico, es una imposibilidad para mover los sentimientos reprimidos. Al mismo tiempo es poco probable lograr una liberación de las tensiones musculares con masajes y ejercicios mecánicos si no hay una respiración más profunda, pues ésta permite que las tensiones se suelten mientras el paciente, (quien primero se relaja y, por lo mismo, se hace además más receptivo a sus sensaciones y a las proposiciones del terapeuta) puede profundizar en su trabajo personal.

Si la escasa respiración lleva al individuo a estar cerrado, la respiración profunda le hace estar abierto: “estoy dispuesto a recibir (inhalar) y a dejarme fluir buscando contacto (exhalar)”.

### 2.2.7 Sensibilización Bioenergética.

Lowen nos clarifica que, siendo una forma de trabajo de personalidad, la bioenergética no se limita a la terapia

*La bioenergética no sólo consiste en la terapéutica, como el psicoanálisis no se limita exclusivamente al tratamiento analítico de los trastornos emocionales. Ambas disciplinas tratan del desarrollo de la personalidad humana y procuran entenderlo en función de la situación social en que se produce. Sin embargo, la terapéutica y el análisis son las piedras fundamentales sobre las cuales se asienta este entendimiento, porque por medio de la operación cuidadosa sobre los problemas individuales se descubren los puntos de vista fundamentales del desarrollo de la personalidad. Más aún, la terapia constituye un campo eficiente de prueba de la validez de estos puntos de vista, que de otra manera acaso se redujesen a meras especulaciones. Por tanto, la bioenergética no puede desasociarse de la terapia bioenergética. (Lowen, Bioenergética, 100)*

Más allá de la Terapia Bioenergética como forma de curar padecimientos emocionales, existe una línea que busca el desarrollo humano y el aumento de las capacidades del ser, para ampliar el mundo de relación del individuo, tanto interna como con el mundo. Esta rama es llamada “Sensibilización Bioenergética” y una de sus practicantes es la Dra. Betty Keane, con quien estudió el maestro Valencia.

Valencia nos explica acerca de la pertinencia y fundamentos de su propio trabajo teatral, como parte de la sensibilización bioenergética

*A manera de introducción, quiero aclarar ante la autoridad cultural y moral de este cuerpo de profesores universitarios, que no hago terapia con mis alumnos. En primer lugar porque no los considero enfermos, sino neuróticos normales como todo el mundo, y en segundo porque los ejercicios que realizamos constituyen el cuerpo de una metodología de desarrollo humano que promueve un movimiento de represión-autorepresión hacia un estado de liberación. (Valencia, notas sobre su curso de actuación, manuscrito)*

Es de importancia central para nuestro estudio la perfecta distinción entre terapia y el trabajo artístico teatral. Como vemos, para Valencia esta distinción es perfectamente clara, ya que comprende que el trabajo terapéutico busca básicamente el “curar” un síntoma que el paciente siente como una limitación y que desea resolver. Valencia no considera a sus alumnos “enfermos” sino, en tono de broma, “neuróticos normales” que no necesitan ser curados, pero sí que siendo aspirantes a creadores

escénicos deben de trabajarse personalmente a fin de liberar en lo posible sus medios expresivos para poder realizar un trabajo verdaderamente profundo.

Debemos, antes de proseguir y con el fin de obtener claridad, revisar brevemente cuáles son los medios expresivos de los seres vivos.

En el estudio de la fisiología animal, se toman en cuenta dos factores principales, el **movimiento** y la **coordinación**, para comprender el fenómeno de la expresión. La producción de energía debe de tener un fin utilitario, es decir, reunir los procesos liberadores de energía vital con los procesos que necesitan energía y que están asociados con la vida.

Para llevar a cabo el movimiento, el organismo debe de ser capaz de realizar una serie de procesos que implican el trabajo de músculos, huesos, impulsos y control.

Primero debemos de decir que hay un potencial electro-químico en las membranas de las células nerviosas y musculares. Este potencial se entiende como la capacidad de variar la carga de los iones de ambos lados de su membrana, es decir que sus membranas está polarizadas

*Siempre que exista una diferencia de potencial entre dos lados de un sistema, ese sistema es capaz de realizar un trabajo. Al hacer el trabajo se baja la diferencia de potencial... se necesita energía para restaurar el potencial.* (Baker y Allen, Biología e investigación científica, 270)

El músculo está formado por fibras, organizadas de forma paralela unas de otras y se extienden de un extremo a el otro del músculo. Penetrando a este encontramos fibras nerviosas que terminan en cada fibra muscular. Las fibras nerviosas activan fibras individuales que producen el estímulo en el músculo completo. La fibra muscular no se contrae completa, sino por segmentos.

Las señales nerviosas que envía el cerebro por medio de las fibras musculares, inician una serie de cambios químicos en el músculo, que se traducen en la conversión de la energía química en energía mecánica, produciendo así el movimiento de la contracción muscular. Junto con el músculo interactúan el hueso y el tejido conjuntivo para permitir el movimiento. El cuerpo maduro tiene más de 600 músculos y 206 huesos

Ahora imaginemos que el músculo está constantemente tenso por un bloqueo, por una tensión crónica. Podemos ver que se estará gastando una considerable cantidad de energía para mantener la tensión que detiene el impulso inconsciente. Así se da la compensación de evitar la liberación del impulso, pero no se obtiene la satisfacción deseada.

La actividad muscular, no tiene sólo un carácter mecánico sino que también tiene una calidad. Mencionamos que Reich habla de que el cuerpo reacciona ante el medio de dos formas, ya sea cuando los estímulos son placenteros se expande, y cuando son negativos se contrae. Podemos dividir así en

- Contracción, flujo confinado = Displacer
- Relajación, flujo libre = Placer

Las combinaciones de ambos tipos nos dan la noción de **modulación**.



Así que podemos observar, en la lectura corporal, zonas donde el flujo es libre, donde hay un tono muscular relajado, y otras donde hay una contracción y el flujo energético se encuentra confinado. En el trabajo corporal se busca liberar las tensiones crónicas donde se confina el flujo para liberar la expresión. Sólo cuando el músculo tiene un flujo libre, el organismo puede aspirar a la coordinación, a la expresión fluida y libre de su vida interior.

Como hemos mencionado, las tensiones musculares crónicas, que inhiben la expresión libre, tienen una correspondencia psíquica.

### **2.3 Diferencia entre terapia y procesos creativos.**

Psicodrama, Arte Terapia, Danza Terapia, Música Terapia, etc. Son formas de trabajo terapéutico que utilizan las artes como acercamiento a los problemas psicológicos. Pero finalmente se trata de "curar" o tratar un trastorno concreto que afecta la vida del sujeto, trastorno que el paciente desea superar. Como lo hemos indicado, la Bioenergética y la Sensibilización Bioenergética marcan dos objetivos diferentes, aunque usen los mismos principios; se busca "curar" en la primera y liberar los medios expresivos o sensibilizar en la segunda. Ubicaremos claramente el método Valencia en la segunda línea.

La expresión de los seres humanos, en tanto que seres sociales, es forzosamente limitada por las convenciones a que ha de ceñirse para obtener aceptación. Claro que este proceso necesario para la integración del individuo al entorno social no va de acuerdo a la naturaleza de su realidad orgánica, por lo tanto es necesario que se creen una serie de compensaciones de distintos tipos para tratar de equilibrar las necesidades orgánicas y las sociales. Ahora bien, estas mismas compensaciones que sirvieron para la sobrevivencia del organismo en sus primeras etapas, causarán, al crecer y no ser superadas, un desequilibrio que impedirá en parte el desarrollo total del organismo, incluida la expresividad.

Estos hechos no implican que se presenten limitaciones que impidan que el individuo "funcione" como ser social, por lo tanto no necesitará de ser tratado terapéuticamente por un especialista, pues no percibe su condición como "anormal". Sin embargo no dudamos que pueda ampliar su mundo de relación, tanto interna como externa, con un trabajo de sensibilización que le permita elevar su nivel de vida.

Sensibilización es la palabra clave de esta propuesta, un camino de auto-conocimiento que permita al individuo conocer sus mecanismos, limitaciones y bloqueos, asimismo también la forma de trabajarse para mejorar lo que decida que no quiere mantener.

Este proceso es indispensable en la propuesta artística de Valencia, el creador debe de conocerse a sí mismo (en lo posible) para poder usarse a sí mismo como el material de su arte.

Sin duda el proceso de trabajo en las clases del maestro Valencia son en primera instancia sumamente atractivas para pensarlas como un posible espectáculo escénico en sí mismas. Los compañeros se trabajan, reviven en ocasiones escenas perdidas de su pasado y las comparten, el maestro hace proposiciones de trabajo que hacen las verbalizaciones más complejas visualmente y más profundas emocionalmente, etc. Sin embargo existe la clara conciencia de que eso no es teatro, no es

arte. Para que se vuelva arte debe de pasarse por un proceso de puesta en crisis del material, de articulación de las partes, de encontrar una forma, etc. El poema surge de una intuición, de un momento de "inspiración" si se quiere, pero eso no es arte, todavía requiere de una lectura crítica, de corregir, cambiar e incluso eliminar un verso enormemente atractivo, pero que destruye el todo del poema. Eso es arte.

¿Puedo usar mi experiencia personal, concreta, en la creación de un espectáculo teatral? Por supuesto, pero no de la manera que se presente. No me presento en una crisis incontrolable de llanto en la escena, convierto esa experiencia dolorosa y difícil en una forma organizada, donde el actor se trabaja en dominio de sí mismo y que presenta una postura concreta, un discurso, para compartir con el espectador.

Ejemplo claro de ello es cuando el maestro Valencia trabajó con alumnos de posgrado en la Facultad de Filosofía y Letras. La proposición del espectáculo que presentó como resultado del taller estaba basado en episodios traumáticos de la historia de los actores, dichos episodios fueron sometidos a un proceso de creación escénica, y fue el resultado de ese proceso lo que se presentó a un público. Es claro que existe un carácter terapéutico en esta forma de trabajo, que hay una "catársis" en los participantes; pero el aspecto terapéutico no es la finalidad del trabajo de Valencia. Su finalidad es trabajar de un modo diferente al actor para llegar un tipo de teatro diferente, más profundo y complejo, más satisfactorio para el que lo ve y el que lo hace.

Entonces, frente a la Sensibilización Bioenergética, no nos encontramos ante un trabajo de terapia, no se busca "curar", sino realizar un trabajo que permita en el individuo un espacio de trabajo sobre sí mismo, para experimentar sobre sus propias formas expresivas y que le permita que amplíe todo su mundo de percepción y de expresión.

La Sensibilización Bioenergética tiene su campo de trabajo en cualquier ser humano que presente un proceso de represión que lo limite en algún área de su vida, esto es, en cualquier ser humano. Más aún en las personas de la cultura occidental y aún más en los habitantes de los grandes centros urbanos.

La represión es un proceso que limita la auto-expresión. Reich se refiere a la expresión como un elemento anterior a la palabra

*Aunque el lenguaje refleja de forma inmediata el estado de emoción protoplasmática, no puede alcanzar ese estado por sí mismo. Lo vivo funciona no sólo antes y más allá del lenguaje verbal; más aún, tiene sus propias formas específicas de expresión, que no pueden ponerse en palabras. Todo individuo afecto a la música conoce el estado de emoción creado por las grandes obras musicales; sin embargo, es imposible expresar esa emoción en palabras. La música carece de palabras. No obstante ello, es una expresión de movimiento y crea en el oyente la expresión de ser "conmovido". La falta de palabras de la música se considera en general como signo de espiritualidad mística o de la más profunda emoción, incapaz de ser expresada en palabras. La interpretación científico-natural es que la expresión musical proviene de las profundidades mismas de la sustancia viva. Lo que se define como "espiritualidad" de la gran música es, pues, una descripción adecuada del sencillo hecho de que la seriedad de sentimiento es idéntica al contacto con lo vivo, más allá del confin de las palabras. (Reich, Análisis..., 365)*

A través de esta cita nos podemos dar cuenta de dos aspectos de suma importancia en la obra de Reich, y que sustentan el trabajo teatral de Valencia. Por un lado, la consideración de que el sentimiento estético, en este caso la música, pero aplicable al arte en general, es parte inherente a lo vivo en relación a la búsqueda de placer, y percibido como experiencia "espiritual".

Por otro lado, considera la música como epitome de la experiencia sensitiva, análoga al contacto con lo vivo, y que va más allá del reino de la palabra. Esta idea nos remite de inmediato a pensar en que, una de las primeras intuiciones de Reich para irse distanciando del psicoanálisis, es el total interés de éste por la palabra. Horas y horas de palabrería dicha en el diván, donde el individuo podía escudarse en racionalizaciones infinitas de sí mismo, sin que las palabras reflejaran ni la emoción ni la realidad orgánica de su situación. En el trabajo bioenergético el terapeuta se interesa más por el lenguaje no verbal del paciente (estructura corporal, actitud, el tono tanto vocal como muscular, etc.) que del simple discurso. Asimismo, esta veta vuelve sumamente rico el trabajo teatral propuesto por Valencia, ya que al ocuparse de la expresión humana no verbal, el trabajo actoral deja de estar supeditado a la repetición mecánica y vacía del texto.

*Estos ejemplos bastarán quizá para demostrar que el lenguaje verbal funciona muy a menudo también como defensa; el lenguaje verbal oscurece el lenguaje expresivo del núcleo biológico. En muchos casos, esto llega a tal punto que las palabras ya no expresan cosa alguna y el lenguaje verbal ya no es sino una actividad de los respectivos músculos carente de significado. La prolongada experiencia me ha convencido de que en numerosos psicoanálisis de años de duración el tratamiento cayó víctima de este tipo patológico de lenguaje verbal. Esta experiencia clínica puede -y debe- aplicarse a la escena social: innumerables discursos, publicaciones y debates políticos no tienen como función el poner de relieve cuestiones vitales, sino ahogarlas en la verborragia.*

*La orgonoterapia se diferencia de todos los otros modos de influir sobre el organismo por el hecho de pedir al paciente que se exprese biológicamente, eliminándose en gran medida el lenguaje verbal. Esto lleva a aquél a una profundidad de la que trata constantemente de escapar. Así aprendemos, en el curso de la orgonoterapia, a comprender el lenguaje de lo vivo y a influir sobre él. El lenguaje expresivo primario del protoplasma vivo no está presente en forma "pura"; si el modo de expresión del paciente fuese "puramente" biológico, no tendría motivo para buscar la ayuda del orgonoterapeuta. Debemos primero penetrar en las capas de modos de expresión patológicos, antinaturales, antes de llegar al modo biológico genuino. Después de todo, la biopatía humana no es sino la sumatoria de todas las distorsiones de los modos naturales de expresión del organismo vivo. Poniendo al descubierto las formas patológicas de expresión, aprendemos a conocer la biopatía humana en una profundidad inaccesible a las técnicas terapéuticas que trabajan con el lenguaje verbal. Por desgracia, la biopatía, con su expresión distorsionada de la vida, está fuera del dominio del lenguaje y de los conceptos. (Reich, Análisis..., 366-367)*

¿No podríamos incluir al teatro, junto con los discursos verborrágicos que menciona Reich, como parte de la escena social que debe poner de relieve cuestiones vitales? Así también ¿no debe el aspirante a creador escénico interesarse en la manera en que pueda acompañar al actor en la creación de una comunicación verdadera y, por tanto, orgánica de sus intereses artísticos? Pero ¿cómo hacerlo si el director teatral no está entrenado para reconocer entre una expresión verdadera y una forma vacía o artificial, sólo sustentada por la articulación verbal?.

El actor mal entrenado no reconoce en sí mismo cuando está trabajándose profundamente y

cuando no, en parte porque desconoce sus limitaciones psíquicas y en parte por la ignorante benevolencia de directores, críticos y público conformistas.

El método de Valencia no es para nada complaciente, es un método de confrontación, y aún más de auto-confrontación, que busca que el actor sepa cuando sí y cuando no se está trabajando adecuadamente. La confrontación se da en varios niveles, no sólo en el profesional, sino también y en gran medida, en el personal. Esta confrontación es indispensable para movilizar al actor de la mecanización, de hacer "una chamba" y lograr que su actividad sea más satisfactoria para él y para su público

Del mismo modo es un método que no coloca al texto como amo y señor de la puesta, sino al contenido (comprometido, vital) que se comunica al espectador a través del lenguaje teatral, en el cual la palabra solo obtiene valor si es el mismo actor quien lúcidamente se lo da.

#### **2.4 La línea existencialista en el pensamiento de Rodolfo Valencia.**

Tanto el trabajo de Reich, como los avances alcanzados por la bioenergética a través de sus seguidores, tienen por objetivo lograr un equilibrio armónico entre el cuerpo y ser. En sí, lograr que el sujeto pueda alcanzar el estado natural de unión cuerpo-psyque. Esta búsqueda no fue de ningún modo solitaria, es uno de los motores del pensamiento del siglo XX.

*Los diferentes movimientos filosóficos que surgen y se desarrollan a lo largo del siglo XX terminan con la dicotomía conciencia o alma y cuerpo, no para convertirse en lo esencial de la realidad humana, sino en la base necesaria para su comprensión.* (Valencia, "El cuerpo del actor". Conferencia)

El periodo de aprendizaje y formación de Valencia se ubica en el centro de las teorías filosóficas existencialistas, corriente que pertenece a la corriente idealista del irracionalismo. Los irracionalistas en filosofía niegan de alguna manera la posibilidad de conocer las leyes objetivas que rigen el desarrollo del universo, al que consideran, además de incognoscible, caótico e irracional. (Ruíz Cabrera, Problemas Filosóficos, 165)

Nacida en Alemania y desarrollada en Francia, después de la primera y segunda guerra mundial respectivamente, la corriente existencialista es producto de la desesperación y angustia que dejaron en la sociedad ambos conflictos bélicos.

*En general, los filósofos existencialistas parten del rechazo a la idea de dividir todo lo que existe en dos partes (lo subjetivo y lo objetivo), contraponiendo al sujeto con los objetos. En lugar de esto, ellos intentarán unir estas dos partes en una sola que llamarán existencia, en donde el hombre, para adquirir conciencia de sí mismo como "existencia", necesita estar ante lo que podíamos llamar situaciones límite, como la muerte, por ejemplo.* (Ruíz Cabrera, Problemas Filosóficos, 166)

Elemento central para conocer el ámbito de la existencia es la intuición, que toma diferentes nombres de acuerdo al filósofo que lo use (*Experiencia existencial* en Marcel, *Comprensión* en Heidegger o *Iluminación existencial* en Jaspers)

El problema de la libertad es esencial en el pensamiento existencialista, que se concibe como la **elección** de una posibilidad entre muchas otras que se le presentan al hombre. Voluntad ante las circunstancias. La libertad así entendida puede aplicarse en el hombre ante sí mismo y ante la sociedad. Tanto la cuestión del aprendizaje por medio de la intuición (entender orgánicamente), como el tema de la libertad son tópicos constantes en el pensamiento y trabajo del maestro Valencia.

El existencialismo se divide en cristiano (Marcel, Jaspers) y ateo (Heidegger, Sartre y Camus). En algunos estudios hemos encontrado a la bioenergética y a la gestalt como Terapias Existencialistas.

