



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Colegio de Literatura Dramática y Teatro

“MORIR, DORMIR, Y TAL VEZ SOÑAR”: EL ANHELO TRÁGICO  
DE LA JUVENTUD EN EL MONTAJE *DESPERTAR DE  
PRIMAVERA* DESDE EL TRABAJO ACTORAL

Tesina

Que para obtener el título de:

Licenciado en Literatura Dramática y Teatro

Presenta:

ÁNGEL ANTONIO TREJO GARCÍA

Asesor:

Bruno Castillo Díaz

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2022



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.

ARIEL. - ¿Qué debo dar para vivir fuera del agua?

¿Qué hay que pagar para un día completo estar?

Pienso que allá lo entenderán

Puesto que no prohíben nada

¿Por qué habrían de impedirme ir a jugar?

*La Sirenita*. Walt Disney Pictures, 1989

HAMLET. – To die—to sleep,

No more; and by a sleep to say we end

The heart-ache, and the thousand natural shocks

That flesh is heir to: 'tis a consummation

Devoutly to be wish'd. To die, to sleep.

To sleep, perchance to dream

William Shakespeare, *Hamlet*, III.I. 68-73

PROSPERUS. – We are such stuff

As dreams are made on; and our little life

Is rounded with a sleep.

William Shakespeare, *The tempest*, IV.I.156-158

τοῖς ἐγρηγορόσιν ἓνα καὶ κοινὸν κόσμον εἶναι, τῶν δὲ κοιμωμένων ἕκαστον εἰς ἴδιον  
ἀποστρέφεται

Heráclito de Éfeso, DK22 B89<sup>1</sup>

No te tomes la vida tan en serio, porque al final se va a reír de ti.

Ramón II, Duque de García

---

<sup>1</sup> “Para los despiertos el cosmos es uno y común; los que duermen se vuelven a su propio cosmos”.

## Índice

<b>Dedicatoria y agradecimientos .....</b>	<b>3</b>
--	----------

<b>Introducción.....</b>	<b>5</b>
--------------------------	----------

### PRIMER ACTO

#### El camino de la técnica, primera parte: la Academia

1. La tragedia en el cuerpo del actor: una obsesión creativa.....	9
1.1 La mirada trágica sobre el mundo .....	9
1.2 <i>Despertar de primavera</i> : el actor frente a la tragedia moderna.....	14
2. La actuación, el realismo y la ficción: el Sistema H de David Hevia .....	17
2.1 Sigmund Freud y <i>El malestar en la cultura</i> .....	19
2.2 Heiner Müller y el laboratorio de la fantasía social .....	27
2.3 Denis Diderot y <i>La paradoja del comediante</i> .....	32
2.4 Constantin Stanislavski: respuesta a la paradoja .....	36

### SEGUNDO ACTO

#### El camino de la técnica, segunda parte: el mundo profesional

1. <i>Despertar de primavera</i> , de la Cuadrilla Teatro Mx: <i>plot</i> , personajes y propuesta de dirección .....	41
2. Moritz Stiefel: trayectoria trágica del personaje y camino del actor en escena .....	43
2.1 Escena 2: Moritz descubre la sexualidad: prólogo cómico a la acción trágica.....	43
2.2 Escena 4: Moritz oculta su fracaso: peripecia, <i>hybris</i> , soledad... juventud..	57
2.3 Escena 6: Moritz se refugia en su sueño: un joven de acciones esforzadas en un mundo sin grandeza .....	61
2.4 Escena 8: Moritz pide ayuda: el abandono de los dioses .....	73
2.5 Escena 9: Moritz se enfrenta al cosmos: la <i>hybris</i> y el striptease trágico .	73
2.6 Escena 10: Moritz NO se atreve: la <i>hamartía</i> en la tragedia moderna .....	75
2.7 Escena final: Moritz se enfrenta a los dioses: la anagnórisis del héroe ....	81

## EPÍLOGO

### ***Despertar de primavera*, el último montaje de mi vida estudiantil**

1. El Laboratorio de Puesta en Escena: crónica de un encuentro traumático con la actuación vivencial.....	86
2. Γνωθι σεαυτόν, “conócete a ti mismo”: ética y salud psico-emocional, pilares de la técnica actoral .....	97
<b>Conclusiones.....</b>	<b>108</b>
<b>Apéndice: ficha técnica de <i>Despertar de primavera</i> .....</b>	<b>115</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>116</b>

## DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS

Para Ramón García. No pudiste leer este trabajo, pero estás en él: me enseñaste a creer en mí, a no rendirme, a no sucumbir a las circunstancias. A amar la tragedia sin confundirme con ella. Y me enseñaste, aunque querías que fuera científico, lo increíble que es la actuación.

Para mi madre, Ángeles, de quien es este logro tanto como mío.

Para mi hermana Allison, mi primera compañera de escena.

Para Carmen Chávez, que estaba tan contenta de tener un nieto actor.

Para Porfirio Trejo, a quien la vida me da el regalo de compartir este logro.

Para mis tíos Leonardo, Dalia, Carlos y Jaime García, por estar siempre ahí.

Para Yolanda Rodríguez, que me heredó la pasión artística.

Para Vale, por acompañar a Moritz. Y para Abril, Caleb, Claudio, Leo, Luis, Fátima y Casandra, el público ideal de esta obra.

Agradezco a mi asesor, Bruno Castillo, por su paciencia y generosidad en este proceso de titulación, y por haberme hecho confiar en mi cuerpo en sus clases de Expresión Corporal. A mis sinodales, Norma Lojero, por enseñarme que la teoría no está peleada con la práctica, y por ayudarme a creer en mi palabra; a Javier Márquez, por sus cuestionamientos y aportes, y a Yoalli Malpica y Victor Medina por creer en este trabajo y dialogar con él. A mis maestras y maestros de actuación, que me revelaron, cada uno, algo de mí, del mundo y del arte, que me acompaña siempre en mis procesos: Hugo Acosta, Talía Cabrera, Pilar Villanueva, Jhon Tautímez, Muriel Ricard, Carmen Mastache, Natalia Traven, Gustavo Montalván, David Hevia y, otra vez, Bruno Castillo. A Bernardo Berruecos y Santiago Reza, por las clases de filosofía y literatura griega que me sostuvieron en la pandemia y por la bibliografía que me ayudó a explicar la mimesis más allá del concepto de imitación. A mis cómplices en la aventura teatral, Xuan Hergon y Viviana E., por su invaluable amistad y por compartir obsesiones y sueños en el escenario. A Lorena González y Tania Chirino, por la amistad y los desencuentros que compartimos. A Luz María Moreno, por enseñarme que puedo ser trágico en el escenario para no serlo en la vida real. A mi directora de escena, Verónica Zurita, por nunca abandonarme en el proceso. A Bruno Rosales, nuestro dramaturgista, por darme confianza en mi trabajo y ayudarme a encontrar el tema de mi personaje. A mis compañeros y compañeras de escena, principalmente, a Matías, Diana, Andrea y Berenice, con quienes reencontré el placer de jugar en el escenario.

A las deidades del teatro que, pese a todo, no nos abandonan: Apolo, Dionisio y las Musas del Helicón. Y a Moritz Stiefel, por enseñarme qué hacer con todo lo que había aprendido, para el teatro y la vida.

S. A. R el Príncipe Ángel, Príncipe de León, barón Reséndez  
Ciudad de México, a 5 de abril de 2022

## Introducción

El objeto de estudio del presente trabajo es la trayectoria escénica y dramática de Moritz Stiefel, personaje de *Despertar de primavera*, de Frank Wedekind, desde la perspectiva del actor. La pregunta que trato de responder, a partir de mi experiencia en un montaje de esta obra, es cómo utilizar la técnica de actuación para construir a un personaje como héroe trágico. En el siglo XXI, en mi país y en mí, ubico lo trágico, que busqué materializar en mi personaje, en la condición ontológica de la juventud, que lucha por salir de su estadio infantil y seguir su propio camino, acosada por los fantasmas no sólo de su pasado familiar, sino por los fantasmas de la cultura, que sentimos, tantas veces, como una pesada carga. Este vínculo me permitió un punto de partida para mi trabajo actoral, al posibilitar la *anagnórisis* (reconocimiento), tanto mía como del público, en el personaje.

*Despertar de primavera, tragedia infantil*, cuenta la historia de tres niños, Wendla, Moritz y Melchor, que enfrentan el despertar sexual de la adolescencia. Mientras eso sucede en sus cuerpos, Moritz y Melchor deben presentar unos exámenes de los que depende que pasen de año o no; Moritz, atormentado por la exigencia de sus padres y por las de su propio cuerpo (con ninguna de las cuales sabe qué hacer), pide ayuda a Melchor, su mejor amigo, quien le explica lo que es la sexualidad, desde su visión sesgada, mediante un libro que él escribe titulado "El coito". Esto confunde todavía más a Moritz, que luego de reprobar su examen y de haber desaprovechado la oportunidad de tener relaciones sexuales con una chica que se lo ofrece, se suicida. Al descubrirse el manuscrito firmado por Melchor, así como el hecho de que éste embarazó a Wendla (que muere en un aborto mal practicado), éste es expulsado de la escuela y mandado a la correccional; sin embargo, escapa, y tras considerar el suicidio, decide seguir con su vida bajo la protección del misterioso Hombre Enmascarado, a quien encuentra en el cementerio, donde discute con él y con el fantasma de Moritz, que quiere convencerlo de acompañarlo a la muerte.

Mi trabajo pretende articular el discurso desde la teoría hacia su realización concreta en la *mímesis* que realiza el actor en escena; es una tesina para el área de actuación. Filósofos, psicoanalistas, dramaturgos y directores de



escena han teorizado sobre la tragedia, y en el caso de los dos últimos, han construido discursos escénicos donde esta se concreta; mi interés es reflexionar sobre esa concreción desde una perspectiva actoral en un montaje específico, con la esperanza de compartir herramientas que ayuden a la creación actoral a afrontar un género que, considero, es imprescindible seguir ensayando en los escenarios para responder a los grandes conflictos de nuestra época y los grandes conflictos de la condición humana, desde una posición dialéctica, donde la crítica de las circunstancias que nos rodean esté a la par con el reconocimiento de nuestra responsabilidad social e individual.

Afronté este reto en escena mediante una síntesis de las distintas herramientas técnicas y teóricas adquiridas en mi paso por el Colegio de la Literatura Dramática y Teatro. En un principio, me concentré en la actoralidad vivencial, pues la vivencia y la tragedia han constituido mi búsqueda, tanto artística como académica, a lo largo de la carrera, y he tenido la oportunidad de explorarlas tanto en escena como en trabajos de investigación, tanto en el ámbito escolar como profesional. Ambas búsquedas están íntimamente ligadas para mí, y en ellas aparece una polémica que ha acompañado a la actuación vivencial desde que Stanislavski propuso su sistema: ¿es éste un camino adecuado para la salud mental de los actores?

La tragedia, que exige al actor tanto un dominio corporal y vocal enormes para la creación de personajes extracotidianos, como un trabajo de confrontación personal con las problemáticas últimas de la condición humana, me hizo comprender, como expondré en el presente trabajo, lo infructuosa que resulta la polémica entre la actuación vivencial y la actuación formal, lo que me condujo a un enfoque más ecléctico del trabajo actoral. Fue, también, un terreno fecundo para explorar la ética subyacente a la formación actoral en nuestro país, marcada por el “rigor” de creadores escénicos como Ludwik Margules, que están al centro de la discusión actual sobre la pedagogía teatral, en un contexto que se cuestiona sobre la violencia, la salud mental y las prácticas de poder en nuestra sociedad. Todas estas problemáticas las experimenté en carne propia durante mi proceso en *Despertar de primavera*, por lo que esta tesina pretende dar cuenta de mis

reflexiones al respecto, para compartir a nuevas generaciones de actores y actrices un testimonio crítico sobre el insoslayable rigor que requiere nuestro arte, así como del trabajo técnico (y ético) de la vivencia como parte fundamental del trabajo actoral. Como se verá en las páginas que siguen, la vivencia está presente en actores “formales” como Julia Varley, y la encarnación (la construcción física del personaje), en actores “vivenciales” como Stella Adler y en los postulados de Constantin Stanislavski, fundador del realismo psicológico en la actuación. Espero que este trabajo pueda servir como acompañamiento para los y las estudiantes del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, que se enfrentan a un plan de estudios donde, en mi experiencia, uno padece (a la vez que disfruta) una considerable confusión respecto a la aplicación práctica, en el mundo profesional, de las herramientas heterogéneas que se nos ofrecen. Así mismo, doy cuenta del sistema de trabajo del maestro David Hevia, en cuya clase de Laboratorio de Puesta en Escena, en el último año de mi carrera, comenzó mi andanza con Moritz Stiefel. Hevia ha compartido su sistema con estudiantes y colaboradores, y espero que este trabajo sirva como una síntesis crítica de los planteamientos escénicos de Hevia, que el maestro no ha puesto por escrito.

En la primera parte de este trabajo, describiré mi asimilación de los elementos de la tragedia, basándome en distintos teóricos, principalmente, Eric Bentley, Maria Serguieievna Kurguinian, Aristóteles y Hans Thies-Lehmann, de quienes recojo elementos puntuales que, como actor, luego de la experiencia en este montaje, considero útiles para el abordaje de un personaje trágico. Después, describiré el Sistema H de David Hevia, a partir del cual definí mi discurso como actor y los temas que quería desarrollar en este montaje, para lo cual analizaré algunos planteamientos de Sigmund Freud, Denis Diderot, Heiner Müller y Constanin Stanislavski, que dan sustento a los elementos del Sistema. La segunda parte de este trabajo consistirá en la descripción de mi propuesta actoral, cuyo eje principal (discurso), es la presencia en Moritz, mi personaje, de lo que considero trágico en la juventud. Describiré, escena por escena, la trayectoria trágica de mi personaje y cómo esta se materializó en decisiones escénicas concretas, así como las herramientas que utilicé para llevarlas a cabo, tomadas de

distintas técnicas de actuación, a partir del planteamiento de Stanislavski sobre los dos elementos fundamentales del arte actoral: el proceso creador de la vivencia, y el proceso creador de la encarnación, que considero igual de importantes. Para esto, haré referencia a ensayos concretos, a comentarios del público y a los descubrimientos consignados en la bitácora que me acompañó durante el proceso, donde relato mis dificultades, aciertos y fluctuaciones.

La tercera sección, a manera de crónica, describe el proceso de montaje de *Despertar de primavera* en el Laboratorio de Puesta en Escena, donde reflexionaré sobre la importancia de la ética y la salud mental en la formación y la técnica actoral y, sobre todo, en el trabajo con la vivencia.

Mezclo, en este trabajo, un estilo de escritura académico, en los primeros capítulos, para describir las fuentes del Sistema H y mi síntesis sobre el teatro trágico, con un estilo testimonial, personal y emotivo, más propio del ensayo literario, en los capítulos siguientes, que considero más apropiado para verter la reflexión de un actor en un proceso de montaje, que da cuenta de sus experiencias, sentimientos, encuentros y desencuentros en el fascinante camino de la creación de un personaje dramático. Pretendo, así, articular un puente entre la teoría y la praxis, la reflexión y la acción, que ha enriquecido mi práctica escénica, y que es, aunque a veces renegamos de ella, una de las fortalezas que tiene la formación actoral en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro.

## PRIMER ACTO

### El camino de la técnica, primera parte: la Academia

#### 1. La tragedia en el cuerpo del actor, una obsesión creativa

##### 1.1 La mirada trágica sobre el mundo

De acuerdo con Aristóteles, la poesía surge del impulso mimético del ser humano. “Poesía”, en el sentido que le da el filósofo en la poética, puede aplicarse, lo mismo que a la pintura, la literatura y la danza (mencionadas de manera explícita en el texto), al arte del actor:

Parece cierto que dos causas, y ambas naturales, han generalmente concurrido a formar la poesía. Porque lo primero, el imitar es connatural al hombre desde niño, y en esto se diferencia de los demás animales, que es inclinadísimo a la imitación, y por ella adquiere las primeras noticias. Lo segundo, todos se complacen con las imitaciones, de lo cual es indicio lo que pasa en los retratos; porque aquellas cosas mismas que miramos en su ser con horror, en sus imágenes al propio las contemplamos con placer, como las figuras de fieras ferocísimas y los cadáveres. El motivo de esto es que el aprender es cosa muy deleitable, no sólo a los filósofos, sino también a los demás, dado que éstos por breve tiempo lo disfrutan. Ello es que por eso se deleitan en mirar los retratos, porque considerándolos, vienen a caer en cuenta y argumentar qué cosa es cada uno, como quien dice: Éste es aquél.<sup>2</sup>

Aristóteles señala, pues, dos momentos: el primero, que corresponde al del ejecutante, es el deleite que encuentra el ser humano en efectuar la *mímesis*; el segundo, que corresponde al público, es el deleite que encuentra en contemplarla. En ambos casos hay un proceso de *anagnórisis* (reconocimiento): el actor aprende al mimetizar, y el espectador al ver al actor mimetizar<sup>3</sup>. ¿Sobre qué aprenden?

---

<sup>2</sup> Aristóteles. *El Arte Poética*. <https://ciudadseva.com/texto/el-arte-poetica/>

<sup>3</sup> “Mímesis» deriva de «mimós» y «mimeisthai», términos que se refieren originariamente al cambio de personalidad que algunos fieles experimentaban en ciertos rituales, cuando sentían que en ellos se encarnaban seres de naturaleza no humana —divina o animal— o seres de otro tiempo. «Mimeisthai» no es tanto imitar como representar, encarnar a un ser alejado de uno". Bozal,

Sobre el objeto mimetizado y sobre sí mismos en el proceso de reconocerse en él. La *mímesis* es un proceso de conocimiento, por lo tanto, es fundamental que el actor conozca el objeto de su *mímesis*, y el objeto de *mímesis* de la tragedia, dirige la mirada del actor hacia ciertas zonas de lo humano que no está acostumbrado a enfrentar en su vida cotidiana.

Para el actor, no se trata de estudiar la tragedia como preceptiva para definir el tono o el estilo de actuación; se trata de aprender a ver el mundo como tragedia, y compartir esa visión desde el escenario. La palabra teatro, etimológicamente, como la palabra teoría, nos remite al acto de contemplar.<sup>4</sup> La mirada es, pues, fundamental para el actor; no puede estar en escena sin saber lo que hace, sin saber lo que mimetiza, y para poder mimetizarlo es importante que lo mire; su abanico de posibilidades estará limitado, pues, por los puntos ciegos de su mirada sobre el mundo; el *qué* mira el actor mientras construye su personaje, está indisolublemente ligado al *cómo* lo construye; si ve al personaje como una víctima desdichada, eso actuará, aunque no sea consciente de ello; si reconoce la complejidad del personaje, eso será lo que determine la calidad de sus ensayos y, por lo tanto, la calidad de la forma final que será presentada a los espectadores. Hay una relación dialéctica entre la forma y el contenido; si el actor amplía su mirada del mundo desde la concepción trágica, la forma resultante (la propuesta actoral) no será resultado de un modelo al que el actor intente ajustarse, sino un descubrimiento personal, al que llega a través de su proceso de ensayos, tanto aquel que realiza en soledad como el que lleva a cabo con sus compañeros bajo la mirada de la dirección de escena.<sup>5</sup>

---

Valeriana. *La mímesis y las cosas*, p. 70. Elijo, pues, traducir el verbo *mímeisthai* por “mimetizar”, para evitar las imprecisiones a las que conduce el término “imitar”, que no agota la complejidad del término griego.

<sup>4</sup> “El teatro, por definición, es teoría en el sentido más amplio de la palabra. No sólo es un hecho que la palabra “teatro” viene de la misma raíz que la palabra “teoría”, sino que, siendo “contemplación” el significado de la palabra “teoría”, teorizar en teatro solo puede ser, entonces, primariamente, contemplar el despliegue de acciones humanas que se crean en el espacio escénico y verlas con todas las potencias del alma: ver con el intelecto, ver con los sentimientos y emociones, ver con el cuerpo mismo a través de toda la gama de sensaciones que éste es capaz de producir cuando nuestro ser contemplar”. José Ramón Alcántara, en *La función de la teoría*, p. 31.