Filosóficamente, Valencia sigue líneas de pensamiento diversas. Pero uno de los pensadores recurrentes en sus exposiciones es Heidegger.

*Heidegger encuentra en la fenomenología y en la hermenéutica la base para su investigación acerca del ser humano. Y superar la metafísica y comprender la existencia, la historia y el lenguaje a partir del ser. Si hablamos de la consciencia o del alma, debemos considerarla en la unidad originaria y esencial con el cuerpo.* (Valencia, "El cuerpo del actor". Conferencia)

En la ponencia acerca del cuerpo del actor, Valencia expresa un breve panorama de cómo es que el cuerpo pasa a ser algo prohibido o "impuro", objeto de vergüenza y al cual hay que dominar y sojuzgar. El inicio de esta concepción, traición al cuerpo dice Lowen, proviene de la separación cristiana del cuerpo y el alma, donde el alma es pura y el cuerpo es sucio y susceptible de caer en tentaciones.

*Superada pues la dicotomía alma-cuerpo de nuestra cultura Hebreo cristiana, se nos hace presente, otra, que se da el cuerpo mismo y encuentra a nuestro ser animal -del mundo natural con el ser de conciencia de sí- del otro y de lo otro, creador del mundo de la cultura, paralelo al mundo natural... Y para concluir- el cuerpo territorio de la represión y el castigo ejercido por el poder ha sido y sigue siendo el cuerpo, que es el ser.* (Valencia, "El cuerpo del actor". Conferencia)

Además de pensar como una unidad los organismos, el pensamiento de Heidegger, y otros existencialistas como Sartre, nos remiten al concepto de *los hombres para sí*, o sea los seres inacabados, en proyecto, tendidos hacia el futuro; y la idea del hombre como una simple posibilidad infinita.

Los seres inacabados, por definición, están siempre en proceso, cambiando y evolucionando y por lo mismo son tendientes a desarrollarse como nexo para el avance de la humanidad. El desarrollo constante de las potencialidades del actor en tanto que ser humano, es una constante en la labor del maestro. Recordemos también la idea, presente en sus obras de teatro popular, de los que están "fuera de la historia", los que no avanzan sino que son un lastre para el desarrollo de la humanidad.

Aunque la visión existencialista resulta pesimista en su concepción atea, donde frente a la situación límite al hombre no le espera nada, solo la soledad y la angustia, en la visión de las terapias existencialistas (como algunos catalogan a la terapias psico-corporales) y de Valencia, el desarrollo tiende hacia la vida y hacia el mejoramiento de las relaciones con el mundo y con sus semejantes, aún asumiendo la soledad y la existencia.

En el caso del hombre como posibilidad infinita, abre las posibilidades del actor a que comprenda que dentro de sí están todas las posibilidades, *desde el criminal hasta el santo*, lo que hace infinitamente rico su potencial interpretativo y le lleva a poder exponer todo comportamiento humano, incluso el más aborrecible, desde una visión crítica, íntima y no maniquea. Esta exposición la crea libremente, como único responsable de sí mismo, de sus acciones y del discurso que busca compartir con el espectador; el cual debe reflejar una postura propia acerca del mundo y del ser humano.

## **2.5 La gestalt, influencia de Frederick Perls.**

Al mencionar la Unidad como objetivo y campo de estudio, es imprescindible tratar, aun de manera escueta, una última influencia y búsqueda análoga a la de Valencia: La Gestalt.

Esta inquietud por la Unidad es central en esta corriente, en palabras de Kurt Koffka, uno de los máximos representantes de la Gestalt

*No puede ignorar (la psicología de la Gestalt) el problema espíritu/cuerpo y vida/naturaleza, ni tampoco puede aceptar que estos tres dominios estén separados unos de otros por abismos insalvables. Es aquí donde debe ponerse de manifiesto la virtud integrativa de nuestra psicología.* (Cit. en Psicología, Ideología y Ciencia. 272)

El término alemán Gestalt carece de equivalente en el español

*Se lo traduce, con reservas, por: estructura, organización, forma o configuración; en un sentido amplio, hace referencia a una integración de elementos en oposición a la suma de sus partes.* (Psicología, Ideología y Ciencia. 274)

Es una corriente proveniente de Alemania. Max Wertheimer es el iniciador, quien se lanzó en contra el estudio de las sensaciones, pues la considera inexistentes.

La Gestalt va en contra de la aspiración conductista de igualarse a la física, para lograr metas equiparables a ella. Es enemiga del materialismo mecanicista. Tiene cercanía, con diferencia de tonos y matices, con el espiritualismo y el vitalismo.

Sería una Psicología llamada a salvaguardar los valores, tomar en cuenta lo espiritual y a demostrar la unidad fundamental e indisoluble de la naturaleza y el espíritu.

Se basa en tres principios fundamentales

Ley de la organización o de la estructura. Surge a partir de la observación de fenómenos perceptivos que ponían en entredicho la certeza de las percepciones: ilusiones ópticas, movimiento aparente, etc. Estos fenómenos ponían en crisis los intentos de explicar la percepción como el resultado de la suma de los estímulos parciales que proporcionaban las sensaciones.

Se ubica, por tanto, a la percepción como dato primero que se da ya organizado y con significación.

Ley de la pregnancia o de la buena forma. La percepción es siempre la mejor posible en consideración a la totalidad de los factores coexistentes en el campo en un momento determinado. Por tanto la percepción estaría supeditada a atributos dados, como simetría, simpleza, cualidad geométrica, etc.

La percepción se formaría instantáneamente y de manera independiente a cualquier cosa ajena al campo.

Principio de Isomorfismo. Expresa que si la percepción se da como totalidad organizada, el sistema nervioso que posibilita y soporta a la percepción debe funcionar de igual manera. Aunque toman en cuenta la participación del sistema nervioso, para los gestalistas la corteza cerebral es el único campo de fuerza que se mantiene constantemente en equilibrio.

Resumiendo, en la Gestalt importa el estudio de la conducta y de la experiencia, pero siempre consideradas como un todo. Por tanto el estudio holístico implica que los fenómenos psicológicos no deben ser aislados de su entorno ni fragmentarlos en pequeñas partes, ya que esto destruye sus características unitarias.

Haciendo una relación, el enfoque holístico hace que Valencia, por ejemplo, niegue el estudio semiótico, el cual desmenuza el fenómeno teatral hasta desaparecerlo. Podremos también visualizar, al ver el trabajo de las relaciones dramáticas en el espacio, donde Valencia nos enseña que cada cambio de un actor en el espacio marca una nueva relación, una analogía entre la forma de la metodología teatral de Valencia y los postulados gestálticos:

*Cuando la persona recibe un estímulo, éste no sólo afecta una determinada área, sino que impacta la globalidad del campo, ya que todo tiene que reaccionar para restablecer el equilibrio perdido con la captación de dicho estímulo. (Zepeda, Introducción a la Psicología. 28)*

En el estudio de los fenómenos totales, los gestalistas analizan tanto lo relativo a la forma como lo que pertenece al fondo.

Valencia estudió con uno de los más reconocidos terapeutas gestálticos, Frederick Perls, quien realizó profundas investigaciones y amplió el desarrollo de la corriente de la Gestalt.

Según Perls, la civilización moderna conduce de forma inevitable a la neurosis, ya que obliga a las personas a reprimir sus deseos naturales y, por tanto, los frustra en su tendencia innata a adaptarse biológica y psicológicamente a su entorno. En consecuencia, aparece la ansiedad neurótica. Perls sostenía que el descubrimiento intelectual de lo que al paciente le está sucediendo es insuficiente para curar el trastorno, por lo que elaboró ejercicios específicos pensados para mejorar la conciencia de la persona sobre su emoción, estado físico y necesidades reprimidas, a través de estímulos físicos y psicológicos del ambiente.

Valencia recuerda que Perls (a quien conoció ya bastante mayor) trabajaba mucho sobre los sueños. Parte de este trabajo es apreciable en su hermoso libro *Sueños y existencia*.

Percibimos cuatro elementos de trabajo usados en Gestalt que Valencia utiliza en sus clases: El

trabajo grupal, la confrontación, el asiento caliente y la verbalizaciones tendientes a la profundización de percepción personal.

Aunque la terapia Gestalt puede realizarse de manera individual, su trabajo mas efectivo es el grupal. Esto es debido a que el trabajo con varios individuos ayuda a que durante la confrontación se tengan varios puntos de vista sobre el comportamiento del sujeto, es decir que en lugar de que sólo el terapeuta haga las veces del "abogado del diablo", todos los participantes interpelan al sujeto y le muestran mas visiones de su conducta, de sus defensas o de las posibles soluciones.

Por otro lado, al trabajar las problemáticas personales ante un grupo, es mas fácil que el paciente entienda que descubrir sus secretos no lo destruye ni será necesariamente juzgado, por el contrario encuentra empatía y comprensión. En la terapia individual se sigue pensando en que sólo se confía en una persona: en el terapeuta.

La confrontación es inseparable del método Valencia, desde sus primeras exploraciones con Teatro Estudio. Es buscar el choque entre los opuestos, es una búsqueda interior que no busca ser suave, sino por el contrario, implica encarar todos los ángulos del comportamiento: las razones, racionalizaciones, justificaciones, motivos, etc.

Originalmente "Hot Seat", el "Asiento Caliente" se trata de un ejercicio en el cual el sujeto se ubica en una silla frente a el resto del grupo, el cuál lo confrontará. Al ser bombardeado por los compañeros, es presionado a responder sobre la cuestión puesta en juego. Los ataques y las interpelaciones de los demás obligan al sujeto a enfrentar la situación y, poco a poco, hacerse mas consciente de la realidad del hecho.

En otras variantes, hay dos lugares encontrados, en uno se sitúa el paciente y el otro queda vacío, para que en él se ponga simbólicamente a una persona con la que se tiene conflicto (la madre, el abusador, etc.) o a una de las partes de la personalidad del sujeto: "Mira ahí a tu personalidad débil" En estos casos se trabajo con la inversión de roles, ahora tomando la parte de la víctima, ahora la del victimario.

En general, Valencia utiliza mucho la verbalización, comúnmente después de los ejercicios. El objetivo es que el alumno se vuelva crítico de su trabajo y de sí mismo. Es necesario que aprenda a expresarse con claridad, que sepa hablar de su problemática, de su percepción.

Hemos de detenernos en cuanto a los maestros y a los autores que han influido en el pensamiento de Valencia. Cada uno a aportado y compartido ideas con el maestro, pero consideramos a los anteriores los que mas han definido sus ideas y que nos ayudarán en la comprensión de la aplicación del Método Actoral de Rodolfo Valencia.

Sin embargo no queremos dejar de mencionar a otros terapeutas que fueron maestros e influencias de Valencia, como el bioenergético Kalemán, Schultz el autor de "Joy", Ida Rolf, creadora de la Rolfing Therapy, así como las investigaciones de Royhart sobre la voz.



## TERCERA PARTE: EL MÉTODO VALENCIA.

### 3.1 El teatro no es literatura.

*Sabemos que el texto per se no es teatro, que se vuelve teatro por la utilización que de él hacen los actores, es decir, gracias a las entonaciones, a las asociaciones de sonidos, a la musicalidad del lenguaje.*  
(Grotowski, Hacia un teatro pobre. 16)

El primer problema, fundamental para la concepción teatral de Valencia se centra en la diferencia entre texto y teatro, para de ahí partir en búsqueda de la esencia del lenguaje teatral.

El teatro es un arte y, por cierto, un arte aparte de la literatura; razón por la cual (partiendo de que es un arte diferente y a veces, sin ninguna relación con la literatura) Valencia busca cuál es la especificidad del lenguaje teatral, así como cuáles son los elementos que forman ese arte particular.

En gran medida, ésta problemática está expresa por Valencia en su ponencia *Lenguaje Literario y Lenguaje teatral* presentada en el Coloquio *La literatura Dramática y el Teatro Hoy*, que se llevó a cabo en la Facultad de Filosofía y Letras. En dicho escrito, Valencia hace una serie de consideraciones acerca de la muy resabida, pero aún hoy no totalmente entendida, relación texto - teatro.

Fundamentalmente, en la ponencia se expresan tres posibilidades de “aparejamiento” entre el texto y el teatro:

- “Matrimonio tradicional”: *...el esfuerzo de llevar a cabo, con la máxima fidelidad posible la forma y el contenido del texto dramático, con un marcado énfasis en el recitado -tono-, la dicción y el volumen de la voz, así, en abstracto y per se, ya que la información al espectador tiene como finalidad la comunicación verbal de la estructura. Ello equivale, pues, a una lectura en “voz alta”, dirigida a un público en su mayoría analfabeta, cautivo de miles de años de tradición oral. (La literatura dramática y... 22)*

- “Matrimonio Maduro”: *...el creador escénico parte de la lectura de un texto dramático y concibe un espectáculo que le permita dar expresión a su propias inquietudes y obsesiones.*

*Ese espectáculo será entonces la construcción y comunicación del resultado de ese encuentro (lectura) entre un texto y un creador escénico, lo cual implica ya el uso de un lenguaje que, aun sin ser definido o totalmente concientizado, trasciende la pura ilustración del texto e incluye la posibilidad de cargar el discurso teatral de un contenido distinto al de la obra dramática, sin modificación alguna del texto como tal. (La literatura dramática y... 22)*

- “Divorcio amistoso”: *...una clara delimitación y definición de un posible lenguaje teatral, independiente del lenguaje literario, y cuya definición me atrevo a sugerir como el lenguaje de la acción. (La literatura dramática y... 23-24)*

A través de identificar estos tres momentos, Valencia explica como ve la evolución de la relación

texto-teatro, y justifica al mismo tiempo cuál es la raíz de su proposición y sus primeros postulados.

Observa primeramente que el teatro no nace ligado al texto, y mucho menos como producto de él, sino que proviene, como el resto de las artes, del rito religioso. Durante siglos las representaciones rituales se realizaron sin que se desprendieran de ellas las formas independientes (música, poesía etc.) Mucho después se conforma el lenguaje y mucho después la escritura, signo que representa la palabra o idea. Pero el signo es absorbido por la palabra creando una confusión entre ambos. Aún así, es claro que la representación ritual es anterior al texto dramático, así como también a la escritura misma.

Valencia sitúa el problema en *la disyuntiva de si el teatro es tan sólo un apéndice de la literatura dramática, a la cual está obligado a servir, como lo ha venido haciendo desde sus comienzos, o si ha alcanzado la madurez en la definición de su propio lenguaje, esto es, si existe un lenguaje teatral y en qué consiste.* (*La literatura dramática y...* 20)

El dramaturgo escribe un texto, en soledad, que concluye generalmente con un "telón". Un texto dramático que contiene la *potencialidad* de convertirse en teatro. Valencia compara el texto con un trozo de madera que tiene la potencialidad de convertirse en escultura; pero con una diferencia: mientras que la potencialidad de la madera depende de la intencionalidad de un agente extraño (el escultor), el texto dramático conlleva en su forma la intencionalidad del dramaturgo para su conversión en teatro *Es decir que mientras la potencialidad del madero es indirecta, la potencialidad del texto dramático es directa, lo que no impide que, mientras permanezca fiel a su naturaleza en tanto que texto, sea literatura y no teatro.* (*La literatura dramática y...* 21)

De ningún modo se busca calificar al texto dramático como una obra trunca al no ser llevado a escena. La literatura dramática a lo largo de la historia ha dado múltiples ejemplos de obras que no necesitan de ser representadas para ser disfrutadas, siendo obras maestras de la Literatura universal. Es pues el texto dramático (o puede serlo) un objeto artístico en sí mismo.

Ahora, en lo que se refiere a la relación obra dramática-teatro, que Valencia considera una especie de *matrimonio en crisis*, y como mencionamos antes, propone tres formas de relación. El primero se refiere a la relación que busca la fidelidad al texto.

Desde la antigua Grecia Clásica y hasta entrado el siglo XIX, fue el propio autor, o en su defecto los actores principales, quienes se encargaron de la escenificación de las obras. Siendo en la mayoría de los casos (hablando de las representaciones contemporáneas a la creación del texto) que es la misma persona la que crea el texto y la que lo lleva a la escena, es muy comprensible que se busque una fidelidad total al texto. En esta primera etapa, se puede hablar, en el sentido más lato de la palabra, de una representación, o sea la búsqueda de comunicar el texto dramático con la mayor objetividad posible.

*Este es un teatro incipiente (no como literatura, sino como teatro) que, cuando mejor, alcanza el estatus de lectura ilustrada de un texto dramático.* (*La literatura dramática y...* 22)

Siguiendo el discurso de Valencia, consideramos que el cambio de la relación entre texto y teatro se encuentra ligada a otro acontecimiento definitivo de la historia del teatro: el nacimiento de la profesión del director.

Cuando el duque George II de Saxe Meiningen presenta su puesta de *Julio César* en la capital alemana, marcó un parteaguas en lo que hasta entonces dominaba el panorama teatral de la época: el clisé y el convencionalismo. Las ideas estéticas del duque iniciaron una revolución teatral que influyeron en los futuros creadores escénicos de Europa (Antoine, Stanislavski, Reinhart) y se puede considerar como el pionero de la dirección escénica. (Principios de la Dirección Escénica, 31-33)

Sin embargo es curioso notar que la profesión del director surge bajo la estética del naturalismo, movimiento que buscaba una fidelidad total, ya no digamos al texto, sino que aspira a la representación verosímil de la realidad y con total realismo histórico. Hoy, que el pensamiento contemporáneo ha desechado casi por completo la idea de objetividad, vemos que la aspiración de copia fiel de la naturaleza es poco menos que imposible. Muy pronto entre los directores de la corriente naturalista y los autores, si no naturalistas sí influenciados por el movimiento, surgieron fuertes choques. Baste citar como ejemplo el conflicto protagonizado por Chejov en contra de algunas de las puestas de Stanislavski de sus obras.

Así, a partir de la nueva concepción del trabajo del director, bajo el signo del naturalismo, el siglo XX se cubre de diferentes "ismos" que presentan diferentes concepciones del teatro y de la puesta. Es donde podemos ubicar el segundo "aparejamiento" que plantea Valencia, donde la fidelidad *estará dirigida a la cabal expresión y comunicación del resultado de la relación texto dramático-creador escénico, es decir, teatro.* (La literatura dramática y... 22)

Se trata ya de un teatro consciente de la imposibilidad de la fidelidad, o sea, de la madura aceptación de diferencias insuperables en el encuentro de dos lenguajes diferentes. Valencia cimenta sus conceptos apoyado en el ya muy resobado tema de la fidelidad del cine con relación al texto literario

*...aquél que, al ver la magnífica película de Luciano Visconti, **Muerte en Venecia**, pretenda que con ello conoce a Thomas Mann como escritor, es, cuando menos, víctima de una gran confusión.*

*Ver cine no es leer. La imagen literaria no es una imagen cinematográfica, del mismo modo que la imagen teatral, creada y comunicada por los actores en el juego lúcido de las relaciones físicas en el espacio dramático no es la misma que la imagen literaria enunciada por los mismos actores.* (La literatura dramática y... 23)

En este segundo acercamiento, Valencia sitúa a los mayores creadores escénicos contemporáneos, quienes junto a especialistas de otras disciplinas *nos han ido acercando a la toma de conciencia y a la conceptualización de un posible lenguaje teatral específico.* (La literatura dramática y... 23)

Para Valencia, esta forma de teatro conserva con el texto dramático una relación donde

*No hay fidelidad, ni se siente necesaria (así, hay a un tiempo, y en diferentes escenarios del mundo, tres Hamlets distintos: Zeffirelli en el cine; Wajda, con un Hamlet mujer; Bergman con un Hamlet punk homosexual; y en México, un Hamlet purépecha), pero tampoco hay confrontaciones violentas, sino un espacio de mutua aceptación de las diferencias insalvables.* (La literatura dramática y... 23)

La tercera posibilidad propuesta, implica una clara delimitación y definición de un posible lenguaje teatral que sea independiente del lenguaje literario. Valencia lo sugiere un *lenguaje de la acción*.

Hay que diferenciar en este sentido, a la acción dramática contenida potencialmente en el texto (desarrollo del conflicto planteado en el mismo), del lenguaje de las acciones físicas, ya sugerido en las investigaciones de Stanislavski.

Aquí la problemática se sitúa entre la representación simbólica de la palabra escrita por el dramaturgo como signo, y la acción física de la articulación y enunciación de la palabra por el actor como parte del lenguaje teatral, que se convierte en la fuerza activa que conduce el conflicto, columna vertebral del drama.

Es pues, la reconversión del signo escrito por el trabajo del actor, la génesis que nos pueda llevar a encontrar la especificidad del lenguaje teatral.

*El lenguaje del actor, en su especificidad, entra pues en oposición al lenguaje literario, aunque no necesariamente en conflicto, y conlleva al rescate de la palabra, signo primordial, que el actor resignifica a través de la acción del drama.* (Valencia, "El cuerpo del artista". Conferencia)

Al principio del curso, Valencia suele ejemplificar de manera muy simple y clara la cuestión. Tomando como ejemplo la palabra agua, invita a los alumnos a considerar cuántas formas hay de articular esa simple palabra. No solo por el volumen de la voz, que ya puede remitir a diversas interpretaciones (aún sin ningún contexto), sino pensando a qué agua me refiero: ¿un oasis en el desierto?, ¿el agua que se pide a mitad de un partido de fútbol?, ¿el agua con la que se tortura a un prisionero? Ninguna esas posibilidades está especificada en el signo escrito AGUA, pero todas están contenidas en potencia, y pueden ser expresadas por el acto de articularlas, es decir, convertir el signo escrito (lenguaje literario) en sonido por la acción física de enunciarlas (lenguaje teatral).

Para clarificar la diferencia entre lenguajes, debemos decir que el autor dramático, igual que el novelista, se expresan por medio de la literatura, esto es, con el mismo lenguaje pero con otra forma, igual que la poesía y el cuento. Y en la conversión a teatro, o sea, en la producción de semiosis teatral se utiliza otro lenguaje, el teatral, donde comunica el contenido por medio del actor.

¿Cómo demostrar esto? Nos permitiremos utilizar un fragmento de la obra *Incidente en Vichy* de Arthur Miller.

En la obra, la anécdota es la siguiente: un grupo de hombres son detenidos por los nazis durante la ocupación de Francia en la segunda guerra mundial. Cada uno de los hombres, incluyendo a un viejo rabino y a un muchacho, son llamados a lo largo de la obra, uno a uno, para ser mandados a los campos de exterminio.

Al final del drama, Von Berg, un aristócrata que por su condición se podrá salvar, deja que Leduc huya de la muerte segura que le espera, dejando que escape al darle su pase, lo que implica que el mismo Von Berg ocupe su lugar en el tren hacia el campo de exterminio. Al darse cuenta que ha escapado uno de los prisioneros, las sirenas llaman la atención del capitán de policía y del comandante

a cargo de la operación. Ahí se lleva a cabo la siguiente escena:

*Las voces, fuera, quedan dominadas por el ruido de una sirena. El comandante ha llegado a la entrada del corredor, siguiendo al Capitán de Policía. Por un momento permanece ahí mirando. Ahora sólo se escucha la sirena que se aleja. El ruido de la sirena se pierde en la lejanía dejando sólo oír la respiración del Comandante, rápida, y excitada, jadeante, incrédula.*

*Se vuelve lentamente hacia Von Berg, que mira fijo hacia adelante. Von Berg se vuelve, enfrentándose al Comandante; después se levanta. El momento se alarga más y más. Una mirada de angustia y de furia aparece en el rostro del Comandante; éste cierra los puños. Se quedan allí parados, sin poder comprenderse el uno al otro, ya por siempre, mirándose a los ojos.*

*Al final del corredor aparecen cuatro nuevos hombres, prisioneros. Custodiados por los policías, entran en la comisaría y se sientan en el banco, mirando hacia el techo, las paredes, las plumas derramadas por el suelo, y a los dos hombres que se miran fijamente en forma tan extraña.*

#### Telón

Queremos marcar claramente la diferencia. Miller piensa en función de drama, o sea de conflicto. Pero este conflicto se expresa por medio de la literatura. Cuando dice *Se quedan allí parados, sin poder comprenderse el uno al otro, ya por siempre, mirándose a los ojos...* podemos verlo. Es una imagen literaria, poética. En este caso no hay texto de los personajes. ¿Qué proceso de resignificación debe darse para comunicar eso en la escena? ¿Cómo expresar el conflicto de estas dos posturas encontradas, los sentimientos que hacen de estos hombres enemigos mortales? Por supuesto el público no va a recibir los signos directos de la frase de la didascalia. Es necesario el uso de elementos del **lenguaje teatral** (sentimiento, relación espacial, ritmo, etc.) para poder expresar todo eso, presente en el texto, en la escena.

### 3.2 Especificidad del Lenguaje Teatral.

Ahora bien, si aceptamos que el teatro es un arte separado de la literatura, y que tiene por tanto su propio lenguaje, la búsqueda va en el sentido de en qué consiste ese lenguaje. La pertinencia de que en nuestros tiempos inquiete el definir, estudiar y profundizar el lenguaje teatral, está, según Valencia, en que el fenómeno se ha venido dando en otras artes:

*La pintura, por ejemplo, alcanza su total independencia como arte al liberarse de la religión, la historia, la literatura, las ideologías, es decir, la representación figurativa, con la aparición de la pintura abstracta, que delimita los valores esenciales de su especificidad, aunque, por supuesto, estos valores hayan estado, y sigan estando presentes en la pintura, independientemente de géneros, modos y modas, escuelas, etcétera. Tampoco quiere decir que al alcanzar este grado de abstracción se deje de hacer todo tipo de pintura, sino que ello amplifica sus posibilidades creativas y nos ayuda a disfrutar de sus valores específicos, sin importar el tema, que de ninguna manera define sus cualidades en tanto que pintura. ("La literatura dramática y..." 20)*

En total contraposición de visiones del teatro como "la unión de todas las artes", Valencia busca la independencia no sólo de la literatura, sino de los medios más cercanos como la televisión o el cine; es en este sentido una búsqueda afín (pero no igual) a la de Grotowski: *Las producciones de nuestro Laboratorio Teatral van en otra dirección. En primer lugar tratamos de evitar todo eclecticismo,*

*intentamos rechazar la concepción de que el teatro es un complejo de disciplinas. Tratamos de definir qué es el teatro en sí mismo, lo que lo separa de otras categorías de representación o de espectáculo {...} Desde 1960 me he preocupado por la metodología. A través de la experiencia práctica he tratado de contestar las preguntas que me he planteado: ¿Qué es el teatro? ¿Por qué es único? ¿Qué puede hacer que la televisión y el cine no pueden? (Grotowski, Hacia un teatro pobre, 9-20)*

De este modo, se explica que la especificidad del lenguaje teatral sea una inquietud constante en el pensamiento de Rodolfo Valencia. En principio, y como ya mencionamos, a partir del signo escrito reconvertido en palabra, propone, en su ponencia citada, que el lenguaje teatral se articula con:

*a) Toda acción física realizada por el actor en forma lúcida y consciente, como y en tanto que lenguaje al servicio de la articulación y comunicación del contenido del discurso teatral, y no como manierismo para la caracterización del personaje literario.*

*b) La producción a voluntad de los sentimientos necesarios.*

*c) El juego de las relaciones dramáticas en el espacio de las que emanan en forma orgánica, y no simplemente estética o de cuadro plástico, las imágenes teatrales. Este lenguaje entra (por tanto, y a menudo) en contradicción dialéctica con el sentido literal del texto, volviendo visible lo invisible y dándole al espectáculo su carácter multidimensional (La literatura dramática y... 24)*

El pensamiento teatral de Valencia se ubica pues, en la deconstrucción de algo que ya existía para dar paso a algo nuevo. Y el elemento del que se sirve para su expresión es el actor.

Para Valencia, el actor dejará de pretender convertirse escénicamente en el personaje literario, o sea, dejará de fingir que es "otro" diferente a él mismo. Ahora es aquel que lleva a cabo la acción, sirviéndose del dominio del lenguaje de su oficio para ser un expositor lúcido y crítico de la conducta humana.

En su concepción, el actor ni buscará la identificación con el personaje literario, ni buscará la catarsis del espectador (*vomitara para volver a comer*). Su objetivo es la ampliación de la propia conciencia y la del otro frente al drama del ser humano.

El personaje deja de existir como objetivo para el actor, pero no deja de existir para el espectador, quien lo conforma con la información que le transmite el actor. Para Valencia *El personaje es creado por el espectador con base en la información que le da el actor. Así como el novelista se lo deja al lector.*

Finalmente el maestro expresa que hay una serie de nuevas proposiciones que señalan la inquietud y la necesidad del cambio (dramas contemporáneos como canevás, dramaturgos-directores que trascienden la ilustración, mancuernas de creador literario-creador escénico, teatro confesional, etc.) y aclara, de manera sencilla, esta nueva relación: **voy al teatro a ver actores en juego, a admirar su arte, como voy a un museo a ver pintura, no flores.**

Todo lo anterior no implica una desvalorización del arte del dramaturgo, sino el colocarlo dentro de su justa dimensión

*El arte del dramaturgo puede ser "eterno" por la naturaleza misma del lenguaje con el que se expresa, mientras encuentre un lector y, ¡aleluya!, ni un millón de aberrantes puestas en escena o montajes de Hamlet harán la más mínima mella en el texto dramático de Shakespeare, por lo que su único y verdadero enemigo es el olvido. (La literatura dramática y... 25)*

De este modo, plantea este acercamiento como un divorcio, no donde las partes tratan de destruirse mutuamente, sino como una amistosa y madura separación. Aquí Valencia espera el surgimiento de un nuevo tipo de texto dramático que no se base en la información verbal, sino que llegue a ser un teatro *casi abstracto...*, con el actor como oficiante de un rito comunitario, en el nuevo universo de los hombres sin dios. (La literatura dramática y... 25)

Para continuar, debemos explicar que es lo que consideramos un lenguaje artístico. Para nosotros es el grupo de elementos con los cuales se expresa un artista en un arte determinado. Así por ejemplo el pintor se expresa utilizando el dibujo, la composición, color, luz-sombra, textura, línea y punto; la escultura utiliza el volumen, la forma, textura, color, etc. y así sucesivamente cada una de las artes. Aquí debemos aclarar que aunque compartan elementos afines (textura y color), tanto la pintura como la escultura son lenguajes particulares.

En el caso del teatro, también podemos identificar similitudes con otras artes (cine, literatura, danza), pero sin embargo comprendemos que se trata de lenguajes diferentes. Un breve ejemplo: Peter Brook dirige la obra de Peter Weiss *Marat Sade* para teatro y utiliza elementos del lenguaje teatral; y después se realiza una versión para televisión. Ambos son ahora obras diferentes en el sentido de que cada una se expresa con un lenguaje diferente. En cuanto el mismo marcaje es tomado por una cámara, éste pasa a otro lenguaje, pues la toma ya implica otra relación, y una selección. Se cierra el espacio que puede ver el espectador, pues ahora la cámara lo dirige. Y si entramos a la cuestión del montaje donde las cámaras nos muestran diversos puntos de atención, *close up*, desplazamientos, etc., el producto ha variado totalmente. En este caso se trata de un director muy talentoso que usa en cada caso el lenguaje adecuado, hace cine, no teatro filmado.

Del mismo modo, la literatura dramática se transforma totalmente a partir del simple hecho de ser pronunciado el texto por el actor (lenguaje teatral).

Por tanto, el enfoque que buscamos se refiere a la búsqueda de la especificidad del lenguaje teatral, no a considerar todos los sistemas de signos que pueden entrar en la escena, como lo hace el enfoque semiótico.

Cuando consideramos que, en el arte teatral caben todos los sistemas de signos (Tadeusz Kowzan), nos perdemos un poco, pues a pesar de que en la pintura se puede utilizar periódico, madera u otros materiales para la expresión, no por eso son parte del lenguaje, lo que utiliza son los colores, texturas y composiciones que le permiten estos materiales. Del mismo modo que en el teatro entren o se utilicen pantallas de video, movimientos dancísticos, etc.; esto no implica que pertenezcan al lenguaje teatral, sino que también pueden ser un auxiliar.

Ahora, como ya mencionamos, la búsqueda de Valencia se da en el sentido de encontrar los elementos básicos de este lenguaje. No es una aspiración de abarcar todas las posibilidades del espectáculo. Por tanto se debe encontrar qué es lo que hay en todo espectáculo teatral, y la base de éste,

para Valencia, es el actor frente a un público. Es una visión que comparte con otros creadores (Grotowski, Brook). Por lo mismo, en su proposición de elementos “básicos” del lenguaje teatral, todos corresponden a elementos manejados por el actor. Consideramos esta visión del maestro Valencia muy prudente pues el espectáculo puede o no tener música, puede o no tener escenografía, iluminación, vestuario, tramoya, texto, etc. etc.; pero no puede darse sin un actor y un público.

### 3.3 Estructura del Método Valencia.

*Nuestro método de trabajo es corporal, partiendo del concepto de cuerpo como única realidad tangible del ser, desde un punto de vista fenomenológico, que viabiliza la investigación de los medios expresivos del actor y la investigación de la especificidad del lenguaje del actor, es decir del lenguaje del teatro y que defino como “Toda acción, tanto interior, (sentimientos), como exterior, que realiza el actor en el espacio escénico para comunicar el contenido de un discurso teatral”. (Valencia, “El cuerpo del artista”. Conferencia)*

Como hemos visto, lo que Valencia considera más importante de las enseñanzas de Seki Sano es que a sus alumnos les formó “una mística”, o sea, un respeto y un amor para el quehacer teatral, así como una exigencia por la pureza en el lenguaje teatral. La disciplina y el uso de una técnica es lo que él, a su vez, busca inculcar en sus alumnos.

El pensamiento referente al teatro de Valencia está claramente estructurado por una serie de preceptos que lo sustentan. Para el maestro, como mostramos, *el teatro es la única de las artes que no ha logrado llegar a la especificidad de su lenguaje*. Este principio implica que, partiendo de la base de que existe un lenguaje teatral, lo primero es conocer cuáles son los elementos “básicos” de ese lenguaje. Didácticamente ésta visión da una gran claridad a la forma en que presenta la problemática (del teatro en general y de la actuación en particular) a sus alumnos para su investigación.

Así como puede enseñarse en la pintura primero el uso de la línea, luego la composición, manejo del color y así sucesivamente, de la misma manera el ir en una progresión la enseñanza de los elementos del lenguaje teatral da claridad y conciencia de su uso a los alumnos. La otra manera, desgraciadamente más común, de enseñar actuación es subir al escenario y “hacer” o “actuar” lo más posible, sin que exista en el alumno una conciencia de que cada gesto, cada pestañeo en el escenario puede comunicar al espectador. El actor que se prepara de esta manera, se ve orillado a “ser creativo” y “a echarle ganas”, pero sin plantearse qué es lo que necesita comunicar, y por tanto el encontrar la mejor manera de hacerlo.

A continuación, en el cuadro siguiente, se presentan los elementos que integran la metodología de trabajo del Método Valencia



1.- Creación del estado de disponibilidad
2.- Aquí (Relaciones dramáticas en el espacio)
3.- Fabricación del sentimiento
4.- Dame- No (Conflicto)
5.- Toma (Confrontación)
6.- Uso dramático de un objeto
7.- Tralenguas (Uso dramático de un texto)
8.- Uso del texto a) Comunicar lo que dice el texto b) Comunicar lo que personalmente mueve el texto en el actor c) Resignificar el texto de acuerdo al contenido del discurso

El método de entrenamiento actoral de Valencia, está estructurado de manera que haya una progresión en la comprensión y el desarrollo de los ejercicios. Siguiendo la línea del cuadro anterior, a lo largo del curso se va trabajando cada uno de los elementos del lenguaje teatral. Estos elementos se trabajan en forma de improvisaciones que siguen el mismo orden progresivo, de manera que cada uno de los temas estudiados, se va incorporando a las improvisaciones en el lugar que le corresponde.

De tal modo que, en las primeras sesiones, se trabaja únicamente en el estado de disponibilidad y en las relaciones dramáticas en el espacio (Aquí). Después se trabaja sobre la creación del sentimiento, y la improvisación se trabaja con el estado de disponibilidad, relaciones dramáticas en el espacio (Aquí) y la creación del sentimiento Posteriormente se trabaja sobre el conflicto, así que las improvisaciones incluirán estado de disponibilidad, relaciones dramáticas en el espacio (Aquí), creación del sentimiento, y luego el conflicto (Dame-no), y así sucesivamente.

De esta manera, las improvisaciones se van complejizando cada vez más, a medida que se van agregando elementos y poco a poco el alumno los va manejando cada vez más. Es importante señalar que aunque los elementos se van trabajando de manera progresiva, se busca que el alumno los maneje como un todo, no de manera aislada, considerando que en todo momento el actor utiliza en la escena las relaciones dramáticas en el espacio, siempre debe estar en un estado de disponibilidad, manejar el ritmo, etc. Asimismo el orden de los ejercicios no es arbitrario, sino que corresponde al desarrollo del drama: Presentación de la situación (Disponibilidad, Aquí, Creación del sentimiento), Exposición del conflicto (Dame-no, desarrollo del conflicto, Ritmo), Confrontación (Toma, Uso del tralenguas)

Las improvisaciones se trabajan de manera grupal con todos los integrantes (básicamente en las primeras sesiones) y también, mas comúnmente, de manera individual progresiva. En este caso, el grupo se ubica como espectadores a un lado del espacio, y uno de los integrantes decide pasar a trabajar solo. Los espectadores observan mientras el compañero realiza su proposición. En sesiones posteriores el compañero que inicia llama a un compañero que escoge y lo invita a jugar con él. Entonces el grupo observa las proposiciones de ambos hasta que lleguen a desarrollar el ejercicio que esté trabajando el grupo ó que el maestro detenga el ejercicio. Idealmente se espera que conforme el grupo vaya manejando mejor los ejercicios en las etapas superiores, las improvisaciones lleguen a tener más participantes (dos, tres, cuatro o más; invitando a los nuevos integrantes uno por uno)

A continuación veremos la forma en que se presenta la metodología en la clase, así como cada uno de los ejercicios por separado.