<sup>5</sup> Entiendo la palabra “ensayo” en el sentido que le da Alberto Villarreal en *Del ensayo como ensayo*: “Ensayar es vivir de forma que la propia vida se vuelva observable. Es extraer, bajo los

¿Cuál es el núcleo fundamental de la experiencia humana que tiene que mimetizar el actor en la tragedia? Comparando distintas manifestaciones de lo trágico, desde la tragedia ática hasta el performance, Hans-Thies Lehmann llega a la siguiente conclusión:

Lo que encontramos en todas las tragedias es la tematización de una conducta, de una u otra forma, excesiva, siguiendo una segunda línea de pensamiento, por eso lo trágico no parece ser tanto la representación de un conflicto, sino más bien la manifestación ejemplar de una energía de fractura y un poder internos y/o externos, de una transgresión. Entre estos pensadores, se cuentan Nietzsche, Heidegger y Bataille. Desde esta perspectiva, en ciertas producciones y prácticas estéticas se articula una mirada sobre la existencia del ser humano que le hace aparecer como algo esencialmente peligroso, desastroso, autodestructivo y catastrófico. A estas representaciones, entonces, se les dice trágicas. Lo trágico articula una desmesura, en la medida en que un peligro inmanente a la propia persona y una aniquilación —sea sólo en forma de amenaza o consumada—, estén relacionados con ella. Pero siempre está en juego algo así como un exceso, que puede ser extático o de una intensidad singular, pero que siempre debe provocar una caída. El hecho de que esta caída afecte también con frecuencia a otros, forma parte, por lo general, del transcurso de la fábula. Pero se considera menos trágica la catástrofe en sí que, sobre todo, el giro del sujeto contra sí mismo. Desde esta perspectiva trágica, la tendencia al desastre no es el resultado de valores irreconciliables, aunque

---

cristales particulares del ensayo, una muestra del cotidiano con sus causas y efectos, sometiéndolos a disposición de invenciones y procesos donde la vida aparece despojada de artificios. Blanco sobre blanco, temible y reinventable. Esa mirada directa y sin filtros a la experiencia vital, es lo que constituye el mayor riesgo para el actor que asume un proceso de ensayo. Ésa es la oscuridad de su arte.”

tampoco la consecuencia de “errores” evitables. Es más bien una parte constitutiva del ser humano, en la medida en que le resulta esencial transgredir los límites impuestos, existir sólo en y a partir de tales desafíos, buscar una y otra vez lo desconocido; a pesar de que, como el Challenger o como Ícaro, pueda siempre acabar ardiendo en llamas, y por eso mismo sucederá esto una y otra vez con necesidad. Por así decirlo, el personaje mitológico de Ícaro se convierte en una figura paradigmática de lo trágico, de forma que el modelo de transgresión de la tragedia puede ser denominado como icárico<sup>6</sup>.

Desde esta perspectiva, la grandeza atribuida en ocasiones a los héroes trágicos se vacía de cualquier consideración moral. El personaje no es grandioso, en principio, por sus virtudes morales, sino porque es desmesurado, ὑβριστής; como señala Bentley: “Un somero estudio de los personajes de la tragedia y la comedia podrá demostrar que ambos géneros versan sobre desviaciones extremas de la conducta normal de los hombres, sobre extremas perturbaciones del equilibrio humano”.<sup>7</sup> En este sentido, prosigue Bentley, el personaje trágico es, como ser humano, “un ejemplo desastroso”, independientemente de que, a menudo, posea grandes virtudes, como señala Aristóteles al decir, en la *Poética*, que el objeto de la *mímesis* en la tragedia son “hombres mejores que los de nuestro tiempo<sup>8</sup>”. Estos dos elementos, la desmesura y la distinción ética, están presentes en Moritz Stiefel, uno de los protagonistas de *Despertar de primavera*: el idealismo y la ensoñación son cualidades desmedidas en él, que acaban por ahogar su voluntad y su razonamiento, hasta el punto de hacerlo preferir la muerte a renunciar a sus fantasías; por otro lado, Moritz se distingue claramente de “los hombres de su tiempo”, al oponer a los valores “masculinos” y patriarcales de sus maestros y compañeros de clase una sensibilidad “femenina”, marcada por una identidad sexual fluida y una reivindicación de la vulnerabilidad y los sentimientos, que lo

---

<sup>6</sup> Lehmann, Hans-Thies. *Tragedia y teatro dramático*, pp. 89-90.

<sup>7</sup> Bentley. *Íbid*

<sup>8</sup> Aristóteles. *Arte poética*. <https://ciudadseva.com/texto/el-arte-poetica/>

lleva a criticar la visión reduccionista de la vida erótica a la fornicación y el dominio, así como el régimen educativo basado en la competencia.

La tragedia suele señalar, al mismo tiempo que la responsabilidad del héroe o heroína en su desgracia, los males de la sociedad, como señala María Serguieievna Kurguinian:

En la tragedia, por el contrario (en oposición a la comedia), se afirma la posibilidad y capacidad del hombre y de la humanidad de entrar en una lucha irreconciliable con la situación inicial insatisfactoria, que va más allá de sus consecuencias. Al luchar contra la imperfección y el mal del mundo que lo rodea, el héroe de la tragedia aspira al cambio, a la reestructuración del orden dado de cosas, aporta a éste nuevos fundamentos y principios a cambio de su vida, bienestar o felicidad.<sup>9</sup>

Kurguinian considera que este modelo de acción dramática es lo que caracteriza las distintas formas históricas de la tragedia, y es lo que da unidad al género: un movimiento destructivo en el que el héroe o la heroína se rebelan contra una situación inaceptable. Así, la acción dramática en *Despertar de primavera*, a través del suicidio de Moritz y el aborto fallido de Wendlá (que la mata), denuncia el absoluto fracaso de la sociedad represora que ha llevado a estos jóvenes a la muerte; ésta es la situación intolerable que al final de la obra ha quedado superada, cuando Melchor se va con el Enmascarado a “aprender a vivir”. Sin embargo, para que esto suceda, ha sido necesaria la muerte de dos jóvenes llenos de sueños: dos víctimas expiatorias, cuyo sacrificio asegura la supervivencia de la comunidad.

Sin embargo, como señala Bentley, el personaje trágico no es una víctima en estado puro: tanto Moritz como Wendlá reivindican su transgresión (el suicidio en el caso de Moritz, y en el de Wendlá, el goce de la propia sexualidad), a pesar de padecer sus consecuencias. Por otro lado, hay algo en Moritz que colabora en su destrucción: considerar a Moritz una “víctima en estado puro”, significaría negar la libertad humana, abrazar el discurso de que estamos total y absolutamente condicionados por las circunstancias, sin ninguna posibilidad de elección.

---

<sup>9</sup> En *Hacia una teoría dramática*. “La tragedia”, p. 55.



Ésta es quizás la mayor paradoja de la tragedia: ¿somos realmente libres? ¿Hasta qué punto? Al final de *Despertar de primavera*, Moritz es confrontado por el Hombre Enmascarado con su propia responsabilidad: tenía otras opciones además de la muerte, pero eligió el sueño eterno. Este señalamiento no anula la potencia denuncia social que hace Wedekind de las circunstancias que llevaron a Moritz a la muerte. Ni somos totalmente libres, ni estamos totalmente determinados, y esto es cierto no solamente de los adultos, sino también de las infancias: Wedekind subtitula la obra como “tragedia infantil”, lo que resulta un gesto radical, tanto en su época como en la nuestra, pues el que pueda existir una tragedia en esta etapa de la vida implica su capacidad de decisión y agencia, mismas que se les han negado a las infancias a lo largo de la historia, lo mismo que la sexualidad y la capacidad de pensar por sí mismas.

## **1.2 *Despertar de primavera*: el actor frente a la tragedia moderna**

Hasta aquí he señalado los elementos originarios de la tragedia que identifico en *Despertar de primavera*; sin embargo, hay otros elementos más problemáticos, que distinguen a la tragedia moderna de la tragedia antigua. Conforme avanza la historia del teatro, nos encontramos con conflictos cada vez más pequeños y personales como tema de la tragedia, pasamos de los conflictos de los héroes y los dioses de la ciudad hasta el conflicto de un niño, Moritz, que se suicida por no pasar sus exámenes. La muerte de Moritz no le importa a nadie; en el siguiente grado escolar solo caben 60 personas, y con Moritz son 61, por lo que alguien tiene que reprobar. Moritz no es, como los héroes de la tragedia griega e isabelina, un cuerpo que importe; su desgracia será anunciada en los periódicos como un aumento en las cifras de suicidios, nada más ¿Puede ser trágico el conflicto de un niño, que no reviste mayor importancia para la sociedad? ¿Importa el conflicto de alguien invisible?

Hans-Thies Lehmann observa que no todos los personajes trágicos son hombres decididos y poderosos que llevan a cabo acciones heroicas como la conquista de Troya. “En numerosas tragedias, los héroes en deterioro más bien

representan posiciones o características problemáticas: por ejemplo, en los reyes, la debilidad para gobernar, la indecisión o la sed de poder”, y prosigue hasta llegar al caso de Hamlet como emblema del tema trágico moderno, “en el que el carácter conflictivo del drama de la venganza es sólo el escenario, ya ironizado, para un exceso de dudas, asco y falta de voluntad para actuar”.<sup>10</sup>

En este tipo de tragedias, al que pertenece *Despertar de primavera*, se resignifica el término *hamartía*<sup>11</sup>, es decir, el error trágico, aquel que el héroe comete “no por delitos, sino por algún error grande de las personas, que sean o de la calidad dicha, o en todo caso antes mejores que peores.”<sup>12</sup> Como se verá más adelante, Moritz es un héroe trágico cuya *hamartía* no es la acción, sino la falta de acción: se trata de una falla de carácter, que él identifica con la cobardía y la falta de voluntad. Durante toda la obra, Moritz intenta desesperadamente aprobar sus exámenes escolares, pero se ve distraído por las exigencias de su despertar sexual: cuando finalmente tiene la oportunidad de satisfacer esos deseos con una chica, no se atreve. Éste es el momento en el que decide suicidarse, pues esta renuncia la interpreta como su derrota definitiva.

Otro elemento que parece distanciar a la tragedia moderna de la tragedia antigua es el que se refiere al espacio escénico, que determina, en gran medida, la actuación:

El *espacio* del teatro antiguo ostentaba dimensiones gigantescas, pues también la cercanía del mar y del paisaje participaba en él. El teatro exponía, de manera visual y corporal al cuerpo humano, aislado, perdido y diminuto frente al trasfondo de las bambalinas cuasi teatrales que se extendían hacia el horizonte. La percepción básica dominante era esta confrontación del cuerpo diminuto, sobre todo desde los lugares más altos y a más de sesenta metros de distancia, con un espacio que abarcaba tanto al paisaje natural

---

<sup>10</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Tragedia y Teatro Dramático*. “Modelo de conflicto y modelo de transgresión”, p. 89.

<sup>11</sup> “Hamartía (palabra griega que significa error). En la tragedia griega, el error de juicio y la ignorancia provocan la catástrofe. El héroe no comete la falta a causa de su maldad y de su perversidad, sino como consecuencia de algún error que ha cometido. (ARISTÓTELES, *Poética*, 1453 a)”. Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*, p. 232.

<sup>12</sup> Aristóteles. *Poética*

como a la arquitectura dispuesta de manera artificial, un mundo que se suponía animado por la mirada de los dioses<sup>13</sup>.

Este elemento, sin embargo, reaparece en *Despertar de primavera*, como se verá más adelante, en su apertura al expresionismo: es una obra con escenas de fuerte carga onírica, y donde aparece, al final de la obra, en la figura del Hombre Enmascarado, una figura que, al parecer, no es de este mundo. En el escenario griego, los espectadores estaban frente al cielo, con el sonido del mar de fondo, y estos espacios los suponían habitados por los dioses:

Para el hombre del mundo clásico, arcaico y homérico, ésta (la noción que nosotros entendemos como “destino”) resulta ser una categoría omnipresente, para la cual disponían de varios términos; y se hallaba continuamente en la vivencia cotidiana con el sentido fundamental de “la posición de un orden divino del mundo”, o bien “el carácter numinoso de la realidad”. Que después de Descartes es muy difícil pensar en estos términos, o incluso comprenderlos, es el problema en que se encuentra nuestra comprensión del mundo antiguo.<sup>14</sup>

En *Despertar de primavera*, este universo numinoso, esta naturaleza indómita frente al cual el hombre se revela en su pequeñez, es evocada, sobre todo, a través de los parlamentos, pues la obra no se escribió para representarse al aire libre, sino en un teatro moderno, cerrado. Por lo tanto, corresponde al actor evocar esta grandeza a través de su cuerpo, como se verá en la descripción del montaje en la sección segunda de este trabajo.

---

<sup>13</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Ibid.* “Acerca de la tragedia predramática de la Antigüedad”, pp. 243-244

<sup>14</sup> Pinkler, Leandro. *El Edipo Rey de Sófocles*

## 2. El actor, el realismo y la ficción: el Sistema H de David Hevia

David Hevia es un actor y director mexicano que desarrolló gran parte de su carrera en Alemania, en la compañía teatral *Theater un der Ruhr* bajo la dirección de Roberto Ciulli<sup>15</sup>. A lo largo de su vida profesional, Hevia ha desarrollado un sistema de trabajo que denomina Sistema H, un sistema de trabajo y de pensamiento para la puesta en escena, que es utilizado por muchos de sus estudiantes y colaboradores en el ámbito profesional.

El Sistema se articula a través de dos ejes: la Teoría de Folios y los preceptos de la dramaturgia del actor. Cinco folios y tres preceptos que se articulan con distintos conceptos: substancia, *circunstanciación*, deseo, conflicto, entre otros.

En el programa elaborado por Hevia para un curso sobre el Sistema que impartió en la Casa del Teatro, podemos ver enunciados los puntos del Sistema:

### **Teoría de los Folios (5 niveles de lectura para la escena)**

Plot, anécdota, asunto y fábula

Situación en escena

Temas de la obra a tratar en escena

Discurso en la puesta en escena

Poética, efecto y conmoción<sup>16</sup>

## **MÓDULO 1**

### **Metodología de trabajo**

---

<sup>15</sup> Programa de mano *Intriga y amor*, dirigida por David Hevia para la CNT

<sup>16</sup> Este folio nunca fue explicado por Hevia en las clases que tomé con él. Se limitaba a decir que “era para músicos, poetas, borrachos y locos”, y que es el folio más importante, pues es por eso por lo que vamos al teatro. Solía decir que, si acaso llegaba a aparecer en alguno de nuestros ejercicios, nos lo haría saber. Por lo tanto, no hablará directamente de este folio, aunque mencionaré, en varias ocasiones, la conmoción; cuando hable, propiamente, de *Despertar de primavera*, reflexionaré sobre si apareció o no ese folio alguna vez, que yo identifiqué con el Arte, y que me remite a la fórmula de Gurrola: “el teatro no existe. El teatro baja.” (en *El teatro, juego de secretos*). Y, desde luego, no siempre baja, pese a todos los esfuerzos del equipo; yo lo he visto descender muy pocas veces, en puestas estudiantiles como profesionales.

En este módulo se trabajará básicamente en la comprensión de los preceptos que permiten al actor en el proceso de incidir en la trama, lograr una autonomía creativa con respecto a la obra dramática como literatura, de ahí el trabajar con textos clásicos que nos plantean el problema de la adecuación escénica contemporánea. De esta forma se harán ejercicios de análisis siguiendo la **“Teoría de los folios”**. Permitiendo a los alumnos desarrollar su creatividad a partir de un trabajo de substanciación y generar una relación con el texto desde la necesidad de expresar aquello que se comprende y privilegiar los **temas** que la obra plantea, de tal modo que se pueda llegar a un **discurso** y no solo de interpretación sino de propuestas personalísimas tanto como actores o bien directores de escena.

#### Presentación e Introducción del **SISTEMA H**

los 3 preceptos:

- El personaje no existe
- Las emociones son una construcción cultural
- El realismo soy yo<sup>17</sup>

Los folios y los preceptos están sustentados en varios autores, que constituyen la bibliografía de los cursos de Dirección 3 y 4 y Laboratorio de Puesta en Escena 1 y 2 que tomé con Hevia en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro. Me referiré a los que considero más relevantes para poder aplicar el Sistema en mi trabajo escénico. Estos autores son Sigmund Freud, Denis Diderot y Constantin Stanislavski, que pensaré desde el Sistema H, para encontrar en ellos los conceptos de Hevia.

---

<sup>17</sup>Hevia, David. *Sistema de trabajo y pensamiento para la puesta en escena*. <https://www.casadelteatro.com.mx/sistema-de-trabajo-y-pensamiento-para-la-puesta-en-escena/><https://www.casadelteatro.com.mx/sistema-de-trabajo-y-pensamiento-para-la-puesta-en-escena/>

## 2. 1 Sigmund Freud y *El malestar en la cultura*

El Sistema H no concibe el realismo como un estilo histórico<sup>18</sup>. Para Hevia, el trabajo del actor es siempre realista porque todo lo que ocurre en el escenario es real: hay un cuerpo que suda, se afana y que siente, que dice las palabras del autor dramático como si fueran suyas, y durante el tiempo que dura la ficción<sup>19</sup>, efectivamente lo son. ¿De qué otra manera sería posible para el espectador la conmoción? Sabemos que el que está arriba del escenario no es Hamlet, pero durante el tiempo que dura el espectáculo, participamos en la convención de que sí lo es, y lo mismo sucede en los ensayos con el actor desde el momento, en que es nombrado como ese personaje: desde ese momento, él es el personaje y sus compañeros lo tratarán como tal. En el proceso de *Despertar de primavera*, donde buscamos la mezcla de una actuación realista con una estética onírica, entendimos el realismo, más bien, como la búsqueda de una actoralidad donde la verosimilitud estuviera en la generación constante de procesos emotivos y en una creación de personaje acotada al realismo psicológico como fue propuesto por el actor, director y pedagogo teatral ruso Constantin Stanislavski (Moscú, 1863-Moscú, 1938), en *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*: introyectando las circunstancias y el carácter del personaje, justificando nuestro comportamiento escénico a partir de su psicología y nuestras propias emociones, análogas a las del personaje.

El proceso que vive el actor al ser nombrado como su personaje, según Hevia, se da también en nuestra vida cotidiana: cuando nombramos a alguien de cierta manera<sup>20</sup>, esa designación le otorga a la persona un lugar en el orden

---

<sup>18</sup> “El realismo es una corriente estética cuya emergencia se sitúa históricamente entre 1830 y 1880. También es una técnica apta para traducir objetivamente la realidad psicológica y social del hombre”. Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*, p. 380.

<sup>19</sup> “Ficción: Discurso representativo o mimético que “evoca un universo de experiencia” (DUCROT-TODOROV) mediante el lenguaje, sin guardar con el objeto una relación de verdad lógica, sino de verosimilitud o ilusión de verdad, lo que depende de la conformidad que guarda la estructura de la obra con las convenciones de género y de época, es decir, con ciertas reglas culturales de la representación que permiten al lector -según su experiencia del mundo- aceptar la obra como ficcional y verosímil, distinguiendo así lo ficcional de lo verdadero, de lo erróneo y de la mentira”. Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, p. 208.

<sup>20</sup> “El orden simbólico, la constitución no escrita de la sociedad, es la segunda naturaleza de todo ser hablante: está ahí, dirigiendo y controlando mis actos; es el agua donde nado, en última

simbólico<sup>21</sup>, cargado de asociaciones y expectativas. David Hevia ejemplificaba este hecho con la frase “yo no soy David Hevia”, con lo que nos señalaba el hecho de que, a partir de su nombre, de lo que significaba para nosotros, le atribuíamos ciertas características. Sin embargo, si atendemos a la pregunta filosófica “¿quién soy yo?”, nos damos cuenta de que responder con nuestro nombre no da verdadera cuenta de todo lo que somos. De ahí el primer precepto del Sistema H, “el personaje no existe”; el personaje no es una entidad abstracta que el actor tenga que representar, sino el mismo actor desde el momento en que es nombrado como tal, y su trabajo consiste en comportarse, pensar y sentir acorde a las circunstancias dadas de la obra, es decir: “La fábula de la obra, sus hechos, acontecimientos, la época, el tiempo y el lugar de la acción, las condiciones de vida, nuestra idea de la obra como actores y directores, lo que agregamos de nosotros mismos, la puesta en escena, los decorados y trajes, la utilería, la iluminación, los ruidos y sonidos, y todo lo demás que los actores deben tener en cuenta durante su creación”<sup>22</sup>. El actor se pregunta: si yo no fuera yo, sino Moritz, ¿qué haría?<sup>23</sup>

De acuerdo con Hevia, el actor no puede crear nada en escena que no parta de su realidad, pues “la única realidad que podemos concebir es la que uno vive”.<sup>24</sup> De ahí el segundo precepto, “el realismo soy yo”, pues, como actor, no

---

instancia inaccesible-nunca puedo ponerlo frente a mí aprehenderlo”. Žižek, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*, p. 18.

<sup>21</sup> “El orden simbólico, la constitución no escrita de la sociedad, es la segunda naturaleza de todo ser hablante: está ahí, dirigiendo y controlando mis actos; es el agua donde nado, en última instancia inaccesible-nunca puedo ponerlo frente a mí aprehenderlo”. Žižek, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*, p. 18.