### **3.3.1 Creación del estado de disponibilidad.**

De acuerdo a la física tradicional, son las dos dimensiones (espacio y tiempo) las formas en que se nos presenta la realidad.

Tanto el espacio como el tiempo, son consideraciones de importancia fundamental en la metodología de Valencia; la primera por ser la potencialidad donde se desarrolla el drama y la segunda partiendo de el postulado de la no existencia del tiempo, así como la búsqueda del trabajo en presente (aquí y ahora).

Dejando para el siguiente apartado el estudio del espacio en la obra de Valencia, nos referiremos primeramente al tiempo.

Para Valencia, basado en las recientes teorías de la física cuántica, el tiempo no existe; pues sólo podemos percibir la realidad desde el presente, no desde el pasado y mucho menos del futuro.

La percepción del pasado sólo se da en la memoria y, si tomamos en cuenta que la memoria tiene, por necesidad y por deformación psicológica, que ser selectiva, nos topamos con que el pasado es una creación mental. Hay que tomar en cuenta dos aspectos: primero, que la capacidad de nuestro "disco duro" se saturaría de recordar "todo", lo que hace imposible la reconstrucción mental total de los hechos; y, en segundo lugar, que la memoria está determinada en gran medida por la imagen mental que tenemos de nosotros mismos (ego) y de los acontecimientos de acuerdo a cómo los percibimos, no necesariamente de acuerdo a la realidad. En el caso del futuro ocurre algo similar aunque a la inversa.

Pero más allá de lo cierto de pensar al tiempo como algo total a cada momento, que implica el producto de lo que fue y las múltiples posibilidades de lo que será, pero completo y único en sí mismo; lo importante y definitivo en el método es la percepción psicológica del actor.

En general, los seres humanos nos vivimos fluctuando entre lo que pasó (mayormente en lo que pudimos haber hecho, lo que deseáramos haber hecho) y entre una futurización (lo que haré, lo que espero que pase, etc.). Este vaivén, entre lo que no puedo cambiar y entre lo que todavía no pasa, nos impide el **vivirnos en presente**, es decir, el manejarnos en el momento que estamos viviendo (irrepetible e inaprensible); es en gran medida por esto que lo pasamos sin percibirlo y, peor aún, sin aprovecharlo. Este desapego al presente incluye la "estática mental", que no es igual al proceso del pensamiento, pues mientras en la primera no hay un hilo conductor, ni profundización de las ideas, el segundo si es una actividad productiva y ordenada. Esto, considerando que el ser humano sólo se puede ocupar verdaderamente de una actividad a la vez.

Aquí podemos considerar por ejemplo el leer mientras se come. ¿En verdad se percibe el gusto de la sopa? ¿Recordamos si ingerimos el medicamento que acostumbramos tomarnos antes, o lo dudamos? ¿Verdaderamente nos enteramos de lo que leemos? Aunque entra aquí un enorme grado de subjetividad, pues el habitante promedio de las grandes ciudades no posee una gran sensibilidad para percibirse, podemos decir que en general no hay una conciencia del instante presente ni de lo que

contiene (experiencia sensorial del alimento, conciencia del acto y recepción profunda de la información respectivamente).

Refiriéndonos directamente al trabajo del actor, para Valencia es de fundamental importancia la conquista del presente por parte del actor. El que el actor realice de manera consciente (no racionalizada) las acciones debidas en la escena.

Este es un claro punto de ruptura con los postulados stanislavskianos, pues mientras dentro del Método Stanislavski el actor debe de concentrarse en los objetivos del personaje, de acuerdo al método de Valencia, además de la renuncia al concepto de concentración, el actor no futuriza, sino que se maneja en el instante mismo. Del mismo modo tampoco aspira a revivir el pasado.

Reflexionemos sobre el postulado de “La memoria de las emociones” stanislavskiana

*Llamamos **memoria de las emociones...** a la que nos hace revivir las sensaciones que experimentamos en una ocasión. Igual que su memoria visual puede reconstruir la imagen interna de alguna cosa, lugar o persona olvidadas, su memoria de las emociones puede hacer regresar sentimientos que ya ha experimentado. Ellos pueden parecer más allá del recuerdo cuando, repentinamente, una sugestión, un pensamiento, un objeto familiar, los hará acudir con toda su fuerza. Algunas veces, las emociones son tan fuertes como nunca, otras más débiles, en ocasiones, los mismos sentimientos fuertes regresarán con una apariencia un tanto diferente... (Stanislavski, Manual del actor, 98)*

De acuerdo a esta proposición, para crear la emoción del personaje, el actor recurre a recordar un episodio de su propia experiencia que sea análogo a la situación de la escena. En una lectura estricta de esto, entendemos que el actor se trabaja en pasado, pues “revive” la experiencia de su vida cotidiana y la lleva a la escena. Aquí cabe preguntarnos ¿es un acto artístico, en el sentido de que interviene su realidad? ¿Está limitado el actor por el tipo de experiencias de que dispone?

Hay necesariamente un desvío de la atención del actor del aquí y ahora al trabajar la memoria de las emociones; además de que las situaciones de la vida del actor no son necesariamente las adecuadas para el trabajo; además hay un punto muy importante, no considerado en su aplicación. Usar para una escena un sentimiento doloroso, que no ha sido trabajado y asimilado por el ser humano que es el actor, puede llevarle a hacerse mucho daño. En una situación controlada de terapia es difícil tratar los trastornos emocionales, por tanto es más peligroso tratarlo fuera de él y por alguien que no tiene entrenamiento. Ejemplos hay muchos, recordemos solamente que hay quienes afirman que el trabajo de Marilyn Monroe con Strasberg le causó un gran conflicto emocional que influyó en su suicidio. Había quien criticaba al director, medio en broma, medio en serio, de “trabajar como psicoanalista sin licencia”.

Es un problema de choque entre la realidad y la ficción; poner en movimiento la realidad personal en una situación ficticia, sin haber superado las problemáticas.

Ejemplificamos. Hace algún tiempo tomé un taller de “Estimulación Corporal, Respiratoria y Mental”, con la Lic. Patricia Meráz en el CNA; por el mismo tiempo que también estudié con Jean Frederick Chevallier. Tomé ambos cursos porque, de acuerdo a sus presentaciones, parecían compartir

concepciones con el método de Valencia. En el taller con la licenciada Meráz, encontré que si había muchos puntos de contacto con la propuesta valenciana, en tanto que se hace uso de un enfoque corporal para el entrenamiento del actor, utilizando técnicas de Anti-gimnasia y Chi-kung.

En mi proceso personal, había llegado a un acuerdo casi total con lo expuesto, lo encontraba muy útil y bien fundamentado. Sin embargo, en una de las sesiones, haciendo un trabajo de uso de imágenes mentales (en el cual se escoge una imagen o experiencia que se quiere trabajar y luego se busca la forma que se le va a dar, de una manera abstracta), una de las compañeras tuvo una reacción muy fuerte, lloraba con mucha fuerza y pateaba. La facilitadora la ayudó a salir de la crisis, pero ella todavía se veía muy afectada. Personalmente creía que necesitaba más ayuda para cerrar.

En la discusión de cierre de la sesión, la Lic. Meráz comenta como se trabaja el ejercicio, cuáles son sus objetivos, etc. Refiriéndose a la experiencia de la compañera nos dice que un actor debe de saber separar lo propio de lo del personaje. La compañera argumentó que todavía se sentía mal, que descubrir lo que había dentro de ella la lastimó. Pero Patricia fue tajante en decir *No, tu debes de saber deshacerte de eso, de ver "esto no es mío, es de mi personaje"*

Tal afirmación me sacudió. Encontré ahí una total separación con el método que he trabajado y éste que veía tan cercano. La idea de personaje. Observo como en un trabajo bien estructurado, lúcido, el actor se encuentra con una experiencia dura, no consciente como anécdota de vida, pero con fuerza y que le lastima. Y por otro lado como esa experiencia es negada, hecha de lado como si perteneciera a otra persona y no a mí; y, por cierto, perteneciente a una entelequia de ficción (literaria o no).

Supongamos ahora que no hubiésemos encontrado en una dinámica de montaje, y que encontramos lo que nos parece una veta de sentimiento para trabajar. ¿Estaría en dominio la compañera para crear artísticamente, o sólo entraría en una crisis que no controla en cada función?

Ahora, el tiempo en esta situación, además de llevarnos a estar fuera de presente, nos plantea otro problema, sólo que a la inversa. Los recuerdos van perdiendo fuerza al cabo de un tiempo, lo cual no hace totalmente confiable su uso en un trabajo teatral, el cual requiere de repetición, donde ensayo tras ensayo debemos evocar el mismo recuerdo

*El tiempo es un filtro excelente para nuestros sentimientos recordados... además... no nada más purifica, también trasmuta en poesía aun recuerdos dolorosamente realistas. (Stanislavski, Manual del actor, 98)*

Estas consideraciones nos hacen ver la proposición de Valencia como una opción bien fundamentada y que elimina en mayor o menor grado estas problemáticas. Su sustento es la idea de "Estado de disponibilidad"

El estado de disponibilidad dentro del método Valencia se refiere al estado de **lucidez y uso de sí mismo** que requiere el actor para trabajarse con profundidad en la escena. Lo equipara al jugador de Fútbol, que está atento a todo el campo, listo para recibir el balón y mover el juego en el momento preciso.

Dentro de la estructura de su clase, el proceso para estar en Estado de Disponibilidad, es la primera parte del trabajo de todas las sesiones. Su preparación presenta los siguientes momentos

definidos:

### **3.3.2 Cambio de la respiración cotidiana “neurótica”.**

Los alumnos, después de ponerse ropa de trabajo y descalzarse, caminan por el espacio tratando de que sus pasos coincidan con los movimientos respiratorios, profundizando la respiración. Esta respiración profunda consiste en que se tome más aire del acostumbrado, que lentamente se inhale hasta expandir los costados (no sólo inflando el pecho), expirar lentamente dejando caer la quijada y sin soplar (pues produciríamos tensión en las mejillas), y finalmente manejar un **tercer momento** de la respiración, momento en el que simplemente “estoy” y no necesito ni meter ni sacar más aire, por lo tanto mi percepción es más amplia pues no está ocupada en respirar.

Este tercer movimiento es de primordial importancia. No lo hemos encontrado especificado en los textos estudiados sobre bioenergética. Este tercer momento, permite (a nuestro modo de ver) la verdadera contemplación, o sea, el momento en que el artista entabla relación profunda con el mundo, para después recrearlo por medio del lenguaje artístico.

En este estado, el actor está plenamente sensible a sí mismo, a los demás y al entorno.

### **3.3.3 Registro bioenergético.**

El objetivo del registro bioenergético “es darme cuenta del estado de mi organismo”, tanto externo (dolores, tensiones musculares, etc.) como interno (enojo, debilidad, dispersión de la atención, etc.); para poder trabajarme a fin de cambiar mi cotidianidad a un estado propicio para el trabajo.

Cuando el alumno siente que ha cambiado su respiración, se para en el lugar que decide, tratando de hacerlo sin modificar su postura, sin tratar de “acomodarse” y comienza su registro. Primero cierra los ojos y centra su atención en sus pies. Mientras respira tres veces manteniendo su atención en las sensaciones corporales de sus pies profundiza su respiración. Luego mueve su atención hacia los tobillos y repite tres respiraciones y aplicando un poco de presión en la zona si le es difícil sentir alguna parte. De esta manera sigue su registro de manera ascendente: pantorrillas, rodillas, muslos, pelvis, vientre, pecho, brazos, cuello y cabeza; procurando registrar su estado interno y externo sin modificar nada.

## **3.4 Relajación bioenergética.**

### **3.4.1 Cambio de parado.**

Al terminar el registro, el alumno abre los ojos para percibir nuevamente el entorno y reconocer si hay un cambio en sí mismo. Ahora busca cambiar a una postura que le permita tener más contacto con el suelo y un mejor fluir de las corrientes energéticas. Debemos recordar que dentro de los postulados bioenergéticos de Lowen, el contacto de los pies con el suelo se equipara con el tipo de contacto del individuo con la realidad; además de que esta postura da una sensación de seguridad al sujeto.

Primero se inhala y, sosteniendo el aire, abre el compás de sus piernas girando los pies sobre sus talones y la parte delantera del pie alternadamente hasta que siente su postura más segura y firme. Suelta el aire.

Luego inhala de nuevo y se mece de adelante atrás sobre sus talones y la parte gorda del pie y suelta el aire mientras se planta. Repite dos veces. Esta postura abre las plantas de los pies y hace que las mismas amplíen su área de contacto con el suelo.

Finalmente inhala mientras balancea su cuerpo hacia adelante y hacia atrás sin despegar las plantas del suelo y meciéndose sobre los tobillos hasta que al sentirse centrado, exhala y se detiene.

### 3.4.2 Relajación.

1.-Usando la misma ruta ascendente del registro, el alumno comienza centrando su atención en la parte delantera de sus pies mientras inhala aplica tensión a esa parte y relaja mientras exhala. Repite dos veces. Luego centra su atención en los talones, al inhalar aplica tensión a ellos y al exhalar la suelta. Repite dos veces. De la misma forma va subiendo y aplicando tensión tres veces a cada parte de su cuerpo (pantorrillas, rodillas, muslos anteriores y exteriores)

2.-Al llegar a la pelvis, después de haber trabajado hasta los muslos, aquella se trabaja en tres fases:

La **primera fase** consiste en tensar, mientras se inhala, los glúteos y tratar de “cerrar”. Exhala y suelta la tensión. Se repite dos veces.

En la **segunda fase**, mientras se inhala se rota la pelvis sacando las nalgas (como si del cóccix se jalara con un hilo hacia atrás y hacia arriba) y se exhala soltando la tensión y dejando que la cadera rote libremente hacia adelante, hasta que se pose naturalmente en su lugar. Se repite dos veces.

Para la **tercera fase** se realiza un ejercicio en tres momentos:

-Primer momento. Se inhala mientras se rota la pelvis empujándola hacia adelante. Se exhala pero se mantiene la presión. Se repite dos veces tratando de adelantar cada vez más la pelvis y de no soltar la tensión al exhalar.

-Segundo momento. Sosteniendo la tensión en la pelvis, el alumno va bajando la cabeza, y doblando el torso como si quisiera tocar con la frente el abdomen. Va cerrando cada vez más mientras trata de seguir respirando profundamente. Aumenta la presión hasta que no pueda cerrar más.

-Tercer momento. Cuando siente que la presión es insostenible y decide salir, se prepara inhalando profundo y reteniendo el aire mientras se va levantando formando una línea diagonal hasta estirar completamente la columna. Abre los ojos mirando al horizonte y suelta la tensión. Al ejecutar correctamente el ejercicio le vendrá un temblor en la pelvis y puede ser que también un grito o gruñido mientras respira manteniendo la postura. Estas reacciones son expresión de la agresividad reprimida que se suelta en el ejercicio. Al terminar, el alumno se incorpora con una respiración hasta quedar parado y exhala.

**Nota:** Este ejercicio se le nombra constante, pero inadecuadamente, “La bestia” o “Sacar la bestia”. La razón es que este ejercicio puede despertar emociones muy profundas (furia, dolor, etc.) y reacciones físicas muy visibles, pues este ejercicio conecta directamente con emociones o experiencias reprimidas que como en una olla exprés explotan al ser liberadas. Estas emociones pueden ser también el producto

de el enojo o la frustración cotidiana.

También es necesario señalar que este ejercicio presenta un problema de ejecución, el cual creemos que se presenta más en actores que en sujetos de otro ámbito. Se trata de que en muchas ocasiones se busca artificialmente el grito, o la "forma", y por tanto se elimina la expresión espontánea de la experiencia. Por estar dentro de un esquema de preparación actoral, al parecer los alumnos están más preocupados en llegar al efecto que en transitar por la experiencia.

Es un ejercicio de mucha utilidad, pero requiere de un dominio de la técnica para ser ejecutado con efectividad. En palabras del propio Valencia *Nunca he visto, en mis años de trabajo, que alguien lo logre la primera vez.*

3.-Parte superior. Ya erecto, se retoma el ritmo de la respiración antes de proseguir. Se toma un momento para registrar el cambio interno y externo.

Luego, se inhala mientras al mismo tiempo se echa la cabeza hacia atrás y se tratan de juntar al centro los omóplatos, se exhala y se suelta la tensión dejando que los hombros y la cabeza tomen su lugar. Se repite dos veces.

Posteriormente, se inhala subiendo la respiración al pecho mientras se echan los hombros hacia atrás y se exhala soltando la tensión y dejando que los hombros regresen a su lugar. Se repite dos veces.

4.- Al terminar, se inhala y se exhala mientras se deja caer lentamente la cabeza hacia adelante. De ahí, se inhala mientras se levanta la cabeza sólo tres cuartos, se exhala mientras se deja caer suavemente. Se repite dos veces, subiendo cada vez menos la cabeza (que cada vez cuelga más abajo al irse destensando los músculos del cuello).

Con una inhalación trasladamos la cabeza a un lado y exhalamos. Luego en el tiempo que inhalamos damos un giro completo a la cabeza, y al llegar al punto de inicio, regresamos mientras exhalamos, repetimos dos veces.

Respirando dejamos que la cabeza caiga hacia atrás y exhalamos. De ahí inhalamos mientras levantamos hacia adelante la cabeza sólo tres cuartos. Exhalamos dejando regresar la cabeza hacia atrás. Repetimos dos veces tratando de subir cada vez menos la cabeza, pero inhalando la misma cantidad de aire.

Luego pasamos respirando la cabeza al lado restante, y la giramos inhalando y regresamos exhalando. Repetimos tres veces.

Finalmente inhalamos profundo mientras giramos la cabeza en espiral hasta que sentimos que está recta, centrada y exhalamos. Abrimos los ojos.

Se respira un par de veces tomando conciencia del cambio que hay entre el comienzo de la sesión al momento presente.

### **3.4.3 Trabajo de piso.**

El alumno da media vuelta, muy despacio y apoyando sus movimientos en la respiración, va bajando hasta quedar sentado en el suelo con las piernas ligeramente flexionadas y los pies plantados en el suelo.

Inhala, se va acostando mientras se exhala cuidando de ir contactando el piso vértebra por vértebra, desde las lumbares hasta las cervicales.

A partir de que está acostado comienza un trabajo libre con el cuerpo, permitiendo escuchar y seguir sus impulsos, pero siempre tensando al movimiento y exhalando manteniendo la tensión para sentir lo que le provoca la postura que mantiene. Es un trabajo de exploración, donde se aprende a seguir la intuición del cuerpo, el cual lleva el ritmo y la intención del movimiento. En cada cambio se busca descubrir qué posibilidades hay, que despierta o a que remite cada postura por sí misma, sin un contexto ni una historia.

El permitirse el tercer movimiento de la respiración hace que el alumno pueda estar más consciente de todas las implicaciones de su postura; a veces llegan asociaciones, imágenes, recuerdos. Todo esto es material para su trabajo creativo.

### **3.4.4 Trabajo a “cuatro patas”**

Al terminar la parte de exploración libre, y siempre apoyado en la respiración, el alumno se coloca con las manos y las rodillas apoyadas en el suelo. Se inhala mientras se estira simultáneamente un brazo al frente y la pierna contraria hacia atrás. Se vuelven a plantar. Se repite con los miembros contrarios.

Al quedar bien plantado, con las “cuatro columnas”, y de una manera similar al trabajo de pelvis parado (3.4.2), se comienza inhalando mientras se empuja la pelvis hacia adelante y manteniendo la tensión al exhalar. Se repite dos veces.

Después se baja la cabeza hasta que el mentón toque el pecho y se sigue presionando, tratando de “cerrar” cada vez más.

Se prepara la salida inhalando profundo y levantando la cabeza hasta enderezar la columna. Se estira la cabeza al frente y se abre la quijada para morder al frente. Hay un clímax del fluido energético que puede llevar a gruñir o atacar. Al descender el impulso se normaliza la respiración. El individuo se incorpora lentamente apoyado como siempre en la respiración.

Después de pararse, el alumno camina por el espacio, percibiendo los cambios tanto en la sensación corporal (tensiones, dolor, relajación etc.) como su estado emocional y de percepción del entorno y de los otros.

La secuencia anteriormente descrita se realiza todas las clases antes de comenzar a trabajar. La búsqueda del estado de disponibilidad es el principio básico para obtener resultados en la sesión de trabajo y es el mismo que se debe realizar antes de una función. La preparación dura aproximadamente



50 minutos o una hora.

Cabe resaltar que dentro de la estructura de la preparación se plantea un movimiento en el flujo de la energía, implícito en el orden de los ejercicios. En la primera parte de la relajación, hay un movimiento energético más lento, tanto en el registro con la respiración profunda como en la relajación de los pies a la pelvis.

En el momento de trabajar la agresividad en la caja pélvica (La bestia), hay un movimiento mayor de la energía. Después, tanto el resto de la relajación como el trabajo de piso apoyado en la respiración profunda vuelven a hacer más lento el fluido energético. Cuando se hace el ejercicio de agresividad a cuatro patas se aumenta de nuevo la movilización de energía.

La estructura de los ejercicios tiene parte de su importancia en el sentido de que la relajación, como parte de la preparación, es importante para poder sentir las tensiones musculares y poder eliminarlas, así como para el registro emotivo y la eliminación de los distractores de la cotidianidad para el trabajo. Pero por otro lado, para algunos maestros no es claro que el actor no debe iniciar su trabajo a partir de estar "relajado" en el sentido lato de la palabra, pues la relajación, al bajar el nivel de movimiento energético del cuerpo, no lleva al trabajo (acción, movimiento) sino a la contemplación, o a la inmovilidad. Incluso es fisiológicamente claro que muchas veces produce sueño. Así que es importante notar que el proceso creado por Valencia intercala tiempos de relajación y tiempos de movilización energética, y que es en este último el que finaliza el proceso, en donde el fluido energético es más intenso y permite comenzar una sesión productiva de trabajo.

Como ya vimos, Lowen clarifica que el movimiento voluntario (acciones) no puede dar viveza o fuerza al movimiento por un medio racional; sino que, es la parte inconsciente (fluido energético) lo que puede cambiar la calidad del movimiento. El trabajarse para lograr un estado de disponibilidad es también una forma de movilizar la energía para permitir que los movimientos que el actor realice en la escena pueden tener una verdadera resignificación al darles una carga expresiva.

Es precisamente este aspecto de viveza, de calidad del movimiento, el que no puede abarcar el análisis teatral semiótico, en el cual los tópicos de la kinética, proxemia y paralingüística no consideran tal característica. La kinética se refiere a la forma de los movimientos, como se mueve el actor, pero sólo como desplazamiento en el espacio, pero no en su calidad de viveza. De igual modo, podremos ver a continuación que la proxemia también presenta limitaciones en el análisis teatral, observando la proposición de las Relaciones dramáticas en el espacio formulada por Valencia.

### 3.5 Relaciones dramáticas en el espacio.

*Parte fundamental del lenguaje teatral, las relaciones dramáticas en el espacio, entendidas como las relaciones espacio temporales que establecen los actores y deben ser significantes en sí y en relación al desarrollo y comunicación del contenido del drama. (Valencia, "El cuerpo del artista". Conferencia)*

Se entiende, dentro del método Valencia, las Relaciones dramáticas en el espacio, como las relaciones que crea el actor en el espacio con relación a los otros actores, y con un carácter significativo para el espectador.

La importancia de la simple presencia del actor en el escenario tiene un potencial de significación en tanto que al situarse en un punto cualquiera resignifica el espacio. A diferencia del simple estudio semiótico de la proxemia, las relaciones dramáticas en el espacio se plantean como parte fundamental del entrenamiento actoral para crear conciencia en el actor de las posibilidades expresivas de su cuerpo dentro del espacio. Como postula la Gestalt, ante el estímulo (la irrupción del actor en el espacio escénico) todo el campo es impactado, ya que todo tiene que reaccionar para restablecer el equilibrio perdido con la captación de dicho estímulo.

#### Ejercicio de improvisación, fase I:

El maestro invita a los participantes a ubicarse en un punto específico del espacio, el que escoja cada uno libremente, y se dirija ahí aspirando mientras avanza y exhalando al posarse.

El primer ejercicio tiene por objetivo lograr en el alumno una intencionalidad, o sea, la sensación de que el lúcidamente escoge el lugar hacia el cual quiere dirigirse (primero simplemente por intuición), la realización de manera clara (lenguaje) y con seguridad (internalización).

De manera simultánea el alumno encuentra un sentido de movilidad orgánica al usar su respiración, pues al momento de inhalar el cuerpo se siente más ligero dando una sensación de "flotar" (fluir), y al momento de exhalar siente como se posa dejando bajar su peso a la tierra. Es de gran importancia que se maneje el tercer momento de la respiración, pues en el momento de "estar" es cuando el alumno adquiere conciencia de los cambios del entorno causados por su movimiento y su presencia, así como los movimientos y presencia de los otros.

Como este ejercicio se realiza de manera grupal, el alumno se encuentra inmediatamente con el hecho de que su movimiento y su presencia estática en el espacio crea un movimiento y una relación con los otros participantes. Así empieza a observar como cada movimiento y el cambio de relación resultante, presenta una diferente composición en el espacio, y por tanto una diferente relación con el otro. Estas relaciones pueden despertar imágenes, emociones o asociaciones en el alumno, las que enriquecen su experiencia interna.

### Ejercicio de improvisación, fase 2:

Para sesiones posteriores, el desarrollo se complejiza al estructurarse un trabajo grupal en los ejercicios.

Después de la relajación, mientras los alumnos caminan por el espacio tomando conciencia de su estado emocional y corporal, el maestro pide a los participantes que escojan un lugar donde quieren estar y se ubiquen ahí. Cabe aclarar que esta indicación, como la mayoría de las hechas en el trabajo cotidiano, son invitaciones o proposiciones de juego, no órdenes que se obedezcan inmediatamente. El maestro espera a que cada uno esté en su espacio escogido y el movimiento grupal se haya detenido.

El maestro invita a que alguno de los participantes inicie el juego, entablando una relación directa con otro, y cambiar su ubicación y compartir con la palabra "aquí" su nueva proposición espacial. El compañero aludido da las gracias con la simple palabra, y hace otra proposición relacionándose con otro compañero y así sucesivamente.

Para el desarrollo de este ejercicio, cabe hacer las siguientes precisiones.

1.- Cualquiera de los participantes puede empezar el movimiento, a partir de este momento todos los participantes siguen (con la mirada y la atención) el movimiento del compañero que hace la proposición. Esta regla es imprescindible para que el alumno comprenda la importancia del foco escénico, que representa el apoyo que los actores que comparten la escena dan al que realiza la acción principal. Cuando uno de los actores no está apoyando desde su proposición propia la acción, resta fuerza a la misma (entiéndase esto en general, no en los casos en que es intención del director crear un contraste o contrapunto con las reacciones de los actores). El foco cambia del primer compañero al segundo cuando este enuncia el gracias, nunca antes, pues lo contrario implica un "vender la acción", o sea, adelantar un paso lo que va a pasar en la escena sin un movimiento dramático, como sucede a veces en las puestas donde la mecanización hace que los actores se adelanten al desarrollo.

2.- Por lo anterior, el método implica que todos los alumnos son participantes activos del trabajo en todo momento, independientemente de que no lleven la acción, pues su presencia tanto interior como meramente física se traduce en material que ressignifica el todo del espacio y la situación.

3.- La palabra aquí implica un aquí estoy que se refiere tanto a la presencia tanto física (cuerpo en el espacio) como a su presencia interior, o sea, representa el compartir el estado emocional, la percepción personal o cualquier sensación que se mueve en el actor.

4.- La palabra gracias que responde el interpelado, no es una cortesía social, sino que corresponde al agradecimiento que doy a mi compañero por compartirme su experiencia interior y, por tanto, dejarme ver en su interior. Ahora, ambas palabras pueden mostrar tanto una verdadera expresión de la vida interna o sólo una expresión mecánica y vacía de la palabra. En ambos casos los participantes pueden aprender tanto de la experiencia propia como de la de los demás, igual si hay expresión como si hay enmascaramiento.

El trabajo de esta fase es el principio del estudio de las relaciones dramáticas en el espacio. Poco a poco el alumno aprende como la simple presencia, aún despojada de sentimientos o de un discurso.

tiene un poder de significación, y por tanto de lectura, en sí misma.

El objetivo de este trabajo es que el alumno comprenda orgánicamente que su irrupción en el espacio escénico no es impune. Que una misma ubicación en el espacio, pero cambiando su postura (parado, agachado o sentado) implica una lectura diferente para el espectador, y que si las relacionamos con un compañero en el espacio, la posición del otro compañero, el uso de niveles (estrado, escalones, etc.) y la posición del espectador, encontramos una serie infinita de posibles combinaciones, cada una con un enorme poder de significación. Bajo este entrenamiento se busca que el actor deje de ser un títere de un director inepto (un “director de tránsito”) y empiece a ser consciente de sus proposiciones de relación en el espacio y pueda por tanto buscar lúcidamente el mejor lugar para expresar y manejar su participación en el drama.

#### Ejercicio de improvisación, fase 3 (individual):

Como ya se indicó anteriormente, el trabajo individual se desarrolla con el grupo colocado en las sillas, en herradura, frente al espacio escénico. Uno de los participantes, que así lo decide, pasa al espacio, se toma un momento para prepararse y, cuando se siente listo, hace una proposición en el espacio y se ubica usando el Aquí. Usando el tercer momento de la respiración mantiene un tiempo (elegido por él de acuerdo al ritmo que propone), tiempo que permite leer al grupo el peso de la acción propuesto por el actor en relación al público. Luego el actor se mueve a otro punto del espacio y así sucesivamente.

En este primer nivel de las improvisaciones individuales el alumno no busca manejar un sentimiento, sino simplemente hacer proposiciones de lectura al espectador en abstracto. Sin embargo es esencial estar en estado de disponibilidad para el buen resultado del ejercicio. Este estado permite al actor trabajar acciones claras y que fluyan de acuerdo a su propia proposición. De lo contrario corre el riesgo de “rebotar” de un lado a otro sin ningún sentido.

El objetivo no tiene que ver con “usar todo el espacio”, ni ser “original”; sino manejarse orgánicamente, con sus posibilidades y siguiendo sus pulsiones.

En el caso de los compañeros que fungen como espectadores, aprenden la forma de observar el movimiento y hacerse sensibles a la lectura escénica. Cuando el participante se desplaza en el espacio la mirada de los espectadores debe centrarse en él, seguirlo como una cámara cinematográfica y sentir la forma del desplazamiento y si éste lleva una verdadera intencionalidad. Al momento de detenerse en su nueva proposición con el “aquí” el espectador abre su mirada a un plano completo del espacio escénico y observa cómo lo ha transformado el actor con su presencia.

Se aprende así a ver teatro. Lo podemos trasladar al arte de la danza también. Las personas que no saben apreciar un espectáculo dancístico, prefieren sentarse hasta adelante “para ver mejor”. Esta relación limita la posibilidad de observar el escenario como un todo y más específicamente de apreciar la coreografía, elemento fundamental del arte de la danza.

### **3.5.1 Creación del sentimiento.**

Un actor debe de ser capaz de crear sentimientos a voluntad y manejarlos. Pero de acuerdo a Valencia no basta crear sentimientos, sino que el actor debe poder **fabricar** el sentimiento **necesario** para comunicar el contenido del discurso teatral.

Además de fabricar el sentimiento necesario, el actor debe manejarlo, o sea, desarrollarlo a lo largo de un trozo dramático y pasar a otro de acuerdo a las peripecias propuestas por el director y que son realizadas por los actores.

El trabajo del sentimiento dentro del método comienza cuando el alumno escoge un sentimiento que le interesa explorar, ya sea porque es un sentimiento recurrente en su vida cotidiana o, por el contrario, se trata de un sentimiento que no se permite nunca o casi nunca.

Es importante recalcar que en el método, el trabajo de fabricar un sentimiento se basa en dos principios fundamentales. Por un lado no empieza su trabajo de cero, pues parte de la creación de un estado de disponibilidad, lo que le permite estar trabajando de un modo extra-cotidiano, esto es, dando respuestas, tanto físicas como interiores, que no corresponden únicamente a las respuesta que tiene en su vida diaria. Ahora bien, si dentro su trabajo el actor está **empantanado** en las respuestas propias de su estructura caracterológica defensiva, lo cual le impide realizar a plenitud su labor creativa, el trabajar en un estado de disponibilidad le **permitirá**, primero, **identificar** esas respuestas repetitivas y, por otro lado, el ser capaz de trabajarlas lúcidamente para concientizarlas y profundizarlas críticamente a fin de eliminarlas o sublimarlas, enriqueciendo así su trabajo actoral y, primero y más importante, su vida de relación interior.

Además, el trabajo interior emocional en el método Valencia parte de un trabajo abstracto, es decir, a diferencia del método Stanislavski no requiere de "pensar" (racionalizar) antecedentes mediatos e inmediatos de un personaje de ficción, trabajo que necesariamente, en mayor o menor grado, aleja al actor de sus propios medios e intereses; sino que se centra en el actor en tanto que ser humano, donde él mismo guía su búsqueda de acuerdo a sus intereses y a sus limitaciones, reconociéndolas y tratando en superarlas.

Como mencionamos, son dos los enfoques que se proponen para trabajar la creación del sentimiento

**Trabajar un sentimiento recurrente en mí**, permite, como se mencionó antes, hacer conscientes mecanismos defensivos de la estructura caracterológica, los cuales limitan tanto el mundo de relación como el trabajo actoral. Como vimos antes, un actor puede muy bien protegerse dentro de ciertos tipos de trabajo emocional que no afecten su auto-imagen, y repetirse constantemente dentro de esas formas. Así el actor cae en la mecanización de su trabajo escénico de la misma manera que se mecaniza en su vida cotidiana en las respuestas de su Estructura Caracterológica Defensiva. La forma del maestro de encarar ese tipo de limitaciones incluye la posibilidad de explorar de manera crítica cómo se maneja el individuo en ese sentimiento recurrente para saber más de sí, así como hacerlo consciente para lograr superarlo.

**Trabajar un sentimiento que no me permito nunca o casi nunca**, es una forma contraria pero con

objetivos similares. El buscar entrar a sentimientos a los que se rehuye por algún motivo permite enfrentar esos temores y poder aprender de las limitaciones que crean en él. Este trabajo las más de las veces le enseña al actor que permitirse emociones que considera negativas o "indignas", primero no lo destruye pues aprende que también son parte de él mismo, y además amplían enormemente sus recursos expresivos, permitiendo explotar esos sentimientos en el trabajo actoral.

Ambas formas se trabajan de manera grupal bajo la estructura del trabajo de relaciones dramáticas en el espacio. Esto es, mientras los alumnos caminan por el espacio después de la relajación, el maestro hace la proposición de trabajo y cada alumno decide que sentimiento que va a trabajar. Después, cada uno se ubica en el punto del espacio que decide y el grupo se detiene. Comienza cualquiera de los participantes haciendo una proposición de relación y los demás apoyan la acción. En esta ocasión se busca que tanto la voz como el desarrollo de las relaciones en el espacio propuestas por cada uno de los participantes sea una expresión orgánica del sentimiento que decide trabajar, asimismo que este sentimiento se vaya profundizando a medida que se desarrolla el ejercicio, que el alumno lo maneje complejizándolo con la interrelación con los compañeros.

El trabajo de la fabricación del sentimiento, implica lograr un estado de disponibilidad y un uso mayor de las relaciones dramáticas en el espacio. El actor aprende orgánicamente ya no sólo la potencial expresividad de su cuerpo en el espacio, sino que siente como esta presencia se resignifica de acuerdo al sentimiento que maneja. Al mismo tiempo el actor aprende lo que implica asumir una postura, o sea, el no sólo hincarse, sino permitir que la postura mueva en él una reacción o una sensación. Esto permite crear o profundizar el sentimiento. Es "estar ahí" no sólo como bulto, sino permitiendo que la relación dramática que propone despierte en él movimientos internos.

Aquí queremos hacer un comentario acerca del goce de la creación. Un actor creando un sentimiento de profundo dolor en la escena ¿debe sufrirlo? ¿debe su entrega llevarlo a "sacrificarse" a un daño a su persona? En la propuesta de Valencia no. Como apunta Lowen, la auto-expresión plena da al individuo un placer y una satisfacción total, en tanto que descarga su energía en una actividad que lo satisface.

Esta concepción debe ser también la meta del quehacer del artista. Valencia explica que el actor puede experimentar un gran placer al expresar un sentimiento verdadero (no real) de dolor; esto porque encuentra satisfacción en crear consciente y lúcidamente un sentimiento para compartir una expresión intelectual-emotiva con su compañero de juego: el espectador. Este es, en palabras de Valencia, el "goce de Dios", el goce de la creación.

### 3.5.2 Dame-no (Conflicto)

*Consideremos el conflicto y no la historia, (columna de la narrativa) como la columna vertebral del drama. Lo estudiamos reduciéndolo a su dimensión esencial: el juego de los cuerpos de los actores en el espacio en el choque de intereses que lanzan a los seres humanos a los unos contra los otros. (Valencia, "El cuerpo del artista". Conferencia)*

Tanto la novela como el cuento son parte de la narrativa, cuentan una anécdota. El teatro, por el contrario, esta basado en la literatura dramática, o sea, que está supeditado al conflicto.

Para Valencia, la anécdota es como "La envoltura del caramelo". Puede haber una anécdota muy simple, o ésta incluso no existir (Müller), pero sin el conflicto el acto teatral no se realiza.

El conflicto como columna vertebral del drama, se estudia dentro del método por medio de una reducción abstracta. Se usan sólo dos palabras: **Dame** y **no**. Ambas palabras evocan dos situaciones distintas, pedir algo y negar algo. Para que no se limite a una repetición mecánica, cada una de estas palabras deben estar sustentadas en un sentimiento y una acción clara.