<sup>22</sup> Stanislavski, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. P. 67

<sup>23</sup> Hevia solía decir que “actuar es dejar de hacer todo aquello que me aleja de hacer lo que podría llegar a hacer en las circunstancias de la obra.” Cabría preguntarse si, despojado de mis características y asumiendo las de Hamlet, sigue existiendo ese yo. Para los propósitos de este trabajo, en cuanto a este precepto de Hevia, consideremos el yo no como la suma de características identitarias de un sujeto sino, simplemente, una conciencia asociada a un cuerpo específico, independiente de su contenido, que percibe en el aquí y ahora, en este caso, del escenario. Es el lugar desde donde el actor acciona.

<sup>24</sup> Hevia, David. Entrevista en el informe académico *Proceso actoral de la puesta en escena En la tierra de los corderos bajo la dirección de Efraín Pérez Álvarez*, de Beatriz Bermúdez Capaz. P. 95. En esta misma entrevista, Hevia hace una concesión a la posibilidad de un teatro no realista, al menos en tanto estilo: “¿Qué no es realismo? Pues un personaje que no lo ves en la realidad, creado a partir de abstracciones, ideas”.

parto de la realidad a secas, que es inaccesible, sino de *mi* realidad, y en la escuela vivencial que defiende el Sistema, de manera privilegiada, de mi historia de vida, mis demonios, mis obsesiones, mis recuerdos y mis referentes, que son inteligibles para el espectador en la medida en que todos participamos de la cultura, lo que le permite reconocer, por ejemplo, los conflictos de la adolescencia en *Despertar de primavera*, su relación con sus padres y con sus maestros, así como por qué ciertos comportamientos (como la identificación de Mortiz con figuras femeninas), pueden resultar transgresores. De ahí el tercer precepto del Sistema: “las emociones son una construcción cultural”.

Los referentes y emociones, por personales que sean, existen dentro de una cultura específica, que compartimos con un cierto público. Sigmund Freud, en *El malestar en la cultura*, explica la forma en que la cultura condiciona nuestras emociones; cuando Edipo descubre que es hijo y marido a la vez de la misma persona, se arranca los ojos porque una madre no es un pedazo de carne carente de significado en nuestra cultura, sea cual sea la relación personal de cada espectador con su madre; en el momento en que entramos a la civilización, el concepto de madre adquiere realidad, aunque haya otros animales que se aparean con sus madres y animales que se comen a sus hijos. En nuestra cultura, estas relaciones están cargadas de un sentido específico; aunque no podamos definirlo, sabemos, de forma inconsciente, lo que implican las relaciones familiares, y eso condiciona nuestras emociones.

La codificación de nuestros afectos a partir de la cultura la describe el neurólogo austriaco Sigmund Freud (Moravia 1856-Londres 1939), padre del psicoanálisis, en los siguientes términos:

Ya sabemos que la impresión terrorífica que provoca al niño su desvalimiento ha despertado la necesidad de protección - protección por amor- proveída por el padre; y el conocimiento de que ese desamparo duraría toda la vida causó la creencia en que existía un padre, pero uno mucho más poderoso. El reinado de una Providencia divina bondadosa calma la angustia frente a los peligros de la vida; la institución de un orden ético del universo asegura el cumplimiento de la demanda de justicia, tan a menudo incumplida dentro de la cultura humana: la prolongación de la



existencia terrenal en una vida futura presta los marcos espaciales y temporalidades en que están destinados a consumarse tales cumplimientos de deseo.<sup>25</sup>

Amamos dentro de las necesidades de la cultura, que implica la necesidad de la vida en comunidad. Un padre y una madre cuidan al infante, le dan nombre, lo alimentan y lo introducen a la cultura; a partir de ahí se va construyendo el amor. Parafraseo a Hevia en una de sus clases “Dios no existe, el amor no existe, la felicidad no existe, y es necesario saber esto para ser actor”. ¿Por qué? Porque el amor y Dios no existen fuera de la cultura; eso no significa, necesariamente, que carezcan de realidad, pero para que aparezcan en escena el actor tiene que construirlos, de manera que sean reconocibles por el público, en tanto construcciones culturales que todos conocemos, independientemente de que haya en el público ateos y creyentes, románticos y cínicos. Dios y el amor deben ser contruidos por el actor de manera consciente, aunque este proceso está dado por hecho en la realidad; si el acto da por hecho que existen por sí mismos, no sucederá nada en escena. Por eso Hevia definía en sus clases al actor como “alguien que puede hacer lo que nadie más puede hacer... de manera voluntaria”. Uno no se puede enamorar por un puro acto de la voluntad; un actor, en el enfoque de Hevia, tiene que enamorarse, al menos durante el tiempo de las funciones y los ensayos, de la actriz que interprete a su amada en la puesta en escena, independientemente de lo que sienta por ella fuera del escenario. Hevia ejemplificaba eso con su propio proceso en *El mercader de Venecia*, de William Shakespeare, dirigido por David Olguín: interpretaba a un mercader homosexual enamorado de un hombre más joven, y para lograr esto, escribía cartas de amor, como parte de su proceso de *circunstanciación* (que abordaré al hablar de Stanislavski), para luego transferir esas emociones, que voluntariamente había producido, a su compañero de escena. Durante los ensayos y funciones, Hevia estaba vinculado afectivamente con su propia producción erótica, desarrollada en su trabajo en soledad: al encontrarse con el actor que interpretaba su amado en la

---

<sup>25</sup> Freud, Sigmund. “El malestar en la cultura”, en *Obras completas tomo XXI*. P. 30.

obra, recurría al *si condicional*<sup>26</sup>, preguntándose cómo se comportaría y qué sentiría si la persona que tenía enfrente fuera a la que le escribió esas cartas.

En la puesta en escena de *Intriga y amor*, bajo la dirección de Hevia, con la Compañía Nacional de Teatro, había una escena donde un político corrupto trataba de convencer a su hijo de no relacionarse con la hija de un músico pobre. Ya no recuerdo las palabras que se decían; lo que sí recuerdo es con qué actitud recibía el político a su hijo en su gabinete; sus gestos correspondían a los de un padre cariñoso, jugaba con él a las luchitas, jugaba con su cabello, lo trataba con gentil rudeza, y la reacción del hijo tenía la incomodidad frente a un padre a la vez cariñoso y autoritario que le iba a decir que su novia no le convenía. Ahí está la construcción cultural, y las palabras de la escena, entonces, no eran un mero texto que los actores se habían aprendido, sino una situación reconocible y humana.

Por eso Hevia define el segundo folio, la situación, con la sucinta fórmula: “la situación no está en el texto”. No basta con decir los parlamentos: la situación sucede en el encuentro entre los actores en el escenario, si han construido el conflicto interior y el sistema emotivo que da sustento a su relación, habitando el presente del escenario, con un deseo para accionar en escena.

Hevia solía repetir en sus clases que “no hay nada menos griego que una columna griega en escena”<sup>27</sup>; los personajes pueden estar vestidos en jeans en un espacio vacío; lo importante es comprender las implicaciones en el aquí y ahora del escenario de la situación planteada por el dramaturgo. En la propuesta stanislavskiana que sigue el Sistema, para construir, por ejemplo, el personaje de Antígona en la tragedia de Sófocles, que entierra a su hermano muerto a pesar de la prohibición de su tío, el rey de Tebas, la actriz debe recurrir a sus propias vivencias, no necesariamente de un hermano (si no lo tiene), pero sí de un ser significativo, con quien tenga un fuerte vínculo; alguien que le dolería mucho no poder enterrar. Nada de eso tendría sentido si no tuviéramos referente de lo que

---

<sup>26</sup> Así se refería Hevia al “mágico si” de Stanislavski, del que hablaré en el apartado dedicado a este autor

<sup>27</sup> HEVIA, David. Entrevista. Recuperada de [https://www.youtube.com/watch?v=MchbLh3JJP0&fbclid=IwAR0YWSVY46CnaW5o5qhWQJo9TuK3TIEZxrYx\\_32mZk\\_trOSVVxK1X8AokFY](https://www.youtube.com/watch?v=MchbLh3JJP0&fbclid=IwAR0YWSVY46CnaW5o5qhWQJo9TuK3TIEZxrYx_32mZk_trOSVVxK1X8AokFY)

significan los lazos fraternales, si viviéramos en una cultura, por ejemplo, donde esta relación no significara nada; Hevia nos daba el ejemplo de la hospitalidad esquimal, donde, cuando hay visitas en la casa, lo correcto es ofrecerle al huésped que se acueste con la mujer de uno, y si éste lo rechaza, se considera una falta de respeto. Si en nuestro sistema cultural nos escandalizamos espontáneamente con esta conducta de los esquimales, es porque el ser humano no puede existir fuera de la cultura, porque tiene un inconsciente, y en nuestra cultura esa conducta es un tabú:

La idea más extendida es que el inconsciente es el dominio de las pulsiones irracionales, opuesto al yo racional y consciente. Para Lacan, esta noción del inconsciente pertenece a la *Lebensphilosophie* (filosofía de la vida) romántica y no tiene nada que ver con Freud. Si el inconsciente freudiano causó tanto escándalo no fue porque afirmara que el yo racional estuviera subordinado al campo mucho más vasto de los ciegos instintos irracionales, sino porque demostró cómo él mismo obedece a su propia gramática y a su propia lógica: el inconsciente habla y piensa.<sup>28</sup>

La gramática y la lógica del inconsciente se articulan a partir de las leyes no escritas de la cultura, que determinan que nos comportemos y sintamos, de forma automática, de modos específicos<sup>29</sup>. En *El malestar de la cultura*, Freud explica el surgimiento del inconsciente a partir de la represión<sup>30</sup>, sin la cual el ser humano no puede ingresar a la cultura; en un hipotético “estado de naturaleza”, el ser humano, para Freud, carece de instintos morales espontáneos, y obedece al imperio de sus pulsiones<sup>31</sup>; sin embargo, la satisfacción absoluta de las mismas es

---

<sup>28</sup> ŽIŽEK, Slavoj. *¿Cómo leer a Lacan?*, p. 13.

<sup>29</sup> Esto es puesto en conflicto, como se verá, en *Despertar de primavera*, donde Moritz Stiefel trata de romper con la codificación cultural de su sexualidad y sus afectos

<sup>30</sup> “Represión: operación por medio de la cual el sujeto intenta rechazar o mantener en el inconsciente representaciones (pensamientos, imágenes, recuerdos) ligados a una pulsión. La represión se produce en aquellos casos en que la satisfacción de una pulsión (susceptible de procurar por sí misma placer) ofrecería el peligro de provocar displacer en virtud de otras exigencias. (...) Puede considerarse como un proceso psíquico universal, en cuanto se hallaría en el origen de la constitución del inconsciente como dominio separado del resto del psiquismo.” Laplanche y Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*, p. 375.

<sup>31</sup> “Pulsión: proceso dinámico consistente en un *empuje* (carga energética, factor de motilidad) que hace tender al organismo hacia un fin. Según Freud, una pulsión su fuente en una excitación

imposible, el ser humano no es omnipotente, y además estas pulsiones entran en conflicto con las del resto de los seres humanos, que persiguen lo mismo, y entra, también, en conflicto con la naturaleza. De ahí que surja la necesidad de la cultura: el ser humano, para ingresar a ella, debe renunciar a la satisfacción inmediata de sus pulsiones, por lo que el surgimiento de la cultura implica la represión, que da origen al inconsciente. De ahí que emerjan emociones como construcción cultural: el amor, por ejemplo, garantiza la cohesión social, la estabilidad familiar y las relaciones humanas en general. Sin embargo, lo reprimido no se destruye, y el inconsciente, que está estructurado a partir de las leyes de la cultura, también es el depósito de las pulsiones irracionales; a la instancia de estas pulsiones el psicoanálisis la denomina ello<sup>32</sup>, en oposición al superyó<sup>33</sup>, que emerge de la internalización de la ley, y que actúa de forma automática en nuestro comportamiento; es esta instancia la que provoca la culpa, sentimiento que surge en el “yo” bombardeado por las exigencias del superyó, frente al cual el yo<sup>34</sup> nunca será lo suficientemente bueno; de ahí que, tras la

---

corporal (estado de tensión); su fin es suprimir el estado de tensión que reina en la fuente pulsional; gracias al *objeto*, la pulsión puede alcanzar su fin”. Laplanche y Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. P. 324. En un estado de naturaleza, previo a la cultura (y lo mismo ocurre, para Freud, en la experiencia del infante), el resto de las personas son *objetos*: o un medio para satisfacer la pulsión o un obstáculo para ello, de lo que surge el carácter esencialmente conflictivo de las relaciones humanas, que para Freud siempre tienen un trasfondo de agresividad. Esta idea de las relaciones humanas es fundamental para el Sistema H.

<sup>32</sup> “Ello: una de las tres instancias distinguidas por Freud en su segunda teoría del aparato psíquico. El ello constituye el polo pulsional de la personalidad; sus contenidos, expresión psíquica de las pulsiones, son inconscientes, en parte hereditarios e innatos, en parte reprimidos y adquiridos. Desde el punto de vista económico, el ello es para Freud el reservorio primario de la energía psíquica; desde el punto de vista dinámico, entra en conflicto con el yo y el superyó que, desde el punto de vista genético, constituyen diferenciaciones de aquél.” Laplanche y Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*, p. 112.

<sup>33</sup> Superyó: “Una de las instancias de la personalidad, describa por Freud en su segunda teoría del aparato psíquico: su función es comparable a la de un juez o censor con respecto al yo. Freud considera la conciencia moral, la autoobservación, la formación de ideales como funciones del superyó. Clásicamente el superyó se define como el heredero del complejo de Edipo: se forma por interiorización de las exigencias y prohibiciones parentales”. Laplanche y Pontalis, “Diccionario de psicoanálisis”, p. 419.

<sup>34</sup> “Yo: instancia que Freud distingue del ello y del superyó en su segunda teoría del aparato psíquico. Desde el punto de vista tópico, el yo se encuentra en una relación de dependencia, tanto respecto a las reivindicaciones del ello como a los imperativos del superyó y a las exigencias de la realidad. Aunque se presenta como mediador, encargado de los intereses de la totalidad de la persona, su autonomía es puramente relativa”. Laplanche y Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*, p. 457.

culpa, lata el miedo infantil a la pérdida del amor, pues el superyó se construye, en primera instancia, a partir de la introyección de las figuras parentales.

El sometimiento a la cultura trae posibilidades de felicidad al ser humano, defendiéndolo de las inclemencias de la naturaleza y permitiendo relaciones armoniosas con los otros, donde no somos meros pedazos de carne sino sujetos; sin embargo, como el surgimiento de la cultura necesita de la represión, la pertenencia a la cultura implica sufrimiento, es un eterno conflicto entre las demandas del ello y del superyó; de ahí que el teatro dramático, basado en el conflicto<sup>35</sup> sea un lugar privilegiado para expresar el malestar en la cultura; el actor, consciente del precepto “las emociones son una construcción cultural”, puede trabajar desde ahí, articulando en escena, por ejemplo en un monólogo, el conflicto del personaje con personas que no están ahí físicamente, pero están presentes en su interior, lo que garantiza que se dé una situación escénica; la situación depende del encuentro entre dos voluntades, solía decir Hevia, y desde el pensamiento psicoanalítico, aunque el personaje esté solo en el escenario, este encuentro, marcado por el conflicto, acontece en su interior.

El precepto “las emociones son una construcción cultural”, ayuda al actor a encarar situaciones escénicas de dramaturgias clásicas, por ejemplo, el momento, en una tragedia griega, donde el personaje se enfrenta con los dioses. El actor contemporáneo no cree que Zeus le pueda echar un rayo encima, pero tiene conciencia de lo que eso significa; seguimos hablando de Karma, seguimos conscientes de que hay algo más allá de nosotros y nuestra voluntad (llámese Dios, la Naturaleza, el inconsciente, etc.); nos sabemos (y eso también gracias a la cultura) mortales, débiles y finitos. A partir de estos referentes, puede producir emociones análogas a las que experimenta el personaje de una tragedia griega frente al poder de los dioses.

---

<sup>35</sup> Como señala Lehmann en *El teatro posdramático*, donde distingue entre la dramaturgia de la tradición inaugurada por el teatro clásico francés, que desemboca, entre otros modelos, en el realismo psicológico, y modelos dramaturgicos como el simbolismo, que, según Lehmann, trascienden el modelo de conflicto

## 2.2 Heiner Müller y el laboratorio de la fantasía social

La dramaturgia, en todos sus niveles (en la creación o intervención del texto para la puesta en escena, en el trabajo de la dirección y en la actuación), es fundamental para el Sistema H. En sus clases en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, Hevia siempre pedía a sus estudiantes realizar una dramaturgia del texto a trabajar, para transformarlo de texto literario en texto para la puesta en escena, desde la conciencia del momento presente; no pueden ignorarse ni el contexto original de la obra ni el contexto en el que se representa, aquí y ahora, para convertir el teatro en el “laboratorio de la fantasía social”, expresión que toma del dramaturgo alemán Heiner Müller (Eppendorf, 1929-Berlín, 1995):

Hay una formulación que no es mía sino de Wolfgang Heise, un filósofo aquí en la RDA, y me parece excelente; reza así: teatro como laboratorio de fantasía social. Lo encuentro muy acertado. Habida cuenta de que las sociedades capitalistas, pero en el fondo toda sociedad industrial moderna y también por tanto la RDA, tiende a reprimir la fantasía, a instrumentalizarla, a yugularla en todo caso. Y tengo para mí que, por muy modesto que ello suene, la principal función política del arte consiste hoy en movilizar la fantasía. Brecht lo formuló así: habría que posibilitar al espectador (...) que éste pudiese desarrollar siempre imágenes alternativas o procesos alternativos. Que cuando se le muestra un proceso o escucha un diálogo que ha de formularse de tal manera determinada, el espectador pueda figurarse otro diálogo posible o deseable.<sup>36</sup>

En esa línea, el maestro Hevia ha presentado sus reescrituras de *Medea* y *Elena* de Eurípides. En su *Beauty Free Elena*, por ejemplo, escribe todo un monólogo, ausente en Eurípides, para el personaje de Menelao:

---

<sup>36</sup> Müller, Heiner. *Teatro como laboratorio de la fantasía social*.