A los participantes se les indica que deben "pedir" desde una carencia, desde una necesidad íntima. ¿Qué puede ser esta necesidad? Sólo el ejecutante lo sabe, pero debe ser comunicable la necesidad y el sentimiento desde el cuál emana. En el caso del que niega, también debe hacerlo desde un sentimiento, sentimiento que debe profundizar y comunicar al espectador.

La mecánica es la misma que en los ejercicios precedentes, recordando que estos son progresivos. Se realiza la preparación, se trabajan relaciones dramáticas en el espacio usando el "aquí" ya usando un sentimiento. En un momento, cuando algún participante lo decide en lugar de usar el "aquí" propone una relación y dice "dame". El compañero aludido contesta "no", y va hacia otro compañero al cuál ahora el pide y así sucesivamente.

Esta reducción engloba prácticamente todas las variantes del conflicto, entendiendo el conflicto como un choque de intereses, en el que un elemento desea algo y el otro se lo niega o se lo impide. Un actor así entrenado aprende a no colgarse del texto, pues no hay un texto como tal, pero si la exigencia de comunicar un conflicto y desarrollar el drama con dos palabras. Por tanto debe haber una resignificación constante del texto de acuerdo a los pasos en que se desarrolla el drama, cada nuevo "dame" o "no" debe mostrar el movimiento interno de la escena.

El desarrollo del conflicto implica diferentes momentos, en los cuales cada actor comienza trabajando un sentimiento, y lo va desarrollando a cada intervención suya y profundizándolo mientras no lleva la acción y es espectador participe. Esto implica otra vez, que el actor no descansa en la escena, ve la acción **desde el sentimiento que ha creado** y usa las aportaciones de sus compañeros como estímulos para profundizar su propio trabajo.

El actor debe aprender también cuando ha completado un trozo dramático y es adecuado cambiar de sentimiento. El cambio de sentimiento implica una **peripecia** que moviliza el drama a otro nivel, desarrollando el conflicto. Es importante que un actor sepa cuando **ya ha dicho teatralmente** lo que quiere comunicar y cuando está redundando.

Decir teatralmente algo es muy diferente de “decir” correctamente el texto. Sin el trabajo interior y la expresión física clara del contenido no importa cuán claramente este plasmado el conflicto en el texto y correctamente memorizado por el actor; no estará expresado teatralmente y por tanto no se desarrolla el drama.

### **3.5.3 Toma (Confrontación)**

El paso siguiente a la exposición y desarrollo del conflicto es la confrontación, en donde las partes encontradas se enfrentan.

Después del trabajo con el “Dame y no”, un integrante del grupo responde al “Dame” del compañero con un “Toma”.

El trabajo de confrontación requiere de un movimiento de pelvis que se hace al mismo tiempo que se enuncia la palabra. La pelvis se empuja hacia adelante dirigida al interlocutor, lo que se lee como un movimiento de agresividad que da también más apoyo a la voz. El actor debe contestar al compañero con un “toma”, y luego se dirige a otro y lo interpela de igual manera.

El trabajo de confrontación se realiza cuando la improvisación del conflicto llegó a un punto álgido, cuando el conflicto debe de pasar a un choque total entre las fuerzas involucradas. Este es el punto donde debe de establecerse una fuerza en los participantes para vencer a sus oponentes e implica por supuesto un cambio del ritmo.

### **3.5.4 Uso dramático de un objeto.**

Este es un trabajo fundamental del método, pero no entra directamente con los otros ejercicios porque se trabaja en sesiones especiales, de manera individual. Se integra a las clases en el momento en que el maestro lo considera pertinente de acuerdo al desarrollo del grupo pero, la mayoría de las veces, se integra aproximadamente en la etapa de la confrontación.

La proposición consiste en que cada alumno muestre una escena en la que planteé una situación, que se exprese a través de un objeto cualquiera.

Por ejemplo, una alumna realizó hace unos años este ejercicio: una empleada doméstica está limpiando el cuarto de su patrona y se encuentra la caja de sus joyas. Comienza a verlas y a probárselas. Entonces toma un anillo (objeto) y se lo pone. Mientras está disfrutando vérselo oye que llega su patrona y al tratar de quitárselo ve que está atorado.

A partir de la situación anterior la actriz puede trabajar diversos sentimientos y la posible resolución del conflicto.



Los ejercicios en otras ocasiones son más abstractos, donde la situación no es tan clara pero si se puede apreciar un trabajo interno profundo que se expresa a través del manejo del objeto.

Los objetos elegidos, a lo largo de los cursos observados, han tenido una gran variedad: plumas, anillos, sillas, cadenas etc. En ocasiones el maestro se ha quejado de que se escogen objetos muy "barrosos o rebuscados", refiriéndose a que es mejor utilizar un objeto muy sencillo para comprender mejor cómo se puede resignificar su uso a partir del trabajo del actor.

Un buen ejemplo del uso dramático de un objeto pudo observarse en la puesta de *Hamlet Machine* dirigida por Alberto Villareal y que se presentó en el Teatro de la Facultad de Arquitectura Carlos Lazo hace unos de años. Tanto Alberto como su hermana Cecilia, quien interpretó uno de los roles, son ex-alumnos de Valencia. En la puesta se hace un uso "casi genial", según el propio Valencia, de un objeto simple, que en este caso es una escalera tipo industrial pequeña. Fue el único elemento de utilería-escenografía utilizado. Los dos actores convierten en diversos objetos la escalera y además se usó como auxiliar en la creación de imágenes dramáticas.

### 3.5.5 Trabalenguas (Uso dramático de un texto)

Este ejercicio si tiene continuidad con los ejercicios anteriores, y se inserta después de la confrontación. Siempre se utiliza el mismo trabalenguas, que es el siguiente

Tres tristes tigres trigo tragaban  
en tres tristes trastos trozados en un trigal  
Tigre tras tigre  
tigre tras tigre  
tigre tras tigre

Se usa un trabalenguas, porque se espera que se pueda comunicar el drama sin colgarse del sentido de las palabras. Entendemos "colgarse del texto" a que, cuando un actor no está convenientemente entrenado, no es capaz de reconocer cuándo está diciendo el texto, y cuando sólo articula la palabra.

Según el insigne maestro Ruelas, "A texto bien aprendido no hay mal actor". Literalmente entendemos que basta con que un actor capaz de memorizar y repetir las intenciones de un texto es un buen actor, pero no basta. Cualquier estrella de telenovela puede articular un "te amo", pero si no es un actor no podrá comunicar un sustento interno a esos sonidos.

Como ejemplo, el maestro vuelve a recurrir al vocablo "agua". El dar sonido al signo escrito por supuesto que implica una acción. Pero el sentido que se le pueda dar es enorme.

¿A que agua nos referimos? ¿En qué situación? No es la misma agua la que pido para lavarme las manos, que la que busco en un desierto o la que suplico a mi torturador.

Cuando el actor sabe qué intensión y sentimiento debe dar sustento a la palabra, busca la forma y debe ser capaz de comunicarlo al espectador. Debe saber cuando sí y cuando no puede resignificar la palabra.

Por eso en el método se usa una abstracción como lo es el trabalenguas, para que el actor pueda desarrollar un trozo dramático sin creer que la enunciación de las palabras comunican por sí mismas el conflicto.

Después de llevar la improvisación hasta la confrontación (toma), cualquiera de los participantes, al sentir que se ha completado el trozo dramático, después de recibir de un compañero el "Toma", responde diciendo el texto: Tres tristes tigres trigo tragaban...

El objetivo del ejercicio es que el alumno comunique y desarrolle el sentimiento que trabaja resignificando el texto. A estas alturas del trabajo, el alumno se siente más libre de hacer proposiciones de acciones físicas concretas que apoyen la acción y que vayan más allá del uso de las Relaciones dramáticas en el espacio.

El uso dramático del texto es el punto culminante de las improvisaciones en el entrenamiento. A partir de aquí se comienza el trabajo de interpretación del texto.

- 3.5.6 Uso del texto**
- a) Comunicar lo que dice el texto
  - b) Comunicar lo que personalmente mueve el texto en el actor
  - c) Resignificar el texto de acuerdo al contenido del discurso

El trabajo de uso del texto es el acercamiento a un análisis orgánico para expresar un texto concreto. En los años recientes el maestro ha usado en las clases un fragmento de *Así hablaba Zaratustra* de Frederick Nietzsche.

Esta parte del trabajo ya no es parte de las improvisaciones del entrenamiento, aunque en ocasiones se usa completa o parcialmente en el climax de las mismas.

El trabajo se lleva a cabo con los participantes ubicados en las sillas, que se colocan en un círculo amplio al centro del espacio. Comúnmente se realiza después de el descanso (como son sesiones de 5 horas, por integrar los cursos de Actuación y Taller de Actuación, hay un descanso de unos 30 minutos).

Antes de empezar se hace una breve preparación para retomar el estado de disponibilidad, caminando por el espacio y usando la respiración profunda. Cuando el alumno se siente más integrado ocupa su lugar.

La respiración profunda como parte fundamental del método, tiene un papel primordial en el trabajo con el texto.

Este trabajo se realiza en tres fases, que buscan clarificar diferentes formas de acercamiento al texto por parte del actor.

*a) Comunicar lo que dice el texto*

En esta parte se busca comunicar lo que Nietzsche quiere comunicar a través del texto. Podemos interpretar esta parte como la "fidelidad al texto", donde el actor trata de transmitir lo más "objetivamente" posible el contenido del autor.

*b) Comunicar lo que personalmente mueve el texto en el actor*

Esta forma nos remite a un plano aún más subjetivo, en el cuál el actor lee en silencio y para sí el texto y busca permitirse sentir lo que el texto despierta en él. ¿Qué es para mí este texto? Los sentimientos o asociaciones que despierta en él el texto, son el contenido que el alumno busca comunicar a los demás.

*c) Resignificar el texto de acuerdo al contenido del discurso*

La postura que se toma frente al texto, el sentido que se encuentra en o a través de él, que interesa compartir como contenido con un posible espectador, es lo que se busca comunicar en esta fase. Darle un sentido diferente.

Son sesiones que presentan una gran dificultad para los alumnos. Valencia sugiere que esta dificultad es producto del pésimo entrenamiento que reciben al principio de su enseñanza teatral. Acostumbrados a dar tonos, a gritar el texto y a acompañar su interpretación de un exceso de apoyos que cree expresan el sentido del texto (“gestitos”, guiños, golpes, jalones de cabello etc.) Aquí por el contrario el actor se despoja de todo apoyo externo a su trabajo interior y su interpretación.

Valencia también señala que hay un problema en el enfoque dado a las clases de Interpretación Verbal *¿Qué se entiende en la clases por interpretación verbal? ¿Interpretación en relación a qué?*

Hasta aquí lo referente al entrenamiento actoral, después de este trabajo desarrollado a lo largo de los primeros meses del curso se pasa a un trabajo de taller, de montaje, para finalizar el curso; por supuesto sustentando el trabajo en la técnica aprendida. Este es el esquema de entrenamiento que propone Valencia. Como vemos, el trabajo aporta un método progresivo y ordenado para que el estudiante comprenda cuáles son sus herramientas básicas como actor. Ahora, para clarificar la propuesta del maestro, queremos referirnos al uso práctico del método, situándonos en el punto de vista de la dirección escénica.

### **3.6 Uso del Método Valencia en la práctica teatral .**

Queremos aquí exponer la metodología de trabajo propuesta por Valencia, para crear la forma que comunique el contenido del discurso teatral. En este apartado explicaremos diferentes formas de abordar el trabajo creativo como se han presentado en distintos cursos, y en montajes realizados por el maestro.

#### **3.6.1 El trabajo de dirección dentro del método actoral Valencia.**

Después de observar la forma que propone Valencia para entrenar al actor, resulta evidente que para el máximo aprovechamiento de esta técnica es necesaria una nueva forma de trabajo en el proceso creativo de un montaje. Cabe recalcar que Valencia asegura que el método es pertinente en cualquier forma de trabajo actoral. Para él es frecuente la pregunta de sus alumnos: *¿con quién vamos a hacer este tipo de trabajo?* La respuesta de Valencia es tajante, **con cualquiera**.

Asegura en tono burlón que aún trabajando con “Varelita” es posible utilizar la técnica. *Lo único que tiene usted que hacer es pedirle al director, sea quien sea, que le explique claramente lo que desea que usted comunique. Saberlo y poder explicárselo es su responsabilidad. La suya es poder hacerlo.*

Esta inquietud recurrente en sus alumnos se debe en gran medida a que, mientras se encuentran en el proceso de entrenamiento con el maestro, por otro lado tienen sus primeras experiencias prácticas con diferentes grupos y en muy diversas condiciones; y lo que por lo general se encuentran es una serie de formas de trabajo dentro de un mismo grupo y un director con poca claridad de lo que busca y como lograrlo.

Valencia afirma que el actor entrenado dentro del método debe ser capaz de realizar un trabajo orgánico independientemente de con quien trabaje. Parte de la problemática parece provenir de un problema común de los actores “Stanislavskianos” y los otros con la idea del “estímulo externo”, que en algunos casos son muy dados a quejarse con el director de que su compañero de escena “no le da nada”, como si su propio trabajo dependiera de otra persona.

De acuerdo al maestro, un actor debe ser capaz de realizar su trabajo de una manera profunda y orgánica aún en situaciones que no sean las ideales. Esto no obstante que la forma idónea de trabajo teatral sea para Valencia la de teatro de grupo, como veremos posteriormente.

Ahora bien, nos referiremos aquí a la forma en que trabaja el director dentro del método, de acuerdo a las observaciones que se han hecho durante los diferentes cursos del maestro en que se ha participado.

#### **3.6.2 “Dirección de actores”.**

Al comienzo del curso de Dirección de Actores en la Facultad, Valencia suele poner énfasis en su propio concepto de dirección. Plantea en gran medida la problemática con base en el malentendido de su objeto de interés ejemplificado por el propio título del curso “Dirección de actores I”, el maestro pregunta: *Si el director no dirige actores, ¿entonces qué dirige? ¿Es que se da por un lado la concepción del espectáculo y por otro se trabaja con el actor?*

El actor es el centro del teatro para Valencia. Pero no el actor como "bulto", sino el actor creativo que se maneja lúcidamente y que desarrolla el drama. Define al director como **aquél que ayuda al actor a resolver los problemas que él mismo le plantea**. Así, el director crea la propuesta escénica de acuerdo a una intuición primaria, luego va a ir diseñando la puesta (en el caso de Valencia partiendo de las imágenes que va visualizando) y pensando la obra en trozos dramáticos. Estos trozos dramáticos son el centro de la problemática que se le plantea al actor, que el director debe de ayudarle a resolver.

Valencia no aspira como Craig a "la supermarioneta". Le es abominable esa idea. Valencia quiere un actor creativo con el cual entablar un diálogo constructivo, para encontrar juntos los medios, las formas exactas para comunicar al espectador algo importante con lo que se comprometen.

Su teatro inicia siempre de una inquietud, de una idea que se quiere compartir con el otro y responsabilizarse de esa afirmación. Un **Contenido**.

Un director tiene una intuición al leer una obra dramática o que surge frente a la observación de una problemática o situación. De ahí surge la intuición de llevarla al escena, y dentro de la concepción de Valencia, que es un teatro comprometido, hay una idea, concepto o cuestionamiento acerca de ese tema o aspecto del ser humano; ese es el contenido.

En nuestros días, pareciera que las ideas posmodernas invitaran al artista a una dinámica donde "todo se vale". Una dinámica donde la creación de imágenes impactantes es importante, incluso donde no hay ningún contenido, "que el espectador lo interprete como quiera". Pareciera a veces que reina la "ocurrencia", la "originalidad", y que no hay compromiso alguno.

Es una cuestión delicada sin duda. Dentro de la concepción valenciana, que aspira a un teatro abstracto, implica al mismo tiempo que hay un discurso, un compromiso y una responsabilidad con lo que se quiere comunicar. Hay una postura definida. Sin embargo creemos que no hay contradicción.

Hay en Valencia una conciencia de que hay tantas lecturas de una obra como receptores del fenómeno artístico. El creador no se puede hacer responsable de la lectura del espectador; sin embargo, sí está éticamente comprometido a hacerse responsable de su discurso.

Valencia expone en su curso que el contenido debe poder estructurarse en una frase corta que englobe la idea o postura que sustentará la puesta. Ejemplifica con la obra de Sartre "A puerta cerrada" donde, explica, el contenido es "el infierno son los otros". Ésta es la idea que sustenta a través de su obra el existencialista francés, y todo, anécdota, personajes y conflicto van encaminados a mostrar esa postura.

Para Valencia, el teatro es un espacio de intercambio de ideas, no es anecdótico ni de simple "entretenimiento", muestra siempre una idea que se quiere compartir con el espectador. Sin embargo no debe entenderse que es un teatro "didáctico" en el sentido pobre de la palabra, pues no busca enseñar algo como una verdad absoluta, sino que, utilizando el concepto de **exposición crítica**, muestra una problemática para abrir un espacio de reflexión o de inquietud en el espectador.

Exposición crítica quiere decir que no se plantea el tema de una forma maniquea, sino que se observa como un problema complejo que tiene varias perspectivas. Por tanto el discurso también es

complejo. La exposición crítica requiere, en primer lugar, de una profundización personal por parte del actor del sentimiento y de la situación de la que se servirá para plantear la acción. Cuando un actor se presenta frente a un personaje de características reprobables y expresa "yo no tengo nada que ver con eso" o "mi personaje es cruel, pero yo soy incapaz de eso" hace imposible la exposición crítica, pues para ella es necesario abrir el espacio que hay en él mismo de ese comportamiento, no para justificarlo, pero sí para mostrarlo en su complejidad.

En la obra de Valencia *Los hombres de los bosques* es evidente esto. Los habitantes de la comunidad no son solo "víctimas" inocentes de las circunstancias, también presentan una serie de comportamientos negativos que reconocen y deciden superar a lo largo del desarrollo del drama. Los campesinos no son buenos por el hecho de ser pobres como en una telenovela, son responsables de sí mismos y de su comunidad y en cuanto toman las riendas de su vida pueden mejorarla.

En cuanto al contenido, cuando éste está bien expresado por la frase escogida, se convierte en el hilo conductor de toda la puesta. Por ejemplo, ante las terribles fotos de las torturas que se realizaba en casi toda Latinoamérica, que los integrantes del grupo Teatro XXI con el que Valencia montó *El hombre Prometeo* conocieron, surgió la inquietud de hacer una obra que expresara su postura.

El contenido se resumió como "**Para que la tortura del hombre por el hombre sea impensable**". A partir de esta frase todo lo que ocurriera en la escena debía servir a este propósito. Exponer lo terrible de la tortura, sus consecuencias, lo que genera en el torturador y en el torturado, etc. Así el trabajo del grupo no se desvía por diferentes interpretaciones u otras ideas, pues el contenido siempre encamina el trabajo como una unidad conceptual.

Otro uso de esta forma de trabajo la podemos ver en las sinopsis y "subtítulos" de las obras del teatro popular. Estas breves frases nos muestran cuál es la intención general de la obra, así como el conflicto de cada una de las escenas. Terminan siendo una especie de guía.

Del mismo modo, en lo referente a la selección de los actores, Valencia afirma que el director debe de explicar claramente cuál es la idea de su proyecto y cuál el contenido del discurso teatral. El actor decide si, como si se tratara de un manifiesto, está de acuerdo o no con el contenido del director, si lo hace suyo para compartirlo como meta en la escena. *Si un actor me dice: "yo no estoy de acuerdo con eso"; le agradezco y no insisto.* Porque es importante que el actor comparta el contenido propuesto por el director, de otro forma no hay un compromiso ético con el espectador ni consigo mismo.

### **3.6.3 Teatro de grupo.**

*La gran mayoría del buen teatro, es teatro de grupo* afirma Valencia. Teatro de grupo en el sentido de estar integrado por personas con los mismos intereses y el mismo entrenamiento. Como dijimos, el contenido unifica nuestra meta y guía nuestro trabajo, pero es importante considerar también que una unidad en la forma de trabajo maximiza el alcance del mismo.

Es necesario, en su forma de trabajo "ideal", el que el grupo siga una misma técnica y una ideología no uniforme, pero sí afín.

Una misma técnica ayuda a que el espectáculo tenga una unidad en la interpretación, a que el

director y los actores tengan una misma idea de la forma en que se pueden resolver las dificultades interpretativas y qué forma teatral es la mejor para transmitir el contenido de la puesta.

Además, el teatro de grupo es el único que permite verdadera continuidad a un proceso. Así, puesta tras puesta, el grupo va profundizando sus propuestas y por tanto puede llegar a un estilo propio que se va poniendo a prueba cada vez.

Esto es claro echando una hojeada a la historia teatral del siglo XX: los mejores espectáculos han sido producidos por grupos con una historia de trabajo juntos. Grotowski por ejemplo, se concentró en un pequeño grupo de colaboradores y durante años trabajaron ajenos a estímulos exteriores, en una organización casi monástica. Tenían inquietudes claras en torno a las cuales giraba su trabajo y con cada puesta probaban nuevas aplicaciones de sus propios logros y propuestas. Casos sobran, desde Stanislavski y su Teatro de Arte, pasando por Meyerhold, el Berliner Ensemble de Brecht, el Actor's Studio de Strasberg, el Performance Group de Schechner, etc.

En México desgraciadamente la continuidad ha sido pocas veces posible, recordando casos como el Teatro Orientación o el Ulises, que si bien tuvieron poca duración, presentaban una inquietud como conjunto.

Como hemos visto, a pesar de las crisis sexenales y demás limitaciones, el trabajo de las diferentes formas del Teatro Popular representan fielmente que el trabajo de grupo y su continuidad sí ofrecen resultados mayores y más profundos. Es un problema actual el que no haya proyectos bajo este concepto. Como ejemplo de ello podemos observar como la Compañía Nacional de Teatro es todo menos Compañía y todo menos Nacional. Es sólo un nombre y sus montajes se hace de forma unitaria, sin relación y con grupos de actores que vienen lo mismo de telenovelas, que de cine, que de teatros de diferentes formas.

Es importante entender que el teatro de grupo nada tiene que ver, e incluso es contrario, a el mal llamado "teatro experimental", donde como nos explica Grotowski: *tal parece que la expresión "teatro experimental" implicase un trabajo tributario y lleno de subterfugios (una especie de juego con nuevas técnicas cada vez que se monta una nueva obra). Se supone que en cada ocasión se tiene como resultado una contribución a la escena moderna...*

Por el contrario, en el teatro de grupo se busca la continuidad y profundización, no el salto indiscriminado de una idea a otra. Como dice Valencia: *No hay teatro experimental el que no sabe, sino el que domina primero su oficio.*

### **3.7 Características de la dirección dentro del Método Valencia.**

#### **3.7.1 El director no dirige desde las butacas.**

Desde el principio del entrenamiento, podemos observar que el papel del director dentro del método es activo en muchos más aspectos que en un trabajo más convencional. Dentro del esquema de la clase, el maestro hace la preparación junto a los alumnos, sustentando en la práctica una de sus enseñanzas respecto a la dirección: el director también debe de trabajar en un estado de disponibilidad, pues como creativo, de la misma manera que el pintor acomoda su caballete, escoge los colores con los que trabajará, limpia y prepara los pinceles; del mismo modo el creador escénico debe prepararse para

estar lúcida y orgánicamente en sincronía creativa con el actor.

Asimismo, ésta es una forma de crear una relación más igualitaria dentro del grupo de trabajo, donde el director, sin perder la responsabilidad del trabajo en conjunto, se une a los actores en su preparación. Pero lo más importante es que el director metafórica y literalmente trabaja al mismo nivel con el actor, tanto en un plano humano como en el plano artístico.

Desde la perspectiva del actor, el director plantea la problemática a resolver de acuerdo a las necesidades del contenido del discurso y acompaña al actor en la búsqueda de su resolución. Un mal director se escuda en frases como “usted es actor, resuélvalo” ó “si usted no sabe hacerlo no es actor”. Este tipo de actitudes sólo ponen de manifiesto la ignorancia del director en cuanto a la problemática del actor y su actitud defensiva para tratar de ocultar que no tiene idea de como ayudarlo.

### **3.7.2 Uso de las imágenes o metáforas relacionadas con el cuerpo como medio de trabajo.**

Un recurso muy valioso para el director entrenado dentro del método es la forma de entender las expresiones metafóricas de las sensaciones corporales del actor como material para el trabajo. Este conocimiento, derivado de los estudios bioenergéticos del maestro, es una herramienta que ayuda al director a conocer la situación psíquica del actor a través de lo que expresa con relación a sus sensaciones.

Escuchar no solo las palabras del actor al plantear su problemática, sino también entenderlo como parte de un proceso orgánico que da pistas de la forma del bloqueo y de las posibles soluciones.

Si un actor dice “se me cierra la garganta” al decirlo, el director trata de entender de dónde viene la tensión que impide la salida de la voz. Observa “dónde está el actor”, si demuestra temor ante la afirmación, si no entiende el texto, si está en conflicto con una experiencia del pasado.

Un director no preparado pasará por alto toda esa información de la problemática del actor, probablemente solo dirá “pues a ver como lo resuelves”.

### **3.7.3 Uso de herramientas de trabajo corporal en la liberación de los medios expresivos del actor.**

La inquietud actual por el trabajo corporal profundo para la escena no es una inquietud exclusiva del maestro Valencia; Teatro del cuerpo, Teatro físico, Método de Acciones Físicas, etc.; son términos presentes en la escena mexicana desde hace años.

Dentro del método Valencia, con un enfoque totalmente corporal, el director entrenado se sirve de una amplia gama de posibilidades para ayudar al actor a liberar su expresividad. Al referirnos al hecho de que el actor escucha al actor expresar la percepción de su problemática en términos de corporalidad, el director puede hacer propuestas de trabajo que ayuden al actor a reconocer y trabajar el bloqueo.

Por ejemplo, el actor no puede comunicar enojo, se limita a levantar la voz o a manotear, pero no proyecta y por tanto se siente frustrado. En lugar de trabajar sobre su comprensión (antecedentes, explicaciones, convencimiento, etc.) el director puede pedirle que realice algún ejercicio que le permita abrirle paso a la emoción.



Ejercicios de golpeo, síntesis de movimientos que remitan al sentimiento o a la situación, recreación física de las imágenes que surgen durante el trabajo personal etc. Son elementos para el trabajo a los que puede recurrir el director para proponerlos al actor como auxilio en la liberación de su expresividad

### 3.8 El público.

Todo el trabajo de Valencia está encaminado a crear una relación más profunda entre el actor y el espectador. Una relación que se vuelve más compleja tanto en el terreno intelectual como en el terreno de la sensibilidad. El maestro se refiere a el espectador como **nuestro otro compañero de juego.**

*La presentación ante el público, es la finalidad y la culminación de la obra teatral, pues es éste, el público, el que le da sentido a lo que el actor lleva a cabo en el espacio escénico en el uso del lenguaje con el que se expresa, con el fin de comunicar el contenido del discurso teatral, distinto en su especificidad, al lenguaje literario con el que se expresa el dramaturgo, de tal modo que esta, la obra literaria, es transformada en otra cosa sin dejar de ser lo que es. (Valencia, "La recepción del espectador". Manuscrito)*

La calidad de esta relación, así como las condiciones necesarias para que se dé el fenómeno teatral, son temas de reflexión en el pensamiento del maestro.

*Por lo que cuando hablamos de teatro o del hecho o fenómeno teatral, se habla de una relación, (cuando se da), aparentemente intangible entre el espectador y el actor que lleva a cabo el desarrollo de la acción dramática, que convierte al espectador en co-participante de este fenómeno, de manera semejante a la relación que se busca establecer en las demás artes; las plásticas, la música, etc., entre el sujeto y el objeto: relación que produce el fenómeno estético. Cabe aclarar que esto se logra cuando tanto el sujeto como el objeto cumplen con los requisitos necesarios, ya que puede ocurrir que ni el objeto cumple con las cualidades necesarios, ni el sujeto posee las calidades de sensibilidad y conocimiento para establecer dicha relación y convertirla en experiencia que coadyuve a la expansión de su naturaleza humana, que desde mi punto de vista, constituye la función del arte. (Valencia, "La recepción del espectador". Manuscrito)*

Es pues, para Valencia, el espectador un participante, un elemento indispensable para que se realice el fenómeno teatral. Ahora bien, cuando nos referimos a participante no nos referimos a algo similar a las múltiples encarnaciones del "teatro participativo", a la irrupción del espectador al desarrollo del drama; mas bien, el maestro lo entiende cómo un lector de un discurso, al mismo tiempo que productor de sentidos, de lecturas.

Como hemos mencionado, el teatro como lo entiende Valencia es un espacio de exposición de problemáticas, de ideas

*La obra de teatro, independientemente del género, es la exposición crítica de la conducta humana y tiene el poder de coadyuvar a una toma de conciencia acerca de los conflictos, entendidos estos como un choque de intereses y que enfrentan a los seres humanos entre sí... (Valencia, "La recepción del espectador". Manuscrito)*

Por tanto el espectador "lee" la información que le proporciona el actor a través del lenguaje teatral. Sin embargo, el teatro de Valencia no es sólo teatro de ideas, aspira a expresarse en otro nivel.

En esta concepción, se aspira a que el espectador tenga una experiencia sensible, que se abra a una experiencia hecha con belleza. Para Valencia el teatro puede ser todo, menos aburrido; una cualidad que en su teatro, como hemos visto, se refleja en el buen humor como un contrapeso para la exposición de temas delicados.

La experiencia sensible se modifica al proponer una forma diferente de manejarse por parte del actor. Este teatro exige de un espectador que "esté dispuesto a abrirse" ante el actor, a ser un receptor activo de su presencia orgánica.

Como lo ha mencionado Valencia, la crítica le fue muy favorable en su puesta de *El hombre Prometeo*, sin embargo, del mismo modo afirma que algunos intuían que había "algo diferente" en la forma de la actuación, pero que no eran capaces de entender qué. El trabajo de la respiración profunda abre la posibilidad de una empatía diferente con el espectador. Es la posibilidad de interrelacionarse a un nivel orgánico, totalmente sensorial. Para Valencia, el manejo amplio de su respiración, es la clave para que el actor pueda entender la realidad del fenómeno de la proyección.

Tal vez el teatro no cambie la vida, pero sí puede ser un instrumento para que se expanda la consciencia: consciencia de sí, de las problemáticas humanas, del comportamiento, etc. Vemos que, por ejemplo, el teatro popular producido por Valencia sí ha trascendido lo meramente estético, ha causado cambios verdaderos y tangibles en la vida de sus espectadores: desde la salida de "analistas" corruptos de Conasupo, los cambios en las formas de producción de los campesinos, la revalorización de las tradiciones y su papel en el mundo indígena contemporáneo, la toma de consciencia de la responsabilidad de los profesores normalistas, etc.

Así, el teatro deja de ser un mero "entretenimiento" que sirve "para que me olvide de mis problemas". Se vuelve una experiencia profunda, herramienta para el desarrollo humano y para la expansión de la consciencia y, como lo ha escrito el maestro, se vuelve un rito, *con el actor como oficiante de un rito comunitario, en el nuevo universo de los hombres sin dios.*

## CONCLUSIONES.

*Trabajamos, nos trabajamos, como instrumento. El cuerpo del artista es su instrumento. En la aspiración ideal de hacer de mi cuerpo un instrumento perfecto, en manos de un ejecutante perfecto*

*Y así:*

*Creo mi música y danzo mi danza...*

(Valencia, "El cuerpo del actor". Conferencia)

Al inicio de esta investigación nos propusimos dar un panorama general del trabajo del maestro Rodolfo Valencia, con el objetivo de valorar su aportación al desarrollo del teatro mexicano. Bajo la luz de nuestra exposición, podemos puntualizar lo siguiente.

El maestro Valencia ha sido un figura que ha estado presente en momentos claves del desarrollo del teatro mexicano, como un participante activo, propositivo y crítico. Conocer los pasos que ha seguido a lo largo de su formación es conocer las grandes influencias de cada época y en gran medida, el desarrollo que ha tenido el teatro en nuestro país.

Verdaderamente privilegiada es la formación del maestro, como un joven que aprende y se foguea al lado de personalidades como Ignacio Retes, José Revueltas, Rodolfo Usigli, José Gaos, Nicol, André Moreau, J. L. Barrault; Valencia supo tomar las enseñanzas mas valiosas de cada uno, pero no solo eso, también puso en crisis estas enseñanzas poniéndolas a prueba y buscando constantemente una profundización del conocimiento.

Esta característica es particularmente clara en lo que respecta a su relación con Seki Sano. Con él, aprende el método Stanislavski, lo aplica rigurosamente, y llega a ponerlo en crisis, a investigar sobre las limitaciones que descubre en su aplicación, hasta que se desprende de su práctica para buscar nuevas formas de trabajo con el actor.

Al independizarse del director japonés, en lo práctico y en lo teórico, Valencia conserva tres elementos fundamentales que comparte con su maestro: una búsqueda de precisión en el lenguaje, el trabajo interior profundo del actor y la visión del teatro como una herramienta para el cambio político y social, el trabajo de un teatro comprometido.

En este último punto, podemos ver como Rodolfo Valencia ha superado con creces las expectativas del propio Sano y de sus demás discípulos. El trabajo teatral que realizará Valencia a partir de su trabajo en Cuba, deja de ser parte de un teatro con tema político y se convierte en un teatro popular, el cual no se aleja nunca de la realidad concreta e inmediata de su público.

Muchos creadores se dicen políticos por escoger obras brechtianas y repetir lugares comunes sobre la sociedad, la industrialización y demás, pero pocos creadores penetran verdaderamente en las problemáticas de su sociedad, son muchos menos los que encuentran una estética propia para crear

espectáculos que logren cambios verdaderos, tangibles, en la comunidad.

Sin lugar a duda Rodolfo Valencia logró todo esto, a lo largo de las distintas encarnaciones del Teatro Popular. Llevo teatro a los lugares a donde no había, presentó espectáculos que enriquecieran la vida práctica y la vida interior de las comunidades y, como cúspide del trabajo, entregó el teatro a los campesinos e indígenas de este país como una herramienta, un medio incomparable para que fueran ellos mismos los que se sirvieran de él para expresarse, para abrir un foro de expresión con su comunidad acerca de los problemas que los aquejaban.

A la par de este trabajo con comunidad rurales, Valencia se ocupa de trabajar para otro público, complemento de las masas populares: el universitario. A partir de la fundación de Teatro XXI, se hace una profundización su investigación teatral, aplicando su método de entrenamiento actoral.

*El hombre Prometeo*, *Trufaldino servidor de dos patronos* y *La estrella de Sevilla* son obras que reflejan lo que debe ser el teatro universitario para Valencia:

Un teatro que hable de los problemas contemporáneos, no como panfleto, sino como exposición crítica de la problemática. Un teatro valiente que denuncie las atrocidades del ser humano. Un teatro donde el actor se plante en escena de un modo diferente, donde sea consciente del uso de su lenguaje artístico y se maneje como un instrumento para la comunicación de su discurso. Eso fue el *Hombre Prometeo*

Un teatro que resignifique el texto clásico, que sea la expresión del pueblo mexicano ante las injusticias sociales, todo esto hecho con buen humor, pero que al mismo tiempo confronte en momentos precisos al espectador sobre lo que no es visible, lo que es reprobable de la situación. Eso fue el *Trufaldino*.

Un teatro que revalore las tradiciones de los pueblos indígenas, no para apreciarlas como folklor, como piezas de museo inamovibles y estériles, sino para usarlas como material de expresión, rescate del olvido y conversión en material escénico vivo, un teatro que sea la unión de lo que fuimos y de los que somos hoy, por medio del sincretismo de lo mexicano y lo español. Eso fue la *Estrella de Sevilla*.

Consideramos que el trabajo en escena de Rodolfo Valencia, en sus diferentes modalidades, es una aportación importante a la escena mexicana. Pero del mismo modo encontramos de un valor enorme sus conceptos teóricos y sobretodo su método de entrenamiento actoral.

Este método está sustentado por una visión de teatro particular, la cual concibe al teatro como un arte independiente, con su propio lenguaje, elementos y capacidades. Por tanto se libera de las otras artes en general y de la literatura en particular.

En el centro de esta concepción está el actor, un actor que se sabe su propio instrumento, que entiende que nada de lo que haga en la escena es impune, que todo significa. Así pues, se adiestra para estar en un estado creativo, para utilizar sus medios expresivos de la mejor forma posible y para mostrar un discurso a su otro compañero de juego: el espectador.

Valencia define como lenguaje teatral a "Toda acción (tanto interior como exterior) realizada por

el actor en forma lúcida y consciente, como y en tanto que lenguaje al servicio de la articulación y comunicación del contenido del discurso teatral, y no como manierismo para la caracterización del personaje literario”.

Los elementos que Valencia pone en juego como materia de estudio, como los elementos “básicos del lenguaje teatral”, son:

- El estado de disponibilidad, que entiende como el estado especial y extra-cotidiano en el cual el actor, lúcida y orgánicamente, se trabaja en presente. El aquí y el ahora es el tiempo del hecho escénico.

- Las relaciones dramáticas en el espacio, entendidas como las relaciones significativas que crean los actores en el espacio, de las cuáles emanan en forma orgánica las imágenes teatrales.

- La producción a voluntad de los sentimientos, o sea, la fabricación por parte del actor de los sentimientos necesarios para la comunicación del discurso teatral.

- La creación y desarrollo del conflicto, pues entiende este como la columna vertebral del drama, el choque de intereses que lleva al enfrentamiento con el otro.

- La confrontación, como punto álgido del drama.

- El uso dramáticos de los objetos, no para usarlos como “apoyos” o elementos de ambientación, sino como elementos que, por el uso que les da el actor, muestren el estado interior, el conflicto subyacente.

- Uso dramático del texto. Encuentra aquí la independencia del texto y el teatro, al percibir que el acto de articular la palabra resignifica su sentido e intención. Por tanto el actor ha de ser capaz de crear una construcción nueva, en otro lenguaje, a partir de un material que sin dejar de ser lo que es, se convierte en otra cosa.