<http://apartebolivia.blogspot.com/2013/06/teatro-como-laboratorio-de-fantasia.html>

Ponerme de rodillas y llorar. ¡Troya! Cobardía. Es propio llorar, pero nunca de rodillas, noqueado, pero nunca en el piso. Elijo libremente un gesto bello, más fuerte que el mismísimo ánimo vital. Llorar... ánimo vital. Lloro el hombre, el perro. Dolor. Perro dolor. Un hombre llora, ¿por qué? Gesto hermoso en pensamientos amargos. Las palabras son inútiles. Lleno de cicatrices en el cuerpo. Firmas indelebles. Las cicatrices, las esperanzas del cuerpo, las arrugas de la piel que cubre el cuerpo, marcada la piel con la imprudencia del amor. Se llora por la falta, por la alegría del niño. Por lo que queda, por lo que falta, por injusta vida, vida insatisfecha, sin la voz y la lengua, patria perdida, ¡mi tierra!, mi casa y mi fe. La muerte del padre, la lengua perdida, los juegos de la mente. Te honro, eres mujer que me recuerda a la luna, la sangre sucia que ya no sirve para nada, sangre infecunda de los héroes no natos, agua de luna. No hay olvido. La madre, la naturaleza; para los hombres la extrañeza. No sabemos nada de nosotros, no cultivamos ni una brizna de vida en nuestros cuerpos, solo recordamos la naturaleza al eyacular el disparo de un alma. Los hombres eyaculamos nuestra pasión de vida dentro de la mujer, con o sin violencia. El órgano de la mujer, vínculo en el mundo. Nosotros. Tú y yo. El silencio del cuerpo, soldados muertos, matamos, violamos, conquistamos, penetramos. Puerco cuerpo, cuerpo burdo, ¡cabrón! Masculino. Abyecta espera. Nueve meses, nada sabemos. Por eso llora un hombre. Lloro por el día en que mi caballo dejó de ser mi confidente. Cuando mi perro dejó de ser mi cómplice, cuando la sombra del árbol se volvió noche, cuando el amigo se fue con mi mujer. Se llora también cuando una mujer te daña la entraña y es casi imposible pensar. La mente se quiebra, el cuerpo es incapaz de olvidar. Pero sobre todo lloro ahora por el día en que mi cuerpo se hizo incomprensiblemente violento. Tú tienes que decidir, joven vidente, si decides salvarle la vida a un hombre extranjero que busca, no lo olvides, con todo derecho, salvar a su esposa.<sup>37</sup>

Así, Hevia se aleja, momentáneamente, de la fábula, para centrarse en el tema de la masculinidad, que está implícito en el texto de Eurípides; así, el trabajo de un texto para la puesta en escena no se limita a identificar los temas planteados por el autor, sino que el director, el dramaturgo y el actor deciden el tema que quieren privilegiar, desde la conciencia de su propio discurso, que constituye el cuarto folio

---

<sup>37</sup> Hevia, David. *Beauty free Elena*. Teatro UNAM.  
<https://www.youtube.com/watch?v=oRaDaGzGAEk>

del Sistema<sup>38</sup>. Elena es uno de las figuras arquetípicas que tiene nuestra cultura sobre la mujer, pero, al mismo tiempo (y esto es lo que no se desarrolla de forma tan amplia en el texto original; es un tema implícito que Hevia decide explotar), el cornudo Menelao, que hizo la guerra más bien por presión de su hermano que por deseo propio, dejándose arrastrar por los imperativos de la masculinidad, es también una figura arquetípica de lo que es ser hombre<sup>39</sup>. Elena y Menelao (y Marina de Tavira y Miguel Cooper, que los interpretan), piensan y sienten dentro de una determinada cultura, que les asigna un nombre, un género, y una serie de convenciones sociales; en esta cultura, ser “hombre” y ser “mujer” son cosas

---

<sup>38</sup> Hevia ofrecía una ilustrativa imagen para entender el discurso: imaginemos un satélite que enfoca nuestra actividad. De entrada, tenemos que reconocer que hacemos teatro terrícola; si se enfoca la mirada del satélite, hacemos teatro humano, teatro latinoamericano, teatro mexicano... ¿y luego? El discurso, se refiere, pues, al lugar donde uno está parado, desde donde habla, y este discurso es, en gran medida, determinado por las circunstancias: no importa lo que haga, mi teatro será teatro de un mexicano... luego, estará determinado por el espacio donde se presenta la obra, por el sistema de producción, etc. También este discurso estará determinado por factores inconscientes: siempre decimos más de lo que pretendo en escena, nuestra posición política, fobias y filias estarán presentes en nuestro trabajo escénico, y la importancia de trabajar con este folio es que podamos hacer consciente ese discurso, darnos cuenta de sus contradicciones y tomar un posicionamiento en un acto de la voluntad, de manera que el discurso sea, en la medida de lo posible, un discurso consciente y deliberado. A esto habrá que sumar, desde luego, la recepción del público, y la interacción entre los discursos de todos los participantes de la puesta en escena. Por lo tanto, el discurso es todo, está presente en todas las decisiones escénicas que se tomen, así como en las circunstancias que rodean la puesta en escena, que pueden depender o no de la voluntad del creador; es por esto que Hevia consideraba importante que no sólo los directores, sino los actores, trabajaran con este folio, de manera que se nutriera la puesta en escena y apareciera la dialéctica. El trabajo de la dirección consiste, de cierto modo, en equilibrar estos distintos discursos, en integrarlos en un todo coherente, de manera que emerja el discurso global de la puesta en escena. También hay que considerar el discurso implícito que hay en el texto: el momento histórico del autor, sus inclinaciones políticas, los presupuestos filosóficos de su momento. Frente a esto, aparece el choque con el discurso del presente de la puesta en escena, y el creador escénico debe hacerse consciente de eso; ¿qué implica esta línea en este momento? En la puesta en escena, uno puede ir con la corriente de los discursos dominantes, pero también oponerse a ellos de manera crítica: así, resulta significativo que Eurípides, frente a las muchas versiones del mito de Elena, tome partido, en su texto dramático, por aquella versión que exonera a Elena y problematiza las motivaciones políticas de la guerra. El autor podría haber desarrollado un discurso apologético de la guerra, pudo desarrollar también un discurso misógino, y Hevia, al rescribir el texto, se concentra en la problemática de la masculinidad y la feminidad, a partir de lo que ya está en el texto, y que él decide privilegiar, lo que logra mediante la adición de nuevos textos, mediante las indicaciones escénicas y el trabajo de los actores. Se revela aquí la dimensión política del teatro; como suele decir Hevia: “todo el teatro es político... comprar un bolillo es un acto político”, puesto que, al hacerlo, acepto que ése sea el precio del bolillo, y acepto participar de esa dinámica (económica, social, etc.).

<sup>39</sup> En el mito griego, Elena, esposa de Menelao, es raptada (con o sin su consentimiento, según distintas versiones) por Paris, príncipe de Troya, lo que desencadena la guerra para recuperarla y vengar la afrenta de los troyanos a los griegos.



significativas, y para construir a sus personajes, tienen que partir de ahí, de cómo se siente vivir dentro de esas categorías.

Aunque en las clases de Hevia trabajamos siempre con textos donde la fábula<sup>40</sup> es fundamental (constituye el primer folio del sistema, el *plot*), su propuesta dramática permite privilegiar otros aspectos del texto, en detrimento de la fábula. Hevia se refería al *plot* como el *corset* de la obra, donde podemos observar aquello que tiene que suceder forzosamente para que los acontecimientos de la obra sucedan: en nuestro montaje de *Despertar de primavera*, la directora prescindió de escenas y personajes que, si bien enfatizaban ciertos temas, no eran indispensables para el desarrollo de la acción dramática. Así, por ejemplo, las amigas de Wendla se sintetizaron en una sola chica, y los amigos de Moritz y Melchor, en un solo chico; muy diferente, sin embargo, era el personaje de Ilse, que a diferencia de las chicas sintetizadas en el personaje de Martha, no sólo trae al escenario otros temas, sino que, sin su aparición, no se comprende la muerte de Moritz: es ella quien le ofrece la pistola con la que se suicida, y es a partir del encuentro con ella que Moritz comete la falta trágica cuyo reconocimiento lo lleva a tomar esta decisión: Ilse le sugiere a Moritz acostarse con él, y es sólo después de rechazar esta experiencia, que Moritz ha anhelado durante toda la obra, y no después de reprobar sus exámenes, que Moritz, efectivamente, se suicida.

El *plot*, sin embargo, es inseparable de los temas, pues en el teatro dramático las ideas acontecen a través de la acción. Hevia se refería a los distintos niveles de lectura de la puesta en escena como “folios”, en referencia a los acetatos usados antaño para hacer proyecciones, los cuales se superponen unos sobre otros para mostrar un cuadro completo; podemos alterar el orden entre ellos, pero todos interactúan entre sí. En el análisis del *plot*, lo más importante es determinar la acción dramática, que Hevia describe como “la concatenación de eventos”, por lo que en clase nos pedía sintetizar la anécdota de la obra dramática

---

<sup>40</sup> “En la teoría del análisis de relatos, fábula es un tecnicismo que denomina la serie de las acciones que integran la *historia* relatada, no en el orden artificial en que aparecen en la obra (que es la intriga), sino en el orden cronológico en que los hechos se encadenarían si en realidad se produjeran”. Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, p. 207.

a través de verbos de acción, que condujeran unos a otros; así mismo, en el análisis del *plot* debían reflejarse, en términos generales, las relaciones de los personajes y quiénes eran estos. De este modo, se empiezan a vislumbrar los temas de la obra, a partir de los cuales uno elige los que quiere privilegiar, los define de manera más precisa y establece una jerarquía entre ellos; es en la articulación entre el primer folio (*plot*) y el tercero (tema) que aparece la situación en escena. Este análisis se hace con la obra como unidad y también escena por escena. Así, por ejemplo, en la puesta en escena de *Despertar de primavera*, trabajamos a partir del tema de los cuerpos adolescentes en un constante estado de excitación, donde la mera cercanía física con otro ser humano despertaba el deseo. La directora insistió en que no pensáramos en términos de orientación sexual, sino del descubrimiento de las excitaciones sexuales en la adolescencia, y la situación a la que eso conducía cuando en escena empezábamos a hablar sobre esas inquietudes, a compartir nuestras fantasías y anhelos. Esta forma de considerar la sexualidad, más allá de los constructos sociales de orientación, es ya un discurso, y es ahí donde se abre la posibilidad del teatro como fantasía social, al abrir la puerta a otras posibilidades de producción de emociones, más allá de los condicionamientos culturales, para los actores y para el público: para la directora era importante que no etiquetáramos a los personajes como homosexuales, heterosexuales o bisexuales, sino que más bien mostráramos la fluidez sexual. A partir de estos temas, el actor puede generar una sustancia<sup>41</sup>, que dé pie a un estado emotivo que determine la calidad de sus acciones en escena, con lo que puede aparecer una situación.

---

<sup>41</sup> “Sustancia: (lat. *substantia*, de *sub*, debajo y *sto*, estar) lo que es en sí”. Xirau, Ramón. *Introducción a la historia de la filosofía*. P. 544. Hevia se refería al proceso para generar la sustancia, que anima al personaje, como proceso de *substanciación*, en oposición a la *circunstanciación*, por medio de la cual el actor se coloca en las circunstancias dadas de la obra: a partir de los temas sugeridos por el actor y por la dirección de escena, y metido en las circunstancias de la obra, el actor trabaja con sus emociones, vivencias e imaginación para generar una sustancia interna, a partir de la cual accionar con verdad en el escenario. En la sustancia estará, por ejemplo, la identidad del personaje en tanto “enamorado”, “asesino”, “melancólico”, etc. Es pues, como dice Xirau, lo que da ser al personaje, lo que lo hace, de cierto modo, existir, ya no como modelo ideal sino como el actor que, en la convención del teatro, es tal o cual personaje. Esto por oposición a simplemente decir los textos con un tono, o fingir una emoción; esto puede ser suficiente para que se entienda el *plot*, pero no para que suceda la situación, ni para que los temas pasen de ser una abstracción intelectual para volverse algo vivo.

El Sistema H permite privilegiar distintos folios en diferentes momentos de la obra. Esto se puede traducir, para el actor, en algo tan sencillo como dar énfasis a una parte del parlamento, cuidar la dicción y administrar la emotividad en una escena donde lo más importante es brindar una información (privilegiando el *plot*); en una escena donde se privilegia la situación, en cambio, puede ser más expresivo el tartamudeo del personaje y su incapacidad de articular un discurso coherente que el discurso en sí; incluso es posible desaparecer las palabras y convertir la escena en pura interacción física entre los personajes; en cambio, en una escena donde se privilegie el discurso, la claridad de las palabras cobra una gran importancia. La forma en que se privilegian los folios, y a cada momento, ciertos temas específicos, subordinando a estos los que se consideran secundarios, es lo que construye el discurso de la puesta en escena.

### 2.3 Denis Diderot y la paradoja del comediante

El actor se siente cansado y vos triste; él se esforzó sin sentir nada y vos habéis sentido sin esforzaros. Si no fuese así, la condición de comediante sería la más penosa de todas; pero él no es el personaje, lo representa y tan a la perfección, que le tomáis por tal; la ilusión es solo vuestra; él sabe de sobra que no lo es. Dejad que me ría de las sensibilidades diversas que se conciertan entre sí para obtener el mayor efecto posible, que se diapasonan, se atenúan, se fortifican, se matizan para formar un todo que sea uno. Insisto, pues, y digo: “La extremada sensibilidad es la que hace los actores mediocres; la sensibilidad media, la muchedumbre de los malos actores y la carencia absoluta de sensibilidad, la que prepara los actores sublimes”. Las lágrimas del comediante descienden de su cerebro; las del hombre sensible suben de su corazón: las entrañas son las que turban sin medida la cabeza del hombre sensible; la cabeza del comediante lleva a veces una ligera turbación a sus entrañas; llora como un predicador incrédulo al predicar la Pasión; como un seductor a los pies de una mujer a quien no ama, pero que quiere engañar; como un pordiosero en la calle o a la puerta de una iglesia, que insulta cuando ya desespera de conmové; o como una cortesana que no siente nada, pero se desmaya entre los brazos.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Diderot, Denis. *La paradoja del comediante*, pp. 7-8.

El filósofo francés Denis Diderot (Langres, 1713-París, 1784), describe el eterno conflicto al que trata de responder la técnica actoral. Dos alternativas aparecen: el actor con poca sensibilidad (pero no inexistente, como subraya con cuidado Diderot), que diseña formas precisas para expresar a su personaje mediante la observación y el dominio de su cuerpo, o el actor sensible que se confunde con el personaje y usa sus propios sentimientos en escena. ¿Qué debería trabajar el actor: en encontrar la forma precisa o el impulso emotivo? ¿Importa que el actor sienta para que el espectador se conmueva?

De primera impresión, parecería que Diderot defiende la actuación “formal”, aquella que Stanislavski, en *El trabajo del actor sobre sí mismo* define como “arte de la representación”, en oposición al “arte de la vivencia”<sup>43</sup>. Sin embargo, el actor y director teatral estadounidense de origen judío Lee Strasberg (Budapest, 1901-Nueva York, 1982), fundador del Actor’s Studio, comenta en su libro *Un sueño de pasión* la sorpresa que se llevó al leer las impresiones de Stanislavski frente al texto diderotiano:

Diderot se pregunta con razón: ¿Puede el actor reír o llorar a voluntad? Si la respuesta es negativa, el intérprete deberá buscar otro enfoque, una manera exterior o mecánica de lograr ese resultado. Si se puede responder afirmativamente a la pregunta, sólo entonces se puede cuestionar la paradoja. Sin embargo, la emoción no puede surgir espontáneamente en el momento, sino que se la debe generar mediante un proceso controlado. Diderot concluye que ese método sólo se puede lograr por medios externos. *Pero se ve forzado a llegar a esa conclusión porque en su época no existía un verdadero método de interpretación.*<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup>“Se puede vivir el papel en todos los casos, como hacemos nosotros. Pero también se lo puede vivir una o varias veces, para observar la forma externa de la manifestación natural del sentimiento, y después de haberla observado, aprender a repetirla mecánicamente, con ayuda de los músculos ejercitados para ello. Esto es la representación del papel. Así pues, en esta escuela del arte el proceso de la vivencia no es el momento principal de la creación, sino sólo una de las etapas preparatorias para el futuro trabajo. Se trata de buscar la forma artística externa de la creación escénica, que explica visualmente su contenido interno. En esas búsquedas el actor recurre en primer lugar a sí mismo y se esfuerza por sentir realmente, por vivir la vida del personaje que representa. Pero, repito, se permite hacerlo, no durante la actuación ante el público, sino sólo en su casa o durante los ensayos”. Stanislavski, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, p. 36.

<sup>44</sup> Strasberg, Lee. *Un sueño de pasión*, pp. 58-59. Las cursivas son mías.

Así pues, si Diderot parece favorecer la actuación formal, es sólo porque, en el recurso a las emociones, la técnica aparece como algo endeble, algo que se logra a veces y a veces no, con lo que Diderot, según la interpretación de Strasberg, no estaría favoreciendo la actuación formal, sino señalando, meramente la necesidad de una técnica, que a Diderot le parecía más precisa en los actores “formales”. Sólo así la actuación puede ser considerada un arte, caracterizado por la posibilidad de que el artista pueda repetir su trabajo, del mismo modo que el pintor, sin importar que esté poco inspirado, domina siempre las reglas de la composición. Y, como señala Diderot, si esto no es posible con respecto al trabajo emocional, entonces no es ése un camino válido para el actor profesional.

La paradoja del comediante no se refiere, pues, a la disyuntiva de elegir entre una aproximación formal y una vivencial en el trabajo del actor, sino la realidad de que éste, en su trabajo, debe transmitir al público las emociones de su personaje, para que pueda conmoverse, y al mismo tiempo, necesita una forma precisa para lograrlo. Esto debe conseguirlo en cada función, debe ser capaz de repetir lo que hace como si fuera la primera vez, lo que es evidentemente más difícil en el caso de una emoción que en el de una forma. Lee Strasberg, en su recorrido por las actuaciones que marcaron su vida, se refiere a la extraordinaria precisión gestual y rítmica de grandes actores y actrices que, pertenecientes a una u otra escuela, lograban en sus actuaciones; sin embargo, concede que en los actores “sensibles”, a menudo salía decepcionado de la función cuando iba a verlos, y que sólo excepcionalmente lograban conmovedor, pero cuando esto sucedía, el efecto era incomparable, y la búsqueda de Strasberg como formador de actores fue la de cómo convertir en técnica esos golpes de inspiración.

Stanislavski no pudo ofrecer una mejor respuesta a la paradoja que los títulos de sus dos grandes trabajos sobre la técnica actoral: *El trabajo del actor sobre sí mismo en el trabajo creador de la vivencia* y *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Así, para Stanislavski, aunque había, en la primera parte de su enseñanza, un énfasis en el aspecto vivencial (que lo llevaba a rechazar una “buena actuación formal” en aras del ideal artístico del actor que vive la vida del personaje en escena), la distinción entre el aspecto

formal y el vivencial no es tan tajante como a veces lo entendemos, al menos en México: se trata, en el fondo, de dos aspectos inseparables del arte del actor.

Lo cual no quita, sin embargo, que sea posible inclinarse por una u otra aproximación, de acuerdo con la estética de cada montaje y de cada creador. Diderot expone su idea de la actuación ideal al hablar de la Clairon:

Sin duda se hizo un modelo al que trató ante todo de ajustarse; sin este modelo, que tomó de la Historia, o que su imaginación ha creado como un gran fantasma, no es ella. Si ese modelo fuera de su altura, ¡cuán endeble y pequeña sería su acción! Cuando, a fuerza de trabajo, se ha acercado a esa idea lo más que ha podido, todo está hecho; mantenerse firme allí es una simple cuestión de ejercicio y de memoria.<sup>45</sup>

Frente a este “gran fantasma” a partir de cuyo modelo el actor construye sus gestos, David Hevia ofrece el precepto “el personaje no existe”. A Hevia le gustaba formular la paradoja con la siguiente pregunta: “¿qué queremos ver en escena? ¿El gesto perfecto del actor que representa al personaje, o el gesto desencajado por la emoción?”. Tanto “el personaje no existe” como “el realismo soy yo”, nos remiten al hecho de que, en escena, uno nunca ve a Hamlet (“el gran fantasma”) sino al actor: si Hamlet llora en la ficción, lo que ve el público es al actor llorando en escena; es al actor el que produce las circunstancias y emociones que el texto sugiere, en el aquí y ahora del escenario.

La sombra diderotiana, para el Sistema H, es un ideal inalcanzable y sobrehumano, ajeno a lo que viven tanto el público como el actor, y a cuya altura nunca estará el actor. Por eso, el actor en el Sistema H no recurre a la imagen “heroica” del personaje, a la que trata de imitar mediante la creación de una forma, sino a sus circunstancias, y a los temas que quiere privilegiar, temas humanos que conducen a la acción. El actor se pregunta: ¿cómo reaccionaría yo, que soy un ser humano como los que están en el público, en esas circunstancias? ¿Cómo me relaciono yo con este tema? Lo que le sucede en escena al actor, pues, constituye lo que en el Sistema H corresponde al segundo folio, la situación: una cosa es que

---

<sup>45</sup> Diderot, Denis. *La paradoja del comediante*, p. 5.

el actor comprenda las palabras de un personaje enamorado en *Romeo y Julieta*, que pueda nombrar sus acciones y trate de imitarlas, pero una cosa muy diferente es que en escena produzca el amor y el deseo por su compañera de escena, y que el público vea la turbación de un amante, y que acontezca una tensión entre el actor y la actriz. Entonces se da la situación, que está sugerida por el texto, pero, según Hevia, no se alcanza nunca a partir de la declamación precisa y la elección de los gestos adecuados, como sugiere, de cierto modo, Diderot.

¿Cómo hacer eso? ¿Es posible utilizar una técnica para las emociones? Constantin Stanislavski ofrece una posible respuesta a la paradoja.

## 2.4 Stanislavski y la vida interior

Según Hevia, la decadencia del teatro en México se debe, por un lado, a la falta de un lenguaje común y, por otro, al olvido del descubrimiento stanislavskiano, que para Hevia es el descubrimiento de la vida interior.

Para Stanislavski, no basta para actuar comprender las manifestaciones externas del personaje, ni el significado objetivo de sus palabras, sino lo que hay debajo:

*Crear la vida del espíritu humano del papel y transmitir esta vida en la escena bajo una forma artística.*

Como veis, nuestra tarea principal no consiste solo en reflejar la vida del papel en su manifestación externa, sino sobre todo en crear en escena la vida interior del personaje representado y de toda la obra, adaptando a esta vida ajena los propios sentimientos humanos, dándole todos los elementos orgánicos del espíritu de uno mismo.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Stanislavski, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, p. 32. David Hevia, en sus clases, equiparaba el descubrimiento de la vida interior por parte de Stanislavski con los descubrimientos de Sigmund Freud; sin embargo, no hay que confundir el subconsciente stanislavskiano con el inconsciente freudiano; aunque es posible encontrar puntos de contacto entre ambas nociones, Stanislavski no conoció la psicología freudiana, y sus ideas respecto a la memoria emocional se basaron en las investigaciones del psicólogo francés Théodule-Armand Ribot, como refiere Stanislavski en la obra citada. Las nociones psicológicas de Stanislavski se basan, más bien, en la psicología experimental, por lo que sus nociones pueden emparentarse mejor con corrientes psicológicas como el conductismo, basado en la observación de la conducta desde la aplicación rigurosa del método científico, que con el psicoanálisis, de carácter más especulativo. Lee Strasberg, en *Un sueño de pasión*, se refiere directamente a

¿Cómo lograr esto? Stanislavski responde esta pregunta con la formulación de un precepto del arte de la vivencia: “la creación subconsciente de la naturaleza a través de la psicotécnica consciente del artista (lo subconsciente a través de lo consciente, lo involuntario mediante lo voluntario).”<sup>47</sup> Stanislavski señala que hay aspectos de nuestra vida anímica que dependen de nuestra voluntad (como la atención), y aspectos ajenos a nuestro control (como la emoción); de ahí que Stanislavski, a la vez que insiste en la adquisición de una técnica para construir “la manifestación externa” (que en su escuela se basaba en el estudio de la música, la danza, esgrima, entre otras disciplinas), habla de la necesidad de una psicotecnia, a través de la cual sea posible inducir procesos involuntarios en el alma del actor: de ahí surge la vivencia, cuando “tanto el intérprete como nosotros (el público), nos entregamos con toda el alma a lo que sucedía en el escenario, sucumbíamos y revivíamos con una misma emoción.”<sup>48</sup> Así pues, la técnica de la vivencia, puesto que las emociones son irracionales, no enseña al actor únicamente a despertarlas, sino a encauzarlas, mediante lo que, en su última enseñanza<sup>49</sup>, Stanislavski denominó *el método de las acciones físicas*, así como en el estudio de la conducta humana, que para Stanislavski se convierte en el objeto de la *mímesis* actoral. Lo que Stanislavski señala como herramientas de la psicotecnia consciente, son un artificio para recrear la conducta humana en el escenario, que, a grandes rasgos, Stanislavski concibe de la siguiente manera: el personaje está, a cada momento, dentro de ciertas “circunstancias dadas”<sup>50</sup>, en “comunicación”<sup>51</sup> con algo, que afecta la forma en que enfrenta esas

---

ambas escuelas psicológicas, de las que toma distintos elementos; su concepción del papel del inconsciente y la represión en la creación actoral sí parte de la lectura de Freud.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>49</sup> Para una descripción de las distintas fases del pensamiento de Stanislavski, remito al lector a *El arte del actor en el Siglo XX*, de Borja Ruiz.

<sup>50</sup> “La fábula de la obra, sus hechos, acontecimientos, la época, el tiempo y el lugar de la acción, las condiciones de vida, nuestra idea de la obra como actores y directores, lo que agregamos de nosotros mismos, la puesta en escena, los decorados y trajes, la utilería, la iluminación, los ruidos y sonidos, y todo lo demás que los actores deben tener en cuenta durante su creación”. Stanislavski, Constantín. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. P. 67.

<sup>51</sup> “El artista es un hombre, con todas las debilidades propias del ser humano. Cuando llega al escenario es natural que traiga consigo sus pensamientos diarios, sus sentimientos personales,



circunstancias. También, a cada momento, cumple alguna tarea con determinado objetivo, que es posible dividir en unidades y tareas más pequeñas, hasta llegar a las tareas escénicas, visibles, que realiza el actor, como recoger una carta del suelo, forcejear con alguien para que no huya, o atravesar el escenario. Las tareas particulares se subordinan a tareas más generales hasta llegar a lo que Stanislavski llama “supertarea”, que define la acción del personaje.

El proceso mediante el cual el actor crea esta partitura interior, Hevia lo denomina *circunstanciación*, donde confluyen las circunstancias dadas y el *si condicional*, que es el nombre que Hevia da al *mágico si* de Stanislavski: “el *si* siempre da comienzo a la creación; las *circunstancias dadas* la desarrollan. Sin ellas el *si* no puede existir ni adquirir su fuerza de estímulo. Pero sus funciones son algo distintas: el *si* da un impulso a la imaginación adormecida, mientras que las *circunstancias dadas* dan fundamento al *si*. Entre ellos ayudan a crear el estímulo interior<sup>52</sup>.” En este proceso, el actor busca situaciones de su vida análogas a las vividas por el personaje y, según Stanislavski, si trabaja rigurosamente con estas herramientas, eventualmente no tendrá que pensar en el objetivo en escena, sino simplemente fluir y cumplir las tareas escénicas definidas, dando paso a la creación inconsciente, facilitada por los momentos de creación consciente.

Esta sistematización stanislavskiana ofrece elementos clave para leer un texto dramático como actor (lectura que difiere de la lectura del director, del dramaturgo y del literato): permite al actor reconocer los elementos que el dramaturgo ofrece para la construcción del personaje, como son las distintas circunstancias de la obra, el conflicto y la concatenación de eventos (el *plot*). Estos

---

sus reflexiones nacidas de la realidad. En el teatro no se interrumpe, pues, la línea de su vida personal, limitada, y en la primera oportunidad que se presenta irrumpe en los sentimientos del personaje. El artista se entrega por entero a su papel sólo en los momentos en que éste lo transporta. Cuando ello sucede, se identifica con él de una manera creadora. Pero en cuanto se distrae, cae nuevamente bajo el dominio de su propia vida personal, que lo lleva más allá de las candilejas, hacia la platea, o fuera de los límites del teatro, en busca de los objetos para su comunicación espiritual”. Stanislavski, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*. P. 251-252. Así pues, la comunicación se refiere a aquello que absorbe nuestra atención interna; por ejemplo, cuando está uno enamorado y tiene que ocuparse de su vida cotidiana, pero no puede pensar en otra cosa que en el amado, podríamos decir que está en comunión con él.

<sup>52</sup> *Ibid.* P. 67

elementos, que *están* en la obra, no dependen enteramente del actor; por eso Stanislavski los llama circunstancias dadas, ya sea por la dirección o la dramaturgia. Sin embargo, a pesar de la importancia que Stanislavski le concede al texto, también exige del actor un esfuerzo imaginativo: a partir de las circunstancias dadas por el texto, el actor propone una interpretación particular de las mismas, y las enriquece con circunstancias más específicas vinculadas a su propia sensibilidad, que no aparecen en el texto, pero le sirven para dar sentido a lo que ocurre en el escenario.

Sin embargo, surge el problema de que lo que haría un actor en la circunstancia del personaje, debido a su carácter, y a otras muchas circunstancias personales, no corresponda con lo que hace el personaje: frente a una situación a la que el personaje reacciona de manera violenta, el temperamento del actor podría llevarlo a una reacción pacífica. Frente a esto, Yevgueni Vájtangov (Vladikavkaz, 1883-Moscú, 1922), actor y director del Teatro de Arte de Moscú, propone una variante del *sí condicional*: ¿qué tendría que pasarme para que hiciera yo lo que hace el personaje? ¿Cuál es la equivalencia en mi experiencia personal que me llevaría a comportarme de esa manera?<sup>53</sup>.

Las propuestas de Stanislavski, a la vez que ofrecen una respuesta a la paradoja de Diderot, abren paso a otras paradojas. Durante años, como señala Borja Ruiz en *El arte del actor en el siglo XX*, Stanislavski lidió con el problema de que sus métodos, tan exitosos para montajes de obras realistas y naturalistas, parecía, no sólo poco efectivas para el abordaje de otros estilos, como el simbolismo y el teatro clásico, sino también limitadas para el trabajo con obras realistas: si el actor crea una vivencia pero no es capaz de manifestarla físicamente, ésta no se transmite al público. Frente a las limitaciones de la memoria emocional, en la última etapa de su enseñanza Stanislavski se concentró más en las acciones físicas. Para Stanislavski estuvo cada vez más claro que la

---

<sup>53</sup>“Si Stanislavski planteaba la hipótesis “qué es lo que el actor *haría* en las circunstancias dadas del personaje”, Strasberg (tomando la idea de Vajtángov), invierte este planteamiento y formula la siguiente cuestión: “si las circunstancias de la escena indican que el personaje debe actuar de una determinada manera, ¿qué es lo que *motiva* al actor, como ser humano, a actuar así?”. Borja Ruiz, p. 180.

emoción en sí no basta, que es necesaria una manifestación física, y es a través de las acciones físicas que el actor desarrolla su dramaturgia escénica.

Discípulos de Stanislavski continuaron su labor, enfocándose, por lo general, en uno de los dos aspectos de su enseñanza: la vivencia o la encarnación. Posteriormente, otros creadores escénicos continuaron estas exploraciones.<sup>54</sup> En el presente trabajo, como se verá, frente a las limitaciones del plan de estudios del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, que concede pocas horas a las clases de actuación, donde no alcanza el tiempo para ver una técnica en profundidad, recurrí a representantes de ambos enfoques, que pude estudiar con distintos maestros, para poder llevar a cabo la creación de la vivencia y la de la encarnación para mi personaje. Los autores a los que recurro, además del propio Stanislavski y de Hevia, son, para la vivencia, Lee Strasberg, cuyo método estudié con la maestra Natalia Traven en sus cursos de Actuación 3 y 4, y para la encarnación, Julia Varley, cuya técnica estudié con el maestro Bruno Castillo en sus cursos de Expresión Corporal 3 y 4.

---

<sup>54</sup> Véase en *El arte del acto en el Siglo XX*, de Borja Ruiz.

## SEGUNDO ACTO

### El mundo profesional

#### 1. *Despertar de primavera*, de la Cuadrilla Teatro Mx: propuesta de dirección

Melchor, Wendla y Moritz, al despertar sus deseos carnales, se encuentran cuestionando constantemente su deber ante la moral. Empujados por la avasalladora potencia de la naturaleza del ser, misma que rompe con toda moral, estos tres jóvenes descubren su sexualidad, su cuerpo y su muerte<sup>55</sup>.

La directora quiso privilegiar en nuestro montaje la oposición entre Eros y Thánatos (la pulsión erótica y la pulsión de muerte), y articular su discurso en el cuerpo: los personajes nos agrupábamos alrededor de un viejo sillón, lugar de encuentro para el estudio, el coqueteo y, finalmente el suicidio, que movíamos para cambiar de espacio y hacer las transiciones entre escenas. Estábamos cerca de los espectadores, para garantizar que estos pudieran ver de cerca y sentir nuestra angustia, nuestra excitación y nuestros anhelos, y el juego de distancias y cercanías entre nosotros tenía una gran importancia. La propuesta estética combinaba una actoralidad realista con un manejo extra-cotidiano, onírico y expresionista del espacio, y en algunos momentos, también de nuestro cuerpo. Además del sillón, teníamos un piso cubierto de flores, que en la primera parte del montaje (hasta el suicidio de mi personaje), eran coloridas y alegres; en la segunda parte, mi cadáver se cubría de tierra y la iluminación y las hojas evocan un ambiente siniestro.

Los vestuarios eran muy sencillos: el uniforme escolar de los personajes, camisa blanca y pantalón o falda gris. Debajo de la camisa, los chicos llevábamos camiseta blanca, usábamos corbatas azules y las niñas moños; las diferencias de los personajes se resaltaban en el uso particular que cada personaje hacía de su vestuario, así como algunos detalles peculiares de los mismos: por ejemplo, manchas de pintura en la ropa de Ilse. En mi caso, mis zapatos debían estar

---

<sup>55</sup> Programa de mano de *Despertar de primavera*, dirección: Verónica Zurita. Sala Novo, Teatro la Capilla, agosto-noviembre 2019.

impecablemente boleados y mi cabello, lleno de gel, peinado hacia atrás. La utilería era mínima: los libros de estudios de los estudiantes, la bandeja de té de la madre de Melchor, el bolso de Ilse. El trabajo de acciones físicas, así como la relación con el sillón, junto con la generación de la sustancia actoral y la búsqueda de la situación, fueron los ejes de la dirección de actores, que determinaron el trazo y la composición, que en muy pocas escenas fueron impuestos desde fuera.

Dos personajes destacaban del resto: Frau Gabor, la madre de Melchor, única representante del mundo de los adultos (para quien conseguimos, para el montaje fuera de la academia, a una actriz, Andrea Parra, de mayor edad y experiencia, que no era egresada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro), y el Hombre Enmascarado, personaje andrógino en el borde entre la realidad y la fantasía, que en el texto de Wedekind aparece sólo en la última escena, pero que en nuestra puesta en escena, tenía apariciones a lo largo de toda la obra, momentos oníricos que rompían, por un momento, con la acción, y cuyo vestuario tenía un carácter fantástico. Era interpretado por una actriz, Berenice Reyes, igualmente egresada del Colegio.

A Verónica, la directora, no le interesaba privilegiar la anécdota, sino los temas: el erotismo, la muerte, la represión, la soledad de unos jóvenes abandonados a su suerte por una sociedad mojigata que no les brinda educación sexual. Estos temas aparecen en las interacciones entre los personajes, lo que da pie a diversas situaciones, que van desde la interacción sexual, hasta momentos absolutamente oníricos, como el monólogo de la Reina sin Cabeza de Moritz y las apariciones del Hombre Enmascarado.

A continuación, describiré la trayectoria de mi personaje escena por escena, con el propósito de mostrar las herramientas técnicas que utilicé y cómo, desde la actuación, articulé un discurso propio, y la forma en que éste dialogaba con el discurso de la puesta en escena. Mi discurso, como se verá, parte de la visión del personaje de Moritz como un héroe trágico.

## 2. Moritz Stiefel: trayectoria trágica del personaje y camino del actor en escena

### 2.1 Escena 2: Moritz descubre la sexualidad

Esta escena me trajo muchos problemas durante el Laboratorio de Puesta en Escena. El maestro Hevia me señalaba que desde que ponía un pie en el escenario ya estaba deprimido, ya estaba derrotado, ya era un suicida, por lo que mi actuación carecía de progresión y de vitalidad.

La escena empezó a fluir cuando encontré otro tema que privilegiar. Originalmente, privilegiaba la depresión; en mi segundo abordaje, privilegié lo que más me movía de la escena, que era la rebeldía del personaje, harto de la escuela y de las exigencias de sus padres. Stanislavski, en *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, ha señalado la importancia de definir la supertarea<sup>56</sup> del personaje con un ejemplo de su propio trabajo; cuando interpretó *El enfermo imaginario*, de Moliere, empezó por actuar la supertarea “quiero estar enfermo”, con lo que la obra pasaba de ser una comedia divertida a un melodrama escabroso; todo se transformó cuando Stanislavski definió la supertarea como “quiero que me crean enfermo”; según Stanislavski, a partir de este momento se reveló la comicidad del personaje<sup>57</sup>. De manera análoga, mi supertarea original (que era, además, en la terminología de Hevia, un discurso inconsciente), podría definirla como “quiero deprimirme”, supertarea que no conduce al actor a la acción, a diferencia de la supertarea que encontré hacia el final del proceso, “quiero escapar a mi mundo de ensueño”, más sucintamente, “quiero soñar”.

Así pues, en mi segundo abordaje de la escena quise privilegiar, temáticamente, la rebeldía del personaje, así como su impulso crítico contra el sistema. Imaginaba, en mi proceso de *circunstanciación*, que a Moritz le gustaría

---

<sup>56</sup>“Supertarea: término de Stanislavski que define el fin principal, fundamental, universal de la obra que atrae hacia sí todas las tareas sin excepción, que moviliza las fuerzas psíquicas y los elementos sensoriales del personaje”. Borja, Ruiz. *El arte del actor en el Siglo XX*, p. 78.

<sup>57</sup> En *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*, p. 330.

la música de Pink Floyd, y un ejercicio que realizaba de camino a los ensayos era tararear en el metro *Another brick in the wall*. Junto con este impulso de rebeldía, aparecía el anhelo de **irme**, que define la trayectoria del personaje: soy una criatura que **huye** constantemente, quiero **dejar atrás** todas mis cadenas y **alcanzar** la libertad, que finalmente, como buen romántico, creo **encontrar** en el suicidio.<sup>58</sup>

Pero en esta primera escena no huyo a los brazos cariñosos de la muerte, como haré al final: en esta escena, me **fugo** a mis sueños húmedos con las piernas de una chica con medias azules, y a mis fantasías de hacerme a la mar, lejos de la tiranía mis padres y profesores. En esta escena, **tengo que estudiar** para que mis padres no me regañen y no se arruine mi futuro académico, cuando en realidad **quiero entregarme** a las sensaciones que inundan mi cuerpo: tenderme en el pasto a sentir el sol, **desnudarme** para nadar en el lago, **ligar**... todas estas cosas que deseo, al mismo tiempo, me inquietan y despiertan en mí un sentimiento de pudor, contra el cual **me rebelo** violentamente, lo que me lleva a **cuestionar** por qué lo siento. Así, le pregunto a Melchor: “¿tú crees que sentiríamos el pudor si no nos lo hubieran enseñado?”, con lo que mi enojo contra mis padres y las instituciones aumenta, y me lleva a **fantasear** cómo educaría yo a mis hijos, para que “cuando crezcan estén menos tensos que nosotros”<sup>59</sup>. Ahí

---

<sup>58</sup> “Las tareas deben estar relacionadas con la obra y la esencia interior del papel, y, además, deben ser tareas atractivas, cercanas y realizables que estimulen la creatividad del actor como ser humano. La búsqueda de una analogía ente las tareas que resultan útiles para el actor y aquellas que corresponden al personaje, permite que el personaje se vaya construyendo a partir de las acciones propias del actor y que su actuación pueda ser más viva y auténtica. Técnicamente, la tarea debe definirse a través de la pregunta “quiero hacer... ¿qué?”, que debe responderse con un verbo que describa una acción concreta. De esta forma, la construcción del personaje reside en tareas que el actor realiza mediante la acción de un modo auténtico y coherente”. *El arte del actor sobre si mismo*, p. 77.

<sup>59</sup> He transcrito aquí lo que constituye un ejercicio de *circunstanciación* muy útil para mí, y que Stanislavski describe en el capítulo *Unidades y tareas*, en *El proceso creador de las vivencias*, donde pide a sus estudiantes que interpreten, sin el texto, una escena de *Brand*, de Ibsen, donde los hombres, de un lado, enuncian las tareas de Brand, siempre en primera persona, a lo que responden las mujeres con las tareas de su esposa. Este ejercicio da pie al conflicto, y es un proceso mediante el cual el actor descubre las tareas que, personalmente, le ayudan, puesto que de inmediato desatan un impulso dentro de él, mismo que luego puede aplicar a los parlamentos y acciones físicas. Este ejercicio es particularmente útil para mí, seguramente, porque, como se verá más adelante, apela a la voluntad, que es, entre las “fuerzas motrices de la vida psíquica” descritas por Stanislavski en el capítulo 12 de la obra citada, la que predomina en mí. Las tareas que he mencionado como parte de mi *circunstanciación*, son, en efecto, tareas que me conmueven en lo

aparece la fantasía social, que es lo que permite que tanto el actor como el público nos conectemos, en la comunión de imaginar las cosas de otra forma y de reconocer nuestros anhelos, inquietudes y conflictos.

En un primer abordaje, trataba de encarar directamente el sufrimiento del personaje; en este segundo abordaje, al privilegiar mis deseos, me encontraba, irremediabilmente, con los obstáculos, con lo que el conflicto aparecía de forma natural; este conflicto específico de mi personaje, correspondía, además, con el conflicto general de la puesta en escena como fue planteado por la directora: el conflicto entre el cuerpo y la moral. Hevia nos insistió durante las clases en encontrar los *síes* y los *peros* de nuestros personajes como motor para nuestro trabajo: *¡Quiero desnudarme y arrojarme al lago, pero me da mucha pena que me vean! ¡Quiero que me vean desnudo, pero tengo miedo de que me juzguen! ¡Quiero encontrarme en ese momento con Ilse, pero me da pena que se decepcione de mí!* Estos pensamientos constituyen el subtexto<sup>60</sup> de las situaciones y parlamentos, y, como señala Hevia, no están en la página: son lo que constituye la vida interior del personaje, que es creada por el actor a partir de las sugerencias del texto.

La fantasía social no aparecía en esta escena en mi primer abordaje, durante el Laboratorio de Puesta en Escena, pero sí en el segundo, en el ámbito profesional, de acuerdo con la retroalimentación de mis compañeros, las notas de mi directora y la reacción del público. En el primer ensayo que tuvimos luego de que concluyó nuestro proceso académico, la reacción de mis compañeros frente a la escena fue una que jamás me hubiera esperado: se rieron. La escena dejó de ser aburrida y deprimente para convertirse en un vivo cuadro de la vida adolescente, con chicos que se quejan de sus padres y la escuela y se ponen a hablar de chicas. Es entonces que es posible que aparezca la fantasía social, a

---

personal, al ser yo una persona idealista y muy comprometida con la crítica social, por lo que genera en mí emociones análogas a las emociones reales del personaje.

<sup>60</sup> "Subtexto: Aquello que no está explícitamente escrito en el texto dramático, pero que aparece en la forma de ser interpretado por el actor. Stanislavski lo utilizó como herramienta para la construcción de la vivencia interna del personaje". Borja Ruiz. *El arte del actor en el Siglo XX*, p. 88.



partir del reconocimiento de la situación por parte de los espectadores<sup>61</sup>, que permite que cobren sentido los cuestionamientos de los personajes e inviten a los espectadores a imaginar. Por otro lado, es esto lo que permite que exista una experiencia trágica, pues ésta se basa, en gran medida, en la situación vital de la peripecia, un cambio de fortuna donde vemos a alguien pasar de la felicidad a la desdicha<sup>62</sup>: lo que resulta doloroso es conocer los anhelos de un personaje, sus ganas de vivir y descubrir el mundo, para ver cómo esta persona fracasa, se rinde y se suicida. Ésa fue, con otras palabras, la retroalimentación que recibí de una de mis primas, Valentina García, que fue a ver el montaje. Valoro particularmente sus comentarios, porque fue el único público adolescente (el público que teníamos en mente) con quien tuve ocasión de hablar: “se ve que tu personaje quiere lograrlo, se ven sus ganas, su esfuerzo, pero no le sale... y eso es muy triste”.

Para lograr esta escena, recorrí a los ejercicios de memoria sensorial y memoria afectiva de Lee Strasberg. En primer lugar, me concentré en la recreación de las sensaciones físicas de la escena: la primavera, el calor, el sudor.<sup>63</sup> El segundo aspecto que debía construir era la relación con mis compañeros de escena, para lo que recurrí a un ejercicio de *sustitución*<sup>64</sup>. Esta herramienta, cuando se trabaja mediante la memoria afectiva, consiste en la recreación de las sensaciones físicas asociadas a la persona elegida. Probé con la

---

<sup>61</sup> Donde se nota también el tercer folio, “las emociones son una construcción cultural”: dentro de nuestra cultura, reconocemos las emociones propias de la adolescencia, así como los conflictos a que da lugar la moral sexual de nuestra sociedad, que no aparecerían si nuestra cultura fuera otra.

<sup>62</sup> “En conformidad de esto, es preciso que la fábula bien urdida sea más bien de un éxito sencillo, que no doble, como algunos pretenden; y por mudanza, no de adversa en próspera fortuna, sino al contrario, de próspera en adversa; no por delitos, sino por algún error grande de las personas, que sean o de la calidad dicha, o en todo caso antes mejores que peores”. Aristóteles, *El arte poética*. <https://ciudadseva.com/texto/el-arte-poetica/>

<sup>63</sup> “Memoria sensorial: técnica mediante la cual el actor recuerda y revive las sensaciones físicas (táctiles, olfativas, gustativas, visuales y auditivas) de un episodio de su pasado. Se utiliza como fase previa al a memoria emocional, esto es, antes de traer al presente la emoción de aquel episodio”. Borja Ruiz, p. 80. En la práctica, realizaba el ejercicio de la siguiente manera: comenzaba con una sesión de relajación en silla, el ejercicio básico del Método Strasberg, donde relajaba cada parte de mi cuerpo, atendiendo a sus tensiones y posibilidades de movimiento, con especificidad, para luego recrear las sensaciones con el propósito de provocar las reacciones fisiológicas correspondientes.

<sup>64</sup> “Sustitución: técnica desarrollada por Strasberg mediante la cual el actor consigue llegar al estado emocional del personaje remplazando una circunstancia de la obra por una personal”. Borja Ruiz, p. 182. En este caso, la circunstancia de la obra en cuestión era la relación de Moritz con sus amigos.

recreación de distintos amigos, pero el elemento clave que me ayudó a construir el personaje fue la relación real con uno de mis compañeros de escena, Matías Sales, en quien tuve la fortuna de encontrar un cómplice en el abordaje stanislavskiano: después de nuestro calentamiento individual, él solía acercarse a mí para improvisar nuestras interacciones previas a nuestra entrada. Así, empezamos a construir nuestra relación fuera del escenario: yo le platicaba, medio en broma, que si no pasaba mis exámenes me iba a suicidar, y él me regañaba amistosamente y me explicaba la pronunciación de los versos de Homero que Moritz tenía que aprenderse para su examen de Griego.

Luego de varios ensayos en los que trabajamos estas escenas, tuve una afortunada revelación de mi inconsciente: desperté alterado porque había soñado con un viejo amigo de la Secundaria, con el que luego perdí contacto, pero con quien había tenido, ahora lo notaba, una relación muy parecida a la que Moritz tenía con Melchor y Hans. Aquel era el amigo con el que hablaba de chicas y me quejaba de la escuela; también, fue el amigo que me molestaba cuestionando mi sexualidad. Respecto a este tema, tuvimos, una vez, una fuerte discusión, a partir de la cual me sentí muy solo, pues yo no tenía más amigos en la Secundaria; después, nos reconciliamos.

Llegué al ensayo con estos sentimientos presentes, y busqué la forma de aplicarlos a la escena. Pensaba: si Matías y Mike fueran mi amigo de secundaria<sup>65</sup>... y, de este modo, nuevos aspectos de la situación se me revelaron. A partir de ese momento, pude definir con muchísima precisión la vivencia a evocar para esta escena: recreaba, al inicio de los ensayos, a mi amigo de la secundaria, y a esta recreación añadí la recreación de un espacio, donde se integraban las distintas sensorialidades requeridas por la escena. Recurrí, a lo largo de los ensayos, a experimentar con dos espacios fundamentales: el parque al que íbamos mi amigo y yo después de la escuela, donde hacía siempre un calor

---

<sup>65</sup> Aquí recurrí a la modificación que Strasberg, plantea al *sí condicional* de Stanislavski: "Si Stanislavski planteaba la hipótesis "qué es lo que el actor *haría* en las circunstancias dadas del personaje", Strasberg (tomando la idea de Vajtánov), invierte este planteamiento y formula la siguiente cuestión: "si las circunstancias de la escena indican que el personaje debe actuar de una determinada manera, ¿qué es lo que *motiva* al actor, como ser humano, a actuar así?". Borja Ruiz, p. 180.

penetrante, donde veíamos (de lejos, tímidamente) a las chicas que nos gustaban y que estaba lleno de árboles y flores; el otro espacio era la habitación de mi amigo, donde muchas veces fui a hacer la tarea, y nos quejábamos de la escuela (que, por motivos diferentes a los de Moritz, puesto que ambos éramos bastante nerds, odiábamos con toda nuestra alma). Estos ejercicios estaban destinados a dar verosimilitud a mi relación con los personajes, así como a mi forma de habitar el espacio, de tal modo que yo podía brindarles mis sentimientos reales. Aquellas recreaciones, que eran un ejercicio de memoria afectiva, me abrían la puerta a la vivencia plena de mi adolescencia, que podía, así, trasladar a la escena.<sup>66</sup>

Algo importante es que esta vivencia se me reveló sin que yo la buscara, como ocurría en mi proceso académico, donde estaba yo empeñado en recurrir a mis emociones directamente (las que me atravesaban en ese momento de mi vida, donde me encontraba particularmente deprimido): en este caso, noforcé a mi inconsciente, sino que la vivencia adecuada se me reveló como resultado de mi proceso de ensayos, y en vez de hurgar en mis traumas, pude aprovechar una experiencia ya superada, pero cuya vivencia guardo todavía en mi inconsciente, sin que me afecte en la vida cotidiana: actualmente, mi amigo y yo recordamos esa anécdota con humor, y yo no recreaba precisamente ese episodio doloroso de nuestra amistad; sencillamente, lo recreaba a él.

---

<sup>66</sup> “El proceso correcto para inducir una respuesta es a través de los sentidos. Él trata de recordar donde estaba. Digamos que estaba en el patio. El actor no puede pensar simplemente en generalidades. El patio está compuesto de muchos objetos que él ve, oye, toca, y además, a los cuales él asigna la palabra *patio*. Sólo por la formulación de la sensación concreta de esos objetos pueden ser estimuladas las emociones. No es suficiente decir “hacía calor”. Por el contrario, el actor debe definir con precisión en qué zona experimentó ese calor particular que recuerda; el actor localiza la concentración en esa zona no para crear sólo una memoria, sino para revivir ese momento. El actor recuerda lo que llevaba puesto: el aspecto, la textura o la sensación de ese material sobre su cuerpo. Trata de recordar el hecho que produjo la emoción no en términos de la secuencia e la historia sino en términos de los diversos sentidos que la rodearon. *Si hay involucrado algún otro individuo, también debe ser experimentado en términos de memoria sensorial*. Cuando el actor se acerca al momento de recreación emocional intensa, con frecuencia el cuerpo ejerce una fuerte tensión para detenerla; a nadie le agrada revivir experiencias intensas. Cuando el actor llega al momento de gran intensidad debe poder estar concentrado sensorialmente; de otra manera, la voluntad del actor está fuera de control y puede ser arrastrado por la experiencia emocional”. Strasberg, Lee. *Un sueño de pasión*, pp. 124-125. Puesto que el objetivo del ejercicio, para esta escena, era efectuar una sustitución para crear la relación de mi personaje con los otros personajes, me concentraba en recrear, sensorialmente, a mi amigo de la secundaria; posteriormente, añadía a esta recreación la recreación del espacio.

Quiero recalcar, no obstante, que aunque yo recurría a estos ejercicios de memoria sensorial durante las funciones, en escena no me dedicaba a remplazar a mis compañeros de escena con mi amigo: la recreación de éste sólo fue un disparador, la llave que me brindó nuevas herramientas para construir una relación escénica con mis compañeros, de tal modo que, con el tiempo, tenía mucho más peso el ejercicio de improvisación que Matías y yo hacíamos antes de entrar a escena para ayudarme a conectar. Es así que, en escena, no interactuaba ni con mi amigo de la adolescencia ni con los “fantasmas” de Melchor y Hans, como llama Diderot a los personajes, sino con mis compañeros de escena, Mike y Matías, que en ese momento eran Melchor y Hans; a partir del ejercicio de memoria afectiva, había trasladado las emociones reales de mi relación con mi amigo a mi relación con mis compañeros en escena, que se había enriquecido, después, con lo que habíamos construido juntos en los ensayos.

Un concepto que me resultó muy útil durante este proceso fue el de partituras y subpartituras de Julia Varley (Londres, 1954), actriz, directora y dramaturga integrante del Odin Teatret, dirigido por Eugenio Barba (Brindisi, 1936), y que ha desarrollado sus propios planteamientos teóricos y técnicos a partir de lo que los miembros del Odin llaman Antropología Teatral. Se trata de una forma de entender la dramaturgia el actor para organizar sus comportamientos escénicos:

En la Antropología Teatral, la palabra “subtexto” ha sido remplazada por “supartitura”, un término más apropiado para formas teatrales que no se basan, necesariamente, en el texto, donde la actriz construye su presencia escénica con una forma de comportamiento vocal y físico llamado “partitura”. El término “subpartitura” incluye todos los procesos psíquicos y mentales en los que la actriz basa su trabajo. En este concepto se mezclan técnicas personales, elementos de apoyo que mantienen viva la partitura, puntos de partida para la creación de materiales, los pensamientos de la actriz antes y durante la función, las motivaciones del personaje, el mundo interior, emociones, energía, recuerdos, sensaciones, y todo aquello que no se puede conceptualizar.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Varley, Julia. *Stones of water*, p. 78. Traducción propia

En mi partitura, pues, estaban mis acciones físicas y comportamientos escénicos observables, mientras que mi subpartitura incluía las herramientas técnicas concretas, los puntos donde centraba mi atención, las imágenes a las que recurría a cada momento.<sup>68</sup> Así, mis ensayos y funciones comenzaban por el proceso de recreación que he descrito, al que posteriormente sumaba la interacción con los estímulos del espacio real: el espacio escénico estaba cubierto con flores, que rodeaban un viejo sillón al centro, por lo que, al entrar al escenario, ponía mi atención en esas flores, así como en el trayecto que realizaba hasta sentarme. A mí me gustan las flores, y la sensación de caminar sobre ellas, de olerlas y embriagarme con sus colores, eran estímulos reales a los que podía recurrir en todo momento, y que, además, mantenían mi atención dentro del escenario.

Otro elemento importante fue la construcción física del personaje: era importante para mí que mi presencia escénica tuviera la corporalidad de Moritz, no la mía cotidiana. Abordé estos ejercicios, como pide Stanislavski, de forma paralela a mi trabajo de creación de vivencias, descrito anteriormente, pues corresponden al trabajo creador de la encarnación. Para esto, nuevamente, recurrí a Julia Varley, mediante el concepto de “creación de material”:

Con el término “material”, aludo al trabajo autónomo que realiza la actriz antes de la intervención del director o del montaje definitivo realizado durante los ensayos. Para mí, el material de actriz consiste en secuencias de acciones, escenas, *caminatas*, pasos

---

<sup>68</sup> A través del entrelazamiento entre partitura y subpartitura, es posible integrar técnicas de distintas procedencias: para generar la vivencia, partía de los ejercicios de Strasberg que luego profundizaba con las herramientas de Hevia y Stanislavski, y en lo que respecta a la traducción de mis impulsos emotivos en acciones concretas, recurría a herramientas del Odin Teatret, que me servían para el complemento del proceso creador de vivencias, que es el proceso creador de la encarnación. Como señala Borja Ruiz: “A pesar de las diferencias evidentes en la estética y en la forma, en todos ellos subyace una preocupación común por disciplinar la acción en una partitura. Stanislavski buscará esta partitura en el Método de las Acciones Físicas, Meyerhold lo hará a través de la biomecánica, Decroux en su mimo corporal y Grotowski como una *conditio sine qua non* para alcanzar la organicidad del actor. En esta edificación de la arquitectura de los movimientos reside precisamente, uno de los secretos para que la presencia del actor sea eficaz”. P. 44. Remata Borja con una cita de Barba, donde se describe la partitura como la base de la dramaturgia del actor: “La dramaturgia de la partitura sirve en primer lugar para fijar la forma de la acción, animarle en detalles, *detours*, impulsos y contraimpulsos. Su elaboración es importante para el actor. De ella depende su precisión y, por lo tanto, la calidad de su presencia”. Barba, Eugenio *A dictionary of Theatre Antropology. The secret art of the performer*, p. 192.

de danza, *maneras de sentarme, de mirar y de usar los brazos, con la intención de construir un tipo particular de comportamiento escénico que es lo que normalmente se llama creación de personaje*. En el Odin Teatret, junto a la palabra “material”, usamos partitura”, un término utilizado originalmente por Stanislavski: en vez de notas musicales, la partitura se compone de las acciones físicas y vocales de la actriz.<sup>69</sup>

Así, preparé, a partir de mis ejercicios de memoria afectiva en mi trabajo en casa, distintas maneras de caminar, de sentarme y de usar las distintas partes de mi cuerpo, que luego fijaba en los ensayos, con apoyo de las notas de la directora, que me pedía conservar algunos hallazgos y desechar otros.

Stanislavski ha insistido en que los personajes y los seres humanos podemos clasificarnos de acuerdo con la predominancia de una de las llamadas “fuerzas motrices de la vida psíquica”: voluntad, mente y emoción<sup>70</sup>. Esto resulta muy útil para la construcción del carácter: no basta con que el actor contacte con sus emociones y las exprese como lo haría en la realidad de estar en un estado de desinhibición; es necesario que el actor moldee sus impulsos para adaptarlos a las necesidades del personaje. Strasberg ofrece el ejemplo de una actuación de Stella Adler (Manhattan, 1901-Los Ángeles, 1992), actriz y profesora de actuación que, eventualmente, creó su propia técnica de actuación:

Stella Adler poseía una intensidad emocional, una expresividad y una vitalidad física que, según el autor de la obra, no se adecuaban al personaje de la tímida secretaria judía enamorada en secreto del dependiente. Lawson quería darle el papel de la esposa del dueño de la empresa, una mujer bella y sensual. Sin embargo, advertimos en Stella los colores emocionales necesarios para crear un personaje dinámico pero capaz de dominar sus emociones. Yo quería una emoción profunda-como la que poseía Stella-contenida en una personalidad pura, bella y etérea. *Esto le*

---

<sup>69</sup> Varley, Julia. *Stones of water*. p. 76. Traducción propia. Las cursivas son mías.

<sup>70</sup> Véase: *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, pp. 293-312. En mi formación actoral, pude profundizar en esta tipología de caracteres en las clases de Muriel Ricard, que utiliza, en vez de carácter, los términos “energía” o “temperamento”, que divide de la siguiente manera: futuro (que corresponde a la voluntad), pasado (que corresponde a la emoción) y presente (que corresponde a la mente).

*resultaba difícil debido a su temperamento naturalmente desbordante.*<sup>71</sup>

Cito este ejemplo porque el temperamento “naturalmente desbordante” de Adler coincide con el mío, y como para ella en el montaje descrito por Strasberg, ha constituido una ventaja y una desventaja, pues en ello radican tanto mis potencialidades características como actor como mis limitaciones y resistencias, que he tenido que flexibilizar mediante el entrenamiento. Tanto en las clases como en los procesos de montaje, las notas que recibo suelen ser relativas a la contención energética, la precisión de las acciones físicas y la administración de la emotividad. Mi carácter (que se refleja en mi expresión corporal, en mi forma de hablar, de reaccionar y, en toda mi actoralidad), corresponde con una predominancia de la voluntad. Esto se manifiesta, en mí, en una cierta dificultad para la contención y para trabajar estados emotivos, por así decir, tranquilos: entro con más facilidad en la exaltación, y soy un tanto atrabancado en escena. Así, aunque mis maestros y directoras a menudo han resaltado que tengo facilidad para contactar con la emoción, también señalan que estas tienden a ser poco sutiles, y que no me es tan fácil matizarlas: tengo un temperamento excitable, y me detengo poco a profundizar en lo que siento; me es fácil exaltarme, pero no fluir, ni abandonarme, sencillamente, a sentir, sin aspavientos ni violencia.

En las clases de Actuación 3 y 4 de Pilar Villanueva, donde trabajamos secuencias de acciones, se me hizo notar que tendía manejar, en la terminología barbiana, una energía “masculina”, por lo que se me invitó a explotar la energía “femenina”.<sup>72</sup> Mi ritmo al hablar tiende a ser acelerado y mi expresión corporal frenética; soy una persona considerablemente ansiosa y, aunque tiendo a ser introspectivo, rara vez estoy tranquilo.

En carácter de Moritz predomina el sentimiento, y en su caso esto alcanza una dimensión trágica, pues este personaje padece, precisamente, porque esta cualidad en él es excesiva y no puede equilibrarla con las otras dos: la mente y la

---

<sup>71</sup> Strasberg, Lee. *Un sueño de pasión*, p. 116. Las cursivas son mías.

<sup>72</sup> “El primer paso consiste en la percepción de la existencia de dos polos, uno vigoroso, fuerte (animus), y otro suave, delicado (anima), dos temperaturas distintas, que nos tiente a confundirlos con la polaridad de los sexos”. Barba, Eugenio. *La canoa de papel*, p. 99.

voluntad. Moritz es un chico que padece por su fracaso escolar, que es considerado tonto por los demás y que encuentra imposible afrontar de forma racional sus problemas; por otro lado, es un chico que padece por no atreverse a hacer las cosas, y ambas cualidades, la voluntad y la mente, son cualidades que aprecia y envidia en sus dos mejores amigos, a la vez que siente un cierto rechazo hacia ellas: la racionalidad le parece fría y la voluntad le parece excesivamente violenta. Al comprender esto, pude superar una dificultad inicial que tuve con el conflicto de Moritz, porque yo siempre he sido un estudiante aplicado<sup>73</sup>, más parecido, en ese sentido, a Melchor y a Hans; sin embargo, pude identificarme plenamente con el fastidio de Moritz frente a la forma en que lo educaban, que privilegiaba los datos duros, la memorización y la racionalidad (algo análogo a lo que me pasaba en la prepa, donde tuve dificultades para las materias de física y matemáticas, pero fui siempre sobresaliente en literatura, teatro y artes). Esto me conectaba con vivencias personales: mis profesores no se burlaban de mí, pero recuerdo la decepción de mi abuelo cuando le conté los comentarios positivos de mi profesor de historia por una pequeña obra de teatro que presenté sobre el gobierno de Díaz Ordaz: “presúmeme cuando saques diez en matemáticas”. Probablemente si a Moritz le hubieran pedido escribir un poema en vez de hacer un análisis métrico de los primeros versos de la *Ilíada*, no le hubiera parecido tan estúpido a sus profesores, y él se hubiera dado cuenta de su inteligencia y su sensibilidad. Mi abuelo fue el referente vital para entender el miedo a decepcionar al padre; no tenía que evocar este conflicto en todas las funciones, pero a través de mi proceso de *circunstanciación*, me encontré con esta analogía con mi vida personal, gracias a la cual pude comprender, no racional, sino afectivamente, lo que le pasaba al personaje. A partir de ahí, aunque en la realidad mi sensibilidad poética se ve equilibrada con mi fuerte voluntad, pude contactar con un aspecto profundo de mí, a partir del cual pude dar vida al personaje, al privilegiar esa parte de mi persona en mi trabajo actoral, y lograr, como pedía Hevia, *dejar de hacer todo aquello que me aleja del personaje*. Así, a partir de lo que hay en mí, aunque

---

<sup>73</sup> Una ironía peculiar de mi relación con el personaje es que fui yo quien, en la realidad, aporté al montaje los paisajes en griego de la *Ilíada* y la elegía de Safo, que utilizamos en las escenas de estudio, y que en la realidad yo me sé de memoria.



no en una manera ni tan exclusiva ni tan exaltada como en Moritz, pude dar el paso al personaje y nombrarme desde ahí: me identifico con el mundo de los sentimientos, soy soñador, dulce y poético, cualidades asociadas con la feminidad. De ahí que probé, efectivamente, con dar una cualidad “femenina”<sup>74</sup> tanto a mis movimientos como a mi forma de hablar y de respirar en el escenario. La forma de respirar y de moverme la trabajaba a lo largo de mi vida cotidiana, para “pensar, actuar y sentir como el personaje”; ponía un gran énfasis en llevar a cabo esto en mis trayectos de mi casa a los ensayos, por lo que preparaba una lista de reproducción con las canciones que le gustarían a Moritz, y accionaba de una forma mucho más delicada y suave de lo que hago en mi cotidianidad; me detenía, por ejemplo, cosa que rara vez hago, a observar por varios minutos un árbol que me gustaba.

La *circunstanciación* ayuda a comprender al personaje, a compenetrarse con él; sin embargo, es importante que tenga una manifestación concreta en el escenario, de otro modo se queda en la especulación. El actor responde a la pregunta del *si condicional*, puntualiza Stanislavski, a través de la acción. Al estudiar mis monólogos en soledad, utilizando las herramientas de Stanislavski, me doy cuenta de que aparecen impulsos emotivos en mi cuerpo; entonces, utilizo ese impulso para decir el parlamento. También, me lleva a moverme de cierta manera, a desarrollar ciertos comportamientos para el personaje. Esto ayuda, a la vez que me conecta con el personaje en mis propias vivencias, a encontrar en él algo distinto a mí: si yo fuera Moritz me atrevería a ciertas cosas que yo, Ángel, nunca haría.

Así, este proceso, a la vez que conecta al actor con su propia experiencia, lo ayuda a trascender las limitaciones de ésta, a lanzar la imaginación más allá de sí mismo y descubrir la dimensión emocional de la situación; es esta dimensión, a la que nos acercamos en pocos momentos, límites, de nuestra vida, uno de los elementos que definen la tragedia: lo que para mí significaría un problema relativamente fácil de resolver, para Moritz es una cuestión de vida o muerte; yo

---

<sup>74</sup> Estos conceptos son, desde luego, cuestionables (como se muestra, precisamente, en el personaje de Moritz, que está en conflicto con ellos), pero operativos, pues son códigos culturales reconocibles.

he reprobado materias en la Facultad y no me ha pasado nada terrible, no perdí mi lugar en la Universidad; para Moritz eso significa quedarse sin opciones, perder el amor de sus padres y quedar excluido de la colectividad, o al menos, es así como él considera su situación, y como actor de nada me sirve racionalizarlo e insistir en que Moritz tenía otras opciones; como actor, si el personaje ve así las cosas, entonces así son las cosas. Como nos señalaba Hevia: podemos considerar, si queremos, que lo que un personaje llama amor no es amor en realidad, que es una neurosis, o cualquier otra explicación racional que se nos ocurra; para el personaje, sin embargo, eso es amor, y si el personaje está enamorado, eso es lo que yo tengo que actuar, independientemente de mis posturas personales respecto al amor. Otelo ama a Desdémona, y aunque el montaje pueda poner en cuestión esa idea de amor, si yo soy Otelo y mato a Desdémona, y Otelo está convencido de que lo hace por amor, ésa es la substancia que tengo que generar.

Como complemento del trabajo de *circunstanciación*, que corresponde a la creación de la vivencia, está el trabajo creador de la encarnación. Ambos están íntimamente ligados; así, para mi entrada en escena, y la forma de caminar de Moritz, imaginaba que era una sirena y que me movía dulcemente por las olas<sup>75</sup>. Buscaba dar delicadeza a mis movimientos y una cierta ondulación femenina, que no fuera demasiado evidente, pues esto es un motivo de conflicto para el personaje, que se lamenta por no ser más masculino. También, puesto que mis gestos son, normalmente, amplios y explosivos (agito muchísimo mis brazos en mi vida cotidiana), a petición de la directora traté de reducirlos, haciendo gestos pequeños con las manos y generando una partitura de movimientos con mi cuello. También, realicé secuencias específicas con mi libro, que era mi utilería, así como con mi vestuario: fajarme, desfajarme, arremangarme, arreglarme la corbata. Trabajé con la imagen de ser un pez encerrado en una pecera, que era el espacio escénico, para imaginar que más allá de sus límites estaba el mundo que yo quería conocer, para lo que utilicé como referente la canción *Part of your world*, de

---

<sup>75</sup> Tomé esta idea de la descripción que hace Strasberg, en el pasaje citado anteriormente, del ajuste mediante el cual logró que Stella Adler actuara al personaje que le costaba trabajo: “Ella debía pensar que se hallaba a bordo de un barco; debía crear y retener la sensación de la cubierta, la luz de la luna, el mar, el estado de ánimo predispuesto al romance. Por eso, su actuación en escena no tenía nada que ver con la que sería su conducta natural en una oficina”.

*La sirenita*, de Disney, donde la protagonista habla de su anhelo de vivir fuera del agua. Partía del precepto *el realismo soy yo*, y es que, en mi realidad, yo me identifico con la sirenita, e imaginarme como este personaje y cantar esta canción me conecta profundamente con mis emociones, que son análogas a las del personaje: a menudo antes de empezar, mis ensayos en casa, me ponía a cantar la canción dando absoluta libertad a mi cuerpo para comportarse con toda la delicadeza y dulzura de una princesa sirena pues, como Moritz con la Reina sin Cabeza y la Margarita del *Fausto*, tiendo a identificarme con personajes femeninos.

La escena comenzaba con mis esfuerzos por aprenderme los primeros versos de la *Ilíada* en griego: entraba recitándolos con dificultad, y Hans me corregía la pronunciación. Esa parte fue siempre improvisada, y una que disfrutaba mucho<sup>76</sup>: Hans me felicitaba por mis avances, pero de inmediato Melchor nos interrumpía diciendo que aquello era demasiado aburrido. Yo me debatía entre seguir con mi deber y hacerle caso a mi deseo, pero rápidamente me sentía inquieto cuando Melchor empezaba a hablar de chicas. Entonces me refugiaba en mis libros e ignoraba a mis compañeros, que empezaban a hablar más sobre el tema.

Durante el resto de la escena, y a partir de mi propio estado emotivo construido antes de entrar a escena (mediante la memoria afectiva, la *circunstanciación* y la conciencia de la *supertarea*), y a partir de los estímulos de la escena (mis amigos hablando de chicas), empezaba a desarrollar el tema de las “excitaciones sexuales”, que era el núcleo de la situación, donde revelaba a Melchor, frente a sus constantes insinuaciones, mis inquietudes con respecto al despertar sexual.

En términos de acción dramática, el momento más importante es cuando, cerca del final, yo le pedía a Melchor (que se la había pasado presumiendo de sus conocimientos sexuales), que me escribiera todo lo que sabía en un libro, para

---

<sup>76</sup> Parte del trabajo con la partitura, como señala Julia Varley en la página anteriormente citada, consiste en determinar aquellos sitios que van a dejarse más libres: no todo tiene que ser planeado, es necesario dejar espacios en blanco, para simplemente fluir, al interior de la partitura. Así, la escena puede respirar, y cargarse de espontaneidad y frescura.

poder leerlo mientras se supondría que yo tenía que estar estudiando para mis exámenes.

## **2. 2 Escena 4: Moritz oculta su fracaso: peripecia, *hybris*, soledad... juventud**

Melchor me busca en el patio de la escuela y Hans le explica que después de la clase de Latín, yo me metí a la sala de profesores a escondidas para entrarme de las calificaciones antes de tiempo. Entro muy agitado al escenario y me encuentro con mis dos amigos, a quienes miento, diciendo que aprobé el examen; ellos no me creen, y Hans me recuerda que, de no aprobar, yo le había dicho que me quitaría la vida. Yo me lanzo sobre él, pero Melchor me contiene; finalmente, salgo molesto del escenario.

En esta escena aparece un rasgo de mi carácter: soy mentiroso. En términos de *plot*, esta escena es muy importante porque en ella se da una peripecia, un cambio de fortuna donde paso “de la felicidad a la desdicha”. A partir de este momento, mi conflicto se convierte en un conflicto de vida o muerte. La dificultad de la escena radica en que esto no es expresado de manera tan directa, por lo que se privilegia la situación, que de ninguna manera está en el texto. En la dramaturgia clásica, fuertemente sustentada en la retórica, el actor se apoya, en gran medida, en la recitación; en la dramaturgia moderna, como en la vida cotidiana<sup>77</sup>, el personaje calla, y ahí donde Shakespeare ofrecía al actor largas tiradas para elaborar un sentimiento, el dramaturgo moderno le ofrece monosílabos, balbuceos, incoherencia y, a menudo, banalidades. Por eso el actor debe recurrir a las pequeñas acciones físicas, a vivir la situación y llenarla con sus vivencias y su imaginación. No es que en el teatro clásico no importaran el cuerpo y la emoción, pero estos se vuelven mucho más importantes en el teatro moderno, frente al carácter elíptico del texto: lo que importa ya no es lo que se dice, sino como se dice y, sobre todo, lo que se calla, y es imposible entender ese modo de decir como declamación, lo que hasta cierto punto era cierto en la formación

---

<sup>77</sup> Y es en ese sentido que vale la pena pensar en el realismo como estilo histórico, pero también en corrientes como el expresionismo, de la cual *Despertar de primavera* es antecedente.

teatral clásica. Cómo mira el personaje, cómo se sienta, qué es lo que le está pasando en escena y cómo esto se manifiesta en su lenguaje no verbal, son elementos mucho más importantes que el texto en sí.

Esta escena, en la superficie, en el texto, consiste en que Moritz se vanagloria de su triunfo en el examen, y manifiesta su confianza de ganarle en la carrera por un lugar en el próximo curso a Ernest Robel, un compañero rival que se encuentra en una situación parecida a la Moritz; sin embargo, conforme avanza la obra, podemos deducir (pero esto no se constata nunca explícitamente), que fue Robel quien aprobó el examen, y no Moritz.

Mis resistencias con la escena partían del hecho de no poder recurrir a la palabra y la ilustración de la emoción, pero, sobre todo, de mi resistencia personal frente al verbo mentir: me jacto de ser una persona honesta, mientras que Moritz es consistentemente mentiroso. La directora recurrió a una solución física: me pedía hacer actividad física mientras esperaba a entrar a escena para sudar y estar alterado, pues venía corriendo de la sala de profesores, lleno de adrenalina. Yo realizaba la indicación, pero a ello le sumaba un elemento emotivo: cuando por fin la escena empezó a funcionar, lo que hice fue imaginar que al entrar al escenario atravesaba el mar embravecido, me rodeaban las olas y las sombras. A esto sumaba un trabajo cuidadoso de acciones físicas: fajarme la camisa, arremangarme y arreglarme la corbata, para estar en perfecto estado de compostura. Desde esta escena, la atmósfera comenzaba a enrarecerse, luego de un par de escenas alegres y mayormente realistas, donde las situaciones eran las de un grupo de adolescentes con ganas de vivir.

La solución física, desde luego, desde el enfoque vivencial, no basta: es un truco que puede salvar la escena, pero la búsqueda de la puesta en escena no era ésa. Eventualmente (si bien soy consciente de que esta escena fue un aspecto endeble en mi actuación, que osciló a lo largo de las funciones), pude conectar con la mentira en mi experiencia vital: soy una persona un tanto evasiva para hablar de mis sentimientos, en particular para la aceptación del fracaso, por lo que tiendo, cuando atravieso este tipo de experiencias (y tengo testigos), a disimularlos bajo una actitud arrogante: me pongo a hablar de otras cosas, adopto

una actitud desdeñosa y bastante narcisista, para compensar y distanciarme del dolor. Esto me lleva a un estado particularmente exaltado y expresivo en esos momentos; ése fue el estado emotivo que privilegié, lo que dio pie a la exploración de unos de los elementos de la tragedia, la *hybris* del héroe:

Todo se inicia, como es sabido, con una acción corporal; el teatro comenzó cuando alguien se desprendió del colectivo, lo desafió y *emprendió algo por sí mismo*: el fanfarrón, el *booster*, que disfraza su cuerpo, que quizá muestre y exhiba un cuerpo especialmente bello y fuerte, habla acerca de (las propias heroicidades). O el valeroso, que se atreve a salir del colectivo protector y entra en un *espacio distinto* situado más allá; en el que se enfrenta al grupo. Esta otra área permanece lejana y *extrañamente familiar*, de modo que la escena contiene algo del Hades: por ella deambulan espíritus. El cuerpo del teatro es siempre el de la muerte y la escena es otro mundo con un *tiempo* propio-o ninguno- que queda ligado, por un momento, al temor inconsciente, expectante, de lanzar una mirada prohibida y voyerista al reino de los muertos. Una intuición del pensamiento antiguo entrelazó *hybris* y teatro. La *hybris* lleva al ser humano a abandonar el colectivo y precipitarse en la *visibilidad*, lo que significa estar expuesto al abandono y al peligro. La escena se constituye como el lugar que simboliza esta amenaza. El ser humano como *más que sí mismo*, el ser humano de la *hybris*, posee y despierta en su interior una especie de distancia respecto a sí mismo, una autoelevación que es, paralelamente, una elevación por encima de los demás. Así, atrae hacia sí envidia, rivalidad y deseos de venganza, esto es: el precio de sobresalir; de este modo, el cuerpo entra en la escena para tenderse y morir<sup>78</sup>.

Desde esta *hybris*, pude conectar con un elemento que, debido a mi carácter, me es muy familiar, aunque durante mi proceso en el Laboratorio de Puesta en Escena, lo evité para privilegiar el sufrimiento. Contacto, con cierta facilidad, con el enojo y el reto; a su vez, como fui educado para ser una persona amable, he tenido ciertas resistencias para mostrar esas facetas de mi persona. En esta escena, sin embargo, al final, me parece, pude privilegiarlas, mostrarme impulsivo, arrogante y violento. Para construir mi presencia escénica en este pasaje de la obra, un momento donde tenía que mantenerme bien plantado frente a las

---

<sup>78</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. "Miradas sobre el cuerpo", pp. 345-346.

interrogantes de mis amigos luego de un momento de vacilación, y que terminaba en un estallido de violencia donde me abalanzaba sobre Hans, me imaginaba como el héroe de una tragedia griega, retando a los dioses a sabiendas de que va a fracasar.

Esta actitud fantasiosa es, además, adecuada para Moritz, y conecta con un tema fundamental de la obra: los personajes son adolescentes. El adolescente, incapaz de expresar en palabras sus sentimientos y atemorizado frente a la opinión de los demás, adopta una máscara de excesiva seguridad y arrogancia, con lo que sólo consigue aislarse más:

Esta ausencia de conciencia de su mal-estar interior explica por qué un adolescente pese a hallarse en una situación desesperada, no piensa en pedir ayuda. Por lo tanto, se encierra en su soledad, su rencor y su desafío para con los otros. No obstante, hay razón que explica la violencia que puede adueñarse del joven. Sin darse cuenta, el adolescente muchas veces corre riesgos para ponerse a prueba y afirmarse. A través de la violencia y el ruido, busca la prueba de su propio valor. Quiere sentirse existir, distinguirse de los adultos y hacerse reconocer por sus amigos.<sup>79</sup>

Descubrí este libro cuando ya estaba dando funciones de *Despertar de primavera*: este libro me hizo consciente del público al que yo estaba representando en el escenario, al dolor al que yo tenía que encarnar. Me dolió mucho leer, en ese mismo libro, que las conductas tipificadas como riesgosas de la adolescencia (comportamientos depresivos y aislamiento), correspondían a mi personaje, y que éste exhibía los síntomas reales de los adolescentes que el psiquiatra y psicoanalista argentino Juan David Nasio (Rosario, 1942), considera en la categoría de adolescentes con perturbaciones mentales graves. No me servía de mucho pensar en mi personaje como un psicótico para actuar, ni ponerle una etiqueta clínica: sencillamente, el conocimiento de que, en la realidad, sus comportamientos corresponden a un problema de salud mental grave, me hicieron conectar más profundamente con él, al darme cuenta de la desgarradora actualidad y pertinencia de vivir su tragedia en escena. Esto me fue confirmado

---

<sup>79</sup> Nasio, Juan David. *¿Cómo tratar con un adolescente difícil?*, p. 76.

cuando, luego de verme en el escenario, mi prima Valentina me contó que tenía amigos que, a menudo, como Moritz con Hans, bromeaban sobre suicidarse: “ahora ya me voy a tomar en serio cuando los escuche decir eso”, me dijo.

La descripción que hace Nasio de la autoelevación y la agresividad adolescente, se ve claramente en esta escena, donde se entrelaza con el tema de la *hybris* trágica, así como con el conflicto frente a la masculinidad: quisiera contarle a mis amigos lo que me pasa, pero eso significaría vulnerarme, abrirme frente a chicos que se burlan de los sentimientos (uno, Hans, por ser excesivamente racional; el otro, Melchor, por considerar los sentimientos un signo de debilidad; en la escena anterior, Melchor me dijo que me comportaba yo como una señorita), por lo que, al final, prefiero comportarme como un hombre: gritar, agredir, fanfarronear. De ahí que en esta escena dañe mi amistad con Hans, y me muestre impulsivo, hermético y agresivo.

El comentario que recibí respecto a esta escena de una de las espectadoras, amiga Alondra, fue que, cuando entré en escena, se veía un cambio en mí: algo me había pasado fuera del escenario, estaba afectado. En efecto, antes de entrar a escena no sólo había descubierto mi fracaso, sino que estaba trastornado por la lectura del escrito de Melchor, un tratado titulado *El coito*, al cual le atribuyen los personajes el suicidio de Moritz. Esto no está dicho explícitamente en la escena: era obligación mía construirlo, y que pudiera notarse su efecto en mi actuación. Así pues, mediante el trabajo con la vivencia y la encarnación, pude hacer sentir al público uno de los elementos fundamentales de la tragedia, que no estaba dicho explícitamente, sino que tenía que sentirse en mi cuerpo: la peripecia, el cambio de fortuna.

### **2.3 Escena 6: Moritz se refugia en su sueño: un joven de acciones esforzadas en un mundo sin grandeza.**

A través de los parlamentos de Moritz, Wedekind nos muestra que la característica más notable del personaje no es su timidez ni su indecisión (características que, por sí solas, no son necesariamente trágicas); lo que caracteriza a Moritz es su



insistencia en fugarse a un mundo de ensueño. En eso consiste su desmesura, y es trágica porque conduce a la destrucción. Ése es el núcleo de esta escena, que es uno de los núcleos de la puesta en escena, donde digo el monólogo de la Reina sin cabeza:

Escucho a mi abuela muerta contarme el cuento de la reina sin cabeza. Había una vez una reina hermosa, tan hermosa como el sol, mucho más linda que todas las chicas del reino, pero desafortunadamente, vino al mundo sin cabeza. No podía comer, no podía beber, no podía ver ni reír, y tampoco podía besar. Con sus pequeñas y suaves manos se comunicaba con su reducida corte, y con sus lindos y encantadores piecitos condenaba vidas y declara guerras, hasta que un día fue vencida por un rey, por un rey que tenía dos cabezas. Se pelaban todo el tiempo, de una forma tan violenta que ninguna de las dos dejaba a la otra decir una sola palabra. El mago mayor del reino tomó una de las cabezas, la más pequeña, la puso en el cuerpo de la reina, ¡y ya está! ¡Quedó fantástica! El rey se casó con la reina, y en vez de pelearse, se la pasaban todo el día besándose en el cuello, en las mejillas, en la frente y en los labios, y vivieron felices para siempre. ¡Qué exquisito disparate! Desde las vacaciones no puedo dejar de pensar en la reina sin cabeza, cada vez que veo a una chica la veo sin cabeza, y entonces yo también de pronto soy la reina sin cabeza, y tal vez pongan a alguien sobre mí algún día. ¡Eso me haría muy feliz!<sup>80</sup>

Digo este monólogo luego de intentar, infructuosamente, repetir los versos en griego, con ayuda de Hans, quien, a diferencia de la primera escena, ya no me trata con gentileza: se exaspera, me grita, me lastima con su mirada. Ya no me es necesario, en lo más mínimo, recurrir al recuerdo de mi amigo: me duele sinceramente que Matías me mire así, luego de que jugamos tan alegremente tras bambalinas antes de entrar a escena. Después, en el borde del agotamiento físico y mental, y frente a la indiferencia de Melchor, que ignora mis sufrimientos, expongo mi situación familiar, la presión de mis padres y mi desesperación: si no

---

<sup>80</sup> WEDEKIND, Frank. *Despertar de primavera*, dramaturgia de Verónica Zurita y Bruno Rosales Villarreal, trad. Ángel de León. Mis referencias al texto se basan en el libreto utilizado en la puesta en escena, en cuya elaboración colaboré con la traducción, a partir de los comentarios de Hevia y varias traducciones del alemán al inglés y al español, cotejadas por mí durante el proceso de Laboratorio de Puesta en Escena.

paso mi examen me voy a suicidar. No puedo mantener la máscara de “macho” durante más tiempo, mi verdadera naturaleza me desborda, y entonces escapo de la realidad hacia la fantasía de la Reina sin cabeza.

En este pasaje, se aprecia en mi personaje la desmesura propia del romanticismo: la imaginación exaltada, la atracción por la naturaleza y por el mundo de la muerte y de los sueños, el idealismo y la exaltación de los sentimientos. Estas características entran en fatal contradicción con el mundo que me rodea, un mundo competitivo donde los sentimientos son despreciados y la sexualidad se reduce a la fornicación. No estoy dispuesto a renunciar a mi visión romántica de las cosas; en una obra titulada *Despertar de primavera*, yo me niego, rotundamente, a despertar; mis acciones (mentir, fantasear, huir y, finalmente, matarme) están subordinadas al deseo de seguir soñando. Mi conflicto, debido a mi desmesura, a mi *hybris*, “el máximo desconocimiento de la condición humana”<sup>81</sup>, alcanza una dimensión trágica: estoy en conflicto con el mundo que me tocó vivir, mis acciones son una lucha sin tregua contra la ideología de mi sociedad. La situación que enfrento me es intolerable, y como no puedo destruirla, opto por destruirme a mí. Moritz, poseído por la *hybris*, se desconoce a sí mismo: es incapaz de reflexionar sobre su situación, de plantear alternativas, de ver más allá de sí mismo y su fantasía.

A Hamlet lo convence de evitar el suicidio la espantosa idea de que cuando esté muerto va a “soñar”; para mí, el atractivo de la muerte radica en que es un espacio de sueño eterno; imagino la muerte como un reino donde, al fin, podré ser libre. La capacidad de ensueño de Moritz, su imaginación y su idealismo, están más allá de las que yo pueda tener, aunque me identifique, hasta cierto punto, con esas características. Al ser Moritz un personaje trágico, estas características absorben de manera absoluta su personalidad,

La desmesura del personaje puede resultar atractiva, puede llevar al personaje a acciones esforzadas o revolucionarias; en el caso de Moritz, lo lleva a la creación de ideas poéticas y hermosas que contrastan con la oscura visión del sexo que tiene Melchor, y constituyen una denuncia contra la moral y la ideología

---

<sup>81</sup> Lojero, Norma. “El interludio de la obstinación, una limitante para ver al otro”.

de su época; sin embargo, por más atractiva que resulte, esta característica conduce a la destrucción del personaje. No hay nada que pueda equilibrar la fantasía de Moritz, ésta lo consume hasta matarlo: su fantasía constituye su *hybris*.

Esta fue una escena que tardamos mucho tiempo en descubrir. La directora evitó, en la medida de lo posible, imponernos un trazo: le interesaba que descubriéramos la situación, que fuéramos actores propositivos. Esta escena permaneció sin forma casi hasta el final del proceso de ensayos. La indicación constante de Verónica era que tenía yo facilidad para contactar el *pathos*<sup>82</sup> de mi personaje y para expresarlo; me pedía que dejara de concentrarme en eso y buscara la exquisitez. También, hacia la mitad del proceso, me pidió que tratara de contar la historia con mis manos. Otra indicación era que aquella escena debía romper con el realismo: era uno de los momentos más claramente expresionistas de la obra, que la directora quiso enfatizar.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> "Pathos. Del griego *pathos*, sentimiento, sufrimiento". Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*, p. 331.

<sup>83</sup> "Lo que se puede decir de entrada es que el expresionismo es, sin duda, un *arte de oposición*. Por lo tanto su antipositivismo es, consecuentemente, antinaturalismo y antiimpresionismo, si bien, de hecho, son bastantes numerosos los elementos del naturalismo como del impresionismo". Micheli, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, p. 66. Esto es algo que pude experimentar en carne propia durante el montaje de *Despertar de primavera*: en las primeras escenas, a pesar de la irrupción de *La reina sin cabeza* (que no está en el texto), asistimos a lo que parecen ser escenas típicas y representativas de conflictos adolescentes: una chica descubriendo su cuerpo frente al espejo, un par de amigos hablando de chicas, etc. Así era recibida la obra por el público, que reía mucho durante las primeras escenas: sin embargo, los elementos disruptivos eran cada vez más agresivos. De acuerdo con Micheli, en la página siguiente, el primero en resumir el sentido del expresionismo, que tuvo tan amplias manifestaciones, fue Hermann Bahr, en un ensayo publicado en 1916: "Nosotros ya no vivimos, hemos vivido. Ya no tenemos libertad, ya no sabemos decidirnos: el hombre ha sido privado del alma; la naturaleza ha sido privada del hombre. Nunca hubo época más turbado por la desesperación y por el horror a la muerte. Nunca un tan sepulcral silencio ha reinado en el mundo. Nunca el hombre fue tan pequeño. Nunca estuvo más inquieto. Nunca la alegría estuvo tan ausente y la libertad más muerta. Y he aquí gritar la desesperación: el hombre pide gritando su alma; un solo grito de angustia se eleva de nuestro tiempo. También el arte grita en las tinieblas, pide socorro e invoca al espíritu: es el expresionismo. Nunca había sucedido que una época se reflejase con tan nítida claridad, como la era del predominio burgués se reflejó en el impresionismo. El impresionismo es el despegue del hombre del espíritu: el impresionista es el hombre degradado a la condición de gramófono del mundo exterior. Se ha reprochado a los impresionistas que no "terminaban sus cuadros". En realidad no terminan algo más: el acto de ver, ya que en la sociedad burguesa, el hombre no lleva nunca a términos su vida, llegando solo a la mitad de la misma, exactamente allí donde comienza la contribución del hombre al a vida, del mismo modo que el acto de ver se detiene en el punto que el ojo debe responder a la pregunta que le ha sido hecha. "El oído es mudo, la boca es sorda-dice Goethe-, pero el ojo oye y habla". El ojo del impresionista sólo oye, no habla. Recibe la pregunta pero no responde; en vez de ojos, los impresionistas tiene dos pares de orejas, pero no tienen boca. Ya

Así pues, conforme fui asimilando mejor las indicaciones de la directora y profundizando mi *circunstanciación*, a la par que definí las acciones físicas, se fue revelando la escena. Quiero consignar, a este respecto, las palabras de mi bitácora correspondiente a un ensayo memorable, a un mes del estreno, conducido por el asistente de dirección en estricta observancia del Sistema H, donde nos pidió pasar toda la obra con la conciencia plena de privilegiar el tema de nuestros personajes:

En el ensayo de hoy Bruno nos hizo decir la premisa de la obra y luego contestar algunas preguntas sobre nuestros personajes. A lo primero, traté de formularlo diciendo que *Eros* nos destruye cuando no sabemos qué hacer con él; el impulso sexual nos destruye por la desinformación, o cuando tratamos de encerrarlo... se convierte en *Thánatos*.

Bruno quería saber cuál era mi objetivo, qué es lo que quiere mi personaje, qué obstáculos enfrenta y qué está dispuesto a hacer para lograr su objetivo... a la manera de un psicoanalista, Bruno nos ayudaba a excavar en lo profundo, a cuestionar nuestras palabras y darles un nuevo sentido. La pregunta decisiva que nos hizo fue por qué estaría dispuesto nuestro personaje a morir, pregunta que para mí tiene un sentido más profundo que para el resto de los personajes de la obra, porque Moritz, en efecto, no sólo estaría dispuesto a morir: en efecto lo hace. En ese sentido, es heroico. Al contestar, sentí que hablaba con otra voz, que estaba en personaje:

-Yo quiero liberar mi cuerpo... disfrutar, dejarme ir... quiero que pongan a alguien sobre mí... me enfrento a las imposiciones externas, a la desinformación, a las influencias que me dicen cosas erradas sobre la sexualidad... a la presión de mis papás y de mis compañeros... a cómo debe comportarse un hombre y un buen hijo... pero todo eso no soy yo: entro de mí me enfrento a una imagen falsa de cómo debería comportarme... que contaste con lo que sí soy yo por dentro... estoy dispuesto a atreverme con

---

que el hombre de la edad burguesa no es más que oído, escucha al mundo, pero no le lanza su aliento. No tiene boca: es incapaz de hablar del mundo, de expresar la ley del mundo. Y he aquí que el expresionista le vuelve a abrir la boca al hombre. Demasiado ha escuchado el hombre en silencio: ahora quiere que el espíritu responda". P. 67-68. Frente a semejante estado de las cosas, encarnado por el sistema educativo y la moral sexual de su sociedad, Moritz, Wendla y Melchor se rebelan, cada uno a su manera: en el caso de Moritz, esta apertura de "la boca del hombre", aplastada por el positivismo y la moral burguesa (que nos siguen dominando), se manifiesta, entre otras, en esta escena, descaradamente onírica, donde el personaje abandona, por un momento, el plano de su cotidianidad, para expresar, contra todas las convenciones del naturalismo, su vida interior, su ensueño, su locura. De ahí mis decisiones escénicas para esta escena.

quien se me ponga enfrente para ver si es la persona que me pondrán encima, para ver si al fin se liberará mi cuerpo...<sup>84</sup>

Aquí fue donde Bruno empezó a cuestionarme... quería que yo especificara a qué me atrevía con Melchor y con Fanny Gabor, qué tipo de experiencia erótica era... porque al final, con Ilse no lo hago, no me atrevo... ¿por qué?

—Eran experiencias de fantasía, de sueño... Ilse era real. Lo que quiero es mantener el sueño a toda costa, y estoy dispuesto a suicidarme para eso... mantener la ilusión de lo que para mí es el erotismo y el amor.

Entonces di dos pasos hacia atrás, y sentí que era una acción física del personaje, me fui a sentar al sillón y vi a mis compañeros: vi a Dulce a mi lado, abracé el libro profundamente contra mi pecho<sup>85</sup>... se hizo una atmósfera extraña en el lugar de ensayos, y encontré, en mi voz y en mis movimientos, esa cadencia mortecina de Moritz y con qué entrega absoluta (llama del deseo, futuro) se entrega a su sueño, a su fantasía, por la cual está dispuesto a mentir, a quedarse sin amigos, a sacrificarlo todo, a reprobado en la escuela, a suicidarse... me mato por la reina sin cabeza, quiero seguir viviendo en un cuento de hadas. En ello radica el impulso trágico de mi personaje: para mí esta obra es una tragedia de carácter.

Lo esencial de la tragedia es el tema icárico: un exceso en el personaje que lo hace transgredir y transgredirse... una energía tan intensa que quiere ir al sol y se quema, que no se amolda para nada a lo racional y a lo real... este exceso es la *hybris* trágica, y para Moritz esa *hybris* es su ensoñación, su capacidad de fantasía... que se origina en el cuerpo, en el impulso sexual que se pone a soñar... la realidad escueta es demasiado horrenda y estúpida: Ilse sólo me va a coger, no es la fantasía y el ideal que yo tengo. Yo voy a defender ese ideal. ¡Quiero soñar, quiero amar! ¡No quiero despertar de mi sueño! ¡Quiero defenderlo de un mundo gris, mantenerlo vivo a toda acosta! Aun a costa de la realidad.

Consigno unas palabras de Juan David Nasio, mi segundo psicoanalista favorito (luego de la mía), con las que me topé, casualmente, hacia el final del proceso de ensayos:

Es una sociedad acerada, es como un corte de cuchillo. La sociedad de hoy pide que uno sea siempre impecable, que esté siempre pensando en todo, que no se olvide, que no se

---

<sup>84</sup> Hacía referencia, con esto, a dos momentos posteriores al monólogo de la Reina sin Cabeza, donde, absolutamente entregado a mi delirio erótico, besaba Melchor y, en la escena siguiente, a su mamá, sin que ninguno de los dos me correspondiera.

<sup>85</sup> Acción física que, efectivamente, conservé para mi escena con la madre de Melchor, Frau Gabor.

duerma, que haga esto que lo haga otro, ¡no nos dejan ser niños! Es una sociedad que no me deja estar tranquilo, ¡yo quiero soñar! Y la sociedad no quiere que soñemos... si fuera por la sociedad, tendríamos que estar despiertos 24 hrs. Defendamos la ilusión, defendamos el soñar, no dejemos que la sociedad nos robe la inocencia de niños.<sup>86</sup>

Ése es el discurso que quiero compartir, el discurso de Moritz. Me gustó escuchar las palabras de mis compañeros: Andrea concibe la obra como la tragedia de Moritz, la paradoja de un chico tonto que se suicida sin saber que se perderá de lo mejor de la vida... ella habló del amor, de la insatisfacción y la frustración sexual... que la lleva a querer ayudar a Moritz: ella también quiere mantener viva la ilusión. Me gustó ver a Andrea decir eso, me parecía linda, y entendí que Moritz y ella son dos personajes super afines. Dos pasados juntos... ¡es demasiado, demasiado sueño! Melchor no es el sueño... Melchor rompe, Melchor quiere romper mi sueño... pero también quiere explorar los aspectos oscuros del sueño... la pesadilla, que también es excitante. Mike definió el tema de la obra como la búsqueda de la identidad a partir de la sexualidad. Eso me conecta con Moritz: él quiere encontrarse a sí mismo en ese sueño... como dice Lehmann, la identidad se construye a partir de la transgresión... del contacto con la naturaleza... perder la cabeza... SOÑAR. *Quiero soñar, quiero acomodar el mundo a mi manera... la suprema imaginación que conduce a la destrucción porque o tiene en cuenta la realidad... y sin embargo, al morir, desgarrar esa realidad, me libero a partir de la muerte. La muerte es liberación: mantiene vivo el sueño. Este sueño es demasiado para mi realidad. Debo trabajar el tema icárico en el personaje.*

Platiqué mucho con Matías del metro para el lugar de ensayos, conectamos, me dejé fluir y envolverlo con mi voz. Experimenté, aunque en ese momento éramos Matías y Ángel, mantener el personaje fuera de escena, como nos recomendaba Hevia. Como señala Chejov al hablar de Stanislavski, “coquetear con el personaje”, y realmente sentí que hablaba diferente, que me movía diferente, que mi ritmo interno era otro. Luego, improvisamos un poco antes de entrar a escena: le dije que si reprobaba me suicidaría y él me dio ánimos y me tranquilizó. Entramos bromeando y discutiendo, pero quise enfatizar el hecho de mi cansancio: así, me concentro en la sensación física de quien lleva horas estudiando monótonamente y no en el *pathos*. Sentí más a Matías: logré mi objetivo de ver a mis compañeros, de

---

<sup>86</sup> NASIO, Juan David. *Nuestra manera de curar hace que el paciente se cure*, Juan David Nasio en *La clase*. Entrevista por Carlos Ares, 14 sept. 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=M0iO4dB6ODk>

recibirlos. Percibí la voz de Melchor, aunque me sentí algo torpe en la secuencia de dudar si ir o no con Melchor... sin embargo, creo que la voz fue más natural, que realmente estoy perdiendo la lógica.

Todavía siento la mirada e los espectadores, pero logro estar más en la escena y dejarme afectar... sentir esa exposición: siéntala, no le huyas métete ahí y con eso.

En la escena de la reprobada, descubrí que al entrar mi impulso es de contarle a mis amigos lo que pasó. Pero entonces, percibí el enojo y la decepción de Matías, y eso es lo que me hace querer mentir: sentí la vergüenza, el enojo, que me llevan a mentir. Sentí mucho caos en la escena, me sentí perdido, pero creo que eso ayuda.

Luego me dejé afectar sobre todo por la sensualidad de Dulce y por Mike en la escena anterior, y entré para mi nueva escena recitando en griego para demostrarle mi inteligencia a Hans... pero entonces él me regañaba, también enfaticé la dificultad de cargar el sillón: debo habitar más este cansancio y dejar que se contagie a la voz... sentí el caos, me sentí perdido y dije mi siguiente texto: había situación y pude mantener el ritmo que había descubierto, pero creo que al final dejo que decaiga y me cuesta un poco de trabajo encontrar la lógica de la transición a la Reina sin Cabeza... quizás porque no llego hasta el final en la expresión de la locura del personaje.

Sin embargo, al momento de estar arriba del sillón, algo cambia en mi energía... creo que conforme decía el monólogo iba entrando más y más, pero ahí tuve algunas acciones poco precisas... pero en esa parte me transgredí, me ofrezco al público. Empiezo a experimentar con la presentación... descubrí la intensidad de mi deseo y de mi dolor al caer y decir que sólo fue un disparate.

Hoy sentí descontrol: no le huyas al descontrol Ángel, hábitalo, quédate, está bien... sólo trabaja más la precisión de tus acciones: recuerda que precisión es necesidad, ve hasta el final de tus acciones, todas.

Me pareció muy bien la parte con Melchor, la parte del beso, sin embargo, no fui hasta el final con algunas acciones. Pero hay imágenes claras y realmente sentí el sueño, la ternura: también lo sentí a él afectado. Ente los dos construimos la grandiosidad de la reina sin cabeza, como esa diosa trágica: ella es el sol hacia el que vuela Ícaro. Tampoco me animé mucho en las acciones finales de hablar sobre el infierno: debo ir más allá en la ternura y ser fiel a mi acción de tener contacto con ellos... contacto físico, tocarlos con mi voz.

Cuando volví a entrar me refugié en poco en la forma, porque realmente Hans me podría afectar al masturbarse... déjate... sólo exponte a esas sensaciones.

Me gustó el monólogo final, sentí que la acción del suicidio fue

contundente y también descubrí muchas cosas en la escena final. Bruno dijo que el monólogo de la reina está bien: sólo me hizo notar la importancia de ser contundente en las acciones de contacto físico, profundizar, quedarme... y que vio mi tema en mi cuerpo, convertido en acción física, en presencia y emoción.

Hoy cumplí el propósito de sentir y recibir a mis compañeros, pero de una manera un tanto distanciada, objetiva, más concentrado en la partitura, de acuerdo al a nota que me dio Verónica de trabajar en la precisión de mis acciones físicas... aunque sentí el calor de Mechor vi el temblor de su cuerpo... pero ahora debo ir dentro, debo dejar que eso devuelva a mí... encontrar el equilibrio entre el afuera y el adentro, y abrirme a mis compañeros. Eso y arriesgar la acción: ya puedo empezar a romper la partitura para despegar.

Hoy hubo menos emotividad, pero creo que la precisión me salva y en la reina hubo emotividad. Ahora debo concentrarme en las imágenes, en estar dentro y dejaras que me afecten. Confía en que la estructura ahí está...

Debo recrear estímulos que me ayuden a generar GESTOS... el gesto es acción. La acción es gesto: el gesto no es movimiento. Contiene todo en una forma plástica precisa... la acción dramática se vuelve gesto, acción física.<sup>87</sup>

El monólogo previo a la Reina sin cabeza, cuando confieso mis motivos para suicidarme, fue un momento que disfruté mucho, cuando por fin pude conectar con él: luego de cargar el sillón, me sentaba en el suelo, rodeado de las flores, con mi libro. Desde ahí, con una gran energía contenida, empezaba a hablar con optimismo de mi triunfo... en la línea "Ernest Robel ha reprobado seis veces desde la última vez... en cambio, yo solo he reprobado cinco veces". En este momento, el público, habitualmente, se reía; había una breve pausa, y yo proseguía: "pero eso no puede volver a pasar: Ernest Robel no va a darse un tiro, sus padres no lo han sacrificado todo por él". Entonces, la atmósfera se transformaba: ya no resultaba gracioso lo que estaba diciendo, y pude sentir, en muchas funciones, el cambio en el público, y lo que puedo reconocer como la irrupción de la tragedia