Para la enseñanza de cada uno de estos elementos, el maestro ha diseñado ejercicios que se presentan en una progresión lógica y sistemática, complejizando su uso conforme avanza el curso. Se trata verdaderamente de un método, pues el trabajo está sustentado en conceptos claros, delimita su campo de estudio, marca sus objetivos, ordena el desarrollo en una progresión y lleva a resultados concretos.

Encontramos en esta propuesta un campo fértil para la investigación teatral, pues toma en cuenta la esencia de arte dramático, sus valores inalienables. Esto no significa que elimine todos los otros elementos que llegan a acompañar al espectáculo (pues el mismo Valencia ha usado en sus puestas danza, música, máscaras, vestuarios, etc.), sin embargo, estos no son la base primordial del teatro, pues bien puede existir sin ellos. Para Valencia es claro que el uso de cada uno de estos elementos sólo adquiere valor teatral en tanto que son usados por el actor, a través de su trabajo y el manejo que de ellos haga.

Así pues, es el actor y la relación que crea con el espectador el centro del teatro para Valencia. Y esta relación adquiere valor en tanto que comunique al espectador una postura, una idea sobre la

realidad humana y social. Valencia entiende al actor como un comunicador de "Ideasentimientos", de emociones y de conceptos. Niega totalmente de idea de "Arte por el arte" pues, para él, el creador escénico es un creador de discursos.

Valencia define al director como "aquél que ayuda al actor a resolver los problemas que él mismo (el director) le ha planteado". De tal modo que el director trabaja hombro a hombro con el actor, como su igual, pero también como el responsable de la totalidad del espectáculo.

Finalmente, podemos concluir que la figura de Rodolfo Valencia dentro del teatro nacional, merece ser estudiada a profundidad; revalorar sus aportaciones y experimentar sobre ellas abre grandes posibilidades al desarrollo de la escena nacional. Entendemos que su trabajo aun puede ofrecer mucho, y que la semilla que ha dejado en muchos de sus alumnos y discípulos ha de dar resultados en los años por venir.

## ANEXO 1:

a) Obras escritas por Rodolfo Valencia.

*La mujer en el armario* Obra en un acto publicada en la revista "Hojas de Literatura"

*Estrellas para el desayuno* Obra en un acto publicada en la colección de la revista "Hoja" en 1950, la cuál se llevó en la gira por Centroamérica en 1958.

*El nudo* Obra en tres actos. Drama sobre el aspecto destructivo de la familia como entidad represiva.

*El juego de tocar la luna* Obra en tres actos. A través de conflictos de una familia provinciana que emigra a la capital, se expone la corrupción de la sociedad de la que forma parte.

b) Teatro de Orientación Campesina

*Ya somos muchos* Comedia sobre planificación familiar en el medio rural.

*El circo* Los artistas de un circo se unen para protestar contra la explotación que sufren por parte del propietario y "La maga", su aliada. Al final deciden abandonarlo y organizarse para fundar un nuevo circo.

*¿Dónde quedó la bolita?* Seis actores ligan con juegos y canciones los momentos más importantes de nuestra historia a partir de la conquista, con el fin de entender cómo llegamos a nuestra situación actual.

*La ventanilla* Comedia musical que muestra los problemas causados por la burocracia.

c) Departamento de Teatro Popular de la Dirección de Culturas Populares

*Corrido* Un mariachi que integran los seis actores de la obra, narra y actúa la historia de un profesor que lucha por alfabetizar a los adultos de una comunidad agraria y los conflictos que resultan de ellos.

*Rollos y desarrollos* Obra de crítica y autocrítica de tres maestros normalistas frente al programa de alfabetización de los adultos.

*El árbol de las mil flores* Escrita y dirigida con Domingo Adame. Un sujeto enloquece y decide pasar del mundo en donde nada se puede al mundo donde todo es posible y con la ayuda de los jóvenes transforma la vida de su comunidad.

*La escuela de los dioses* Gucumatz y Tepeu, los dioses mayas, vuelven a la tierra a indagar como se comporta el hombre de maíz. Lo que ven sobre la situación del actual campesino maya los convierte en sus aliados para buscar la superación de sus problemas a través de su reincorporación a la historia.

*Los hombres de los bosques* La lucha de una comunidad purépecha contra la tala clandestina.

d) INEA

*El laberinto de la vecindad* Escrita y dirigida con Alejandro Ortiz.

*A desalambrar* Drama sobre la organización de los jóvenes de un ejido para la explotación comunitaria de la tierra y su enfrentamiento con los viejos ejidatarios que prefieren mantener sus parcelas individuales.

*Los machos* Comedia musical en donde los machos de una comunidad se reúnen para quejarse y protestar por el abandono en que los tienen sus mujeres, organizadas en cooperativas que las convierten en seres productivos e independientes.

e) Adaptaciones

*El hombre Prometeo* Basado en Prometeo encadenado de Esquilo

*Los rubios* Basado en "La estrella de Sevilla" de Lope de Vega y la danza "Los Rubios" perteneciente a la cultura indígena y criolla de la región oaxaqueña



## BIBLIOGRAFÍA:

### -Teatro popular.

- Aguilar Balderas, Tannia A. Arte escénico popular: Promoción teatral y una propuesta escénica. Tesis de licenciatura. México, Colegio de literatura dramática y teatro, UNAM, 2000.
- Boal, Augusto. Técnicas latinoamericanas de teatro popular. México, Nueva imagen, 1982. 175 páginas.
- Flores, Arturo C. El teatro campesino de Luis Valdez. (1965-1980) Madrid, Pliegos, 1990. 128 páginas.
- Frischmann, Donald H. El nuevo teatro popular en México. México, INBA/CITRU, 1990. 310 páginas
- Gonzáles Freire, Natividad. Teatro cubano contemporáneo. La Habana, N.G.F., 1958. 267 páginas.
- Goutman, Ana Adela. Teatro y liberación. México, INBA/CITRU, 1992.70 páginas.
- Mendoza Guitiérrez, Alfredo. Nuestro teatro campesino. México, SEP, 1964. 292 páginas.
- Royaards, Rense. ¿De quién vienen ustedes? ¿De Dios o del Diablo? México, CESO, 1989. 91 páginas.
- Varios. Teatro Popular, Antología. México, INEA, 1990.
- Cuaderno del brigadista. México, Teatro CONASUPO de Orientación Campesina, 1993. (Núm. 2. Grupo de divulgación de bodegas rurales CONASUPO) 83 páginas.
- "Una mirada reflexiva en torno al teatro popular y comunitario en Morelos". en Memoria del encuentro de Teatro Comunidad. México, TECOM, 1990. pp. 12.

### -Teoría teatral.

- Barba, Eugenio y Savarese, Nicola. El arte secreto del actor. México, Escenología, 1990. 365 páginas.
- Brook, Peter. El espacio vacío. Barcelona, Península, 1973. 200 páginas. (Ediciones de bolsillo, Ensayos sobre Arte)
- Brook, Peter. La puerta abierta. México, El Milagro, 1998. 149 páginas.
- Ceballos, Edgar (Compilador). Las técnicas de actuación en México. México, Escenología, 1996. 499 páginas.
- Ceballos, Edgar (Compilador). Principios de la dirección escénica. México, Escenología, 1998.

- Grotowski, Jerzy. Hacia un teatro pobre. México, Siglo veintiuno, 2000. 233 páginas.
- Luzuriaga, Gerardo. Introducción a las técnicas latinoamericanas del teatro. México, UAP, 1990. 212 páginas.
- Menéndez Quiroa, Leonel (Selección e introducción) Hacia un nuevo teatro latinoamericano. San Salvador, UCA, 1973. 765 páginas.
- Novo, Salvador. 10 lecciones de técnica de actuación teatral. México, Pórtico de la ciudad de México-Estudio de Salvador Novo A.C., 1992. 102 páginas.
- Schechner, Richard. El teatro ambientalista. México, Árbol editorial, 1988. 421 páginas.
- Solórzano, Carlos. Weisz, Gabriel *et al.* Métodos y técnicas de investigación teatral. México, Escenología, 1999. 95 páginas.
- Stanislavski, Constantin. Un actor se prepara. México, Diana, 1990. 267 páginas.
- Stanislavski, Constantin. Manual del actor. {Recopilación de Elizabeth Reynolds Hapgood} México, Diana, 1996. 152 páginas.
- Wagner, Fernando. Teoría y técnica teatral. México, Editores mexicanos unidos, 1992. 375 páginas.

**-Crónica teatral y biografías**

- Carbonell, Dolores y Mier Vega, Luis Javier. 3 Crónicas del Teatro en México. México, INBA, 1988. 108 páginas.
- Delgado Martínez, César. Waldeen. La coronela de la Danza Mexicana. México, Escenología, 2000. 203 páginas.
- Fuentes Ibarra, Guillermina. Cuatro propuestas escénicas en la Ciudad de México. Tesis de maestría. México, Facultad de Filosofía y Letras-Colegio de Historia, 2004. 226 páginas.
- Malvido, Adriana. Zapata sin bigote. Andanzas de Guillermo Arriaga el bailarín. México, Plaza & Janes, 2003. 321 págs.
- Reyes de la Maza, Luis. Cien años de teatro en México. México, ISSSTE, 1999. 191 páginas
- Varios. Seki Sano. México, CNCA-INBA, 1996. 87 páginas.
- Varios. Ignacio Retes. Teatrista de México. México, CNCA-INBA, 43 páginas.
- Varios. Héctor Mendoza. Tras 40 años de invención teatral. México, CNCA-INBA, 1994. 50 páginas.

### **-Consulta Teatral**

- Ceballos, Edgar. Diccionario básico enciclopédico de teatro mexicano. México, Escenología, 1996. 545 páginas.
- Gould, Jean. Dramaturgos Norteamericanos Contemporáneos. {Traducción de Enrique F. Gual} México, Limisa-Wiley, 1968. 429 páginas.

### **-Historia del teatro**

- García Barquero, Juan Antonio. Cien años de teatro europeo. Madrid, Dirección General de teatro y espectáculos, 1978.
- Hesse, José. Breve historia del teatro soviético. Madrid, Alianza editorial, 1971. 186 páginas.
- Macgowan, Kenneth y Melnitz William. Las edades de oro del teatro. {Traducción de Carlos Villegas} México, FCE, 1985. 347 páginas.
- Najera Franco, Uriel Sigfrido. El Noh, teatro clásico japonés y algunos paralelismos con las tradiciones clásicas occidentales. Tesis de licenciatura. México, Colegio de literatura dramática y teatro, UNAM, 1985.

### **-Educación del arte.**

- Arnheim, Rudolf. Consideraciones sobre la educación artística. Barcelona, Paidós, 1993. 99 páginas.
- Chapato, María Elsa, "El lenguaje teatral en la escuela", en Akoschki, Judith; Brandt, Ema; Calvo, Marta; et al. Artes y escuela. Buenos Aires, Paidós, 1998. 311 páginas
- Elka Fediuk. "Relación entre la praxis teatral, los planes de estudio y su realización en las instituciones formativas del actor" en Memoria del III encuentro nacional de investigación teatral. México, CITRU, 1992. 219 páginas.

### **-Psicología**

- Braunstein, Nestor, Pasternac, Marcelo, et al. Psicología: Ideología y Ciencia. México, Siglo XXI, 1991. 419 Páginas.
- Dadoun, Roger. Cien flores para Wilhelm Reich. Barcelona, Anagrama, 1978. 440 páginas.
- Freud, Sigmund. Tres ensayos sobre teoría sexual. Madrid, Alianza Editorial, 1980. 159 páginas.
- López de Arriaga Delfin, Inés Alicia. La bioenergética como recurso para el entrenamiento actoral. Tesis de licenciatura. México, Colegio de literatura dramática y teatro, UNAM, 1998.
- Lowen, Alexander. Bioenergética. México, Diana, 1996. 331 páginas.

- Lowen, Alexander y Lowen, Leslie. Ejercicios de bioenergética. Málaga, Sirio, 2000. 211 páginas.
- Naranjo, Claudio. Gestalt sin fronteras. Buenos Aires, Era Naciente, 214 páginas.
- Perls, Frederick Solomon. Yo, hambre y agresión. México, FCE, 1975. 352 páginas.
- Perls, Frederick Solomon. El enfoque gestáltico. Testimonios de terapia. Santiago de Chile, Cuatro Vientos, 1989. 187 páginas.
- Reich, Wilhelm. Análisis del carácter. España, Altaya, 1988. 501 páginas.
- Reich, Wilhelm. Escucha pequeño hombrecito. México, Ediciones Pasquín, 1979. 92 páginas.
- Reich, Wilhem. La función del orgasmo. Buenos Aires, Paidós, 1955. 307 páginas. (Biblioteca de Piquiatría, Sicopatología y Psicósomática)
- Reich, Wilhem. La revolución sexual. México, Roca, 1986. 160 páginas.
- Rycroft, Charles. Reich. España, Grijalbo, 1973. 161 páginas.

**-Consulta científica**

- Allen, Garland E. y Baker, Jeffrey J.W. Biología e Investigación Científica. México-Buenos Aires, Fondo Educativo Interamericano, 1970. 666 páginas.
- Wilson, Mitchell. Energía. México, Lito Offset Latina, 1978. 200 páginas. (Colección científica de Time Life)

**-Escritos de Rodolfo Valencia**

Valencia Gálvez, Rodolfo. Estrellas para el desayuno. México, Ediciones Árbol, 1954.

Valencia Gálvez, Rodolfo. 1995. "Lenguaje literario y lenguaje teatral", en La literatura dramática y el teatro hoy. México, F. F. y L.-U.N.A.M, 1995. 117 páginas.

- Valencia Gálvez, Rodolfo. "El cuerpo del actor" Manuscrito inédito de la conferencia que el maestro dictó en el Foro de las Artes del CNA durante *El primer ciclo de la escena alternativa. El cuerpo escénico*. Del 17 de agosto al 15 de septiembre del 2001.

- Valencia Gálvez, Rodolfo. "Metodología del teatro campesino". Revista Acotación. Tercera época, año 2, número 3, enero-junio de 1992.

- Valencia Gálvez, Rodolfo. "Seki Sano". Manuscrito.

- Valencia Gálvez, Rodolfo. "La recepción del espectador" Manuscrito.

- Valencia Gálvez, Rodolfo. "La creación escénica" Manuscrito.
- Valencia Gálvez, Rodolfo. "Jean Louis Barrault en París". Manuscrito, fragmento.
- Valencia Gálvez, Rodolfo. "El juego de tocar la luna" Libreto mecanografiado.
- Valencia Gálvez, Rodolfo. "El tornilo suelto" Libreto mecanografiado.
- Valencia Gálvez, Rodolfo. "El circo" Libreto mecanografiado.
- Valencia Gálvez, Rodolfo. "Rollos y desarrollos" Libreto mecanografiado.
- Valencia Gálvez, Rodolfo. "Escuela de dioses" Libreto mecanografiado.
- Valencia Gálvez, Rodolfo. "Los Machos" Libreto mecanografiado.
- Valencia Gálvez, Rodolfo. "Los hombres de los bosques" Libreto mecanografiado.
- Valencia Gálvez, Rodolfo y Adame, Domingo. "El árbol de las mil flores" Libreto mecanografiado.
- Valencia Gálvez, Rodolfo, (Adaptación). "El hombre Prometeo" Libreto mecanografiado.

#### **-Hemerografía**

- Avila Loya, Patricia. "Rodolfo Valencia, director de la obra Los Rubios. Al desligarse de la literatura y del cine, el teatro evoluciona". El financiero. (México, D.F.: 21 de agosto, 1989)
- Bardini, Roberto. "Rodolfo Valencia. El arte no cambia al mundo pero ayuda a sensibilizar al hombre". El día. (México, D.F.: 30 de marzo, 1977)
- Castilla, Hermes Xavier. "El hombre, Prometeo". El Universal. (México, D.F.: 12 de marzo, 1977)
- Galich, Manuel. "Entrevista a Eraclio Zepeda". Conjunto. Número 32 (abril-junio de 1977) , pp. 83-86.
- Frischmann, Donald. "Encuentro en Cuauhnáhuac, Aztlán: El XIII Festival Internacional de Teatro Chicano Latino del TENAZ". Gestos. Núm. 3 (abril 1987), pp. 133-134
- Jones, Susana. "Secretos y recetas y reflexiones". Manuscrito.
- Martínez, Alegria. "Los rubios sincretismo cultural en teatro". Uno mas uno. (México, D.F.: 31 de agosto, 1989)
- Martínez Moreno, Barbara. "Informe de práctica de campo, Seminario sobre Lenguaje Teatral" Cuautla, Morelos, del 19 de septiembre al 19 de diciembre de 1997.

- Matadamas, Ma. Elena. "Teatro Rodante". El universal. (México, D.F.: 21 de febrero, 2005), pp. F1 y F2
- Rabel, Malkah. "Trufaldino, servidor de dos patrones". El día. (México, D.F.: 3 de mayo, 1978)
- Rabel, Malkah. "Prometeo dejó de ser Dios". El día. (México, D.F.: 18 de febrero, 1977)
- Rodríguez Alemán, Mario. "La enseñanza del teatro en Cuba". Conjunto. Número 32 (abril-junio de 1977), pp. 99-103.
- Santaella, Eduardo. "Prometeo encadenado". La Prensa. (México, D.F.: 28 de febrero, 1977)
- Seligson, Esther. "Semblanza inconclusa de un director de escena: Ludwik Margules". Fractal Biblioteca virtual (<http://www.fractal.com.mx/Bvseligson.htm>) 25 de enero, 2005, 4:32 pm.
- Toriz Proenza, Martha. "La crítica social en el arte teatral de Seki Sano". Revista Casa del tiempo. Julio-agosto 2000 (<http://www.difusión.cultural.UAM.mx/revista/julioago2000/toriz.html>) 25 de enero, 2005, 2:53 pm.
- Zea, Alejandra. "Arde Pinocho. Entrevista con Julio Castillo". La cabra. Núm. 1, tercera época. (Octubre 1978), pp. 12-13.
- "Los rubios dentro del V Festival Latino de Nueva York en México". El día. (México, D.F.: 30 de agosto, 1989) p. 21
- "Las más hermosas páginas de Wilhem Reich". Nuevo Planeta. Núm. 1 (enero-febrero 1970), pp.125-159.
- "El director frente al texto". La cabra. Número 17, Julio-Octubre 1996.

#### **-Entrevistas**

- Eduardo Cassab. Tema: Trabajo con Rodolfo Valencia durante los años 70's. Café "La Habana", México D.F. Marzo 24, 2005. 16 hrs. Isabel Quintanar
- Isabel Quintanar. Tema: Trabajo con Rodolfo Valencia. Instituto Internacional de Teatro, Centro Mexicano, Miguel Ángel de Quevedo 687, México D.F. Marzo 5, 2006. 12:00 hrs.
- Rodolfo Valencia Gálvez. Tema: Ideas sobre el Teatro. Río Nazas 77, México D.F. Octubre 12, 2001. 18 hrs.
- Rodolfo Valencia Gálvez. Tema: Juventud, estudios y primeros trabajos. Río Nazas 77, México D.F. Agosto 11, 2004. 18 hrs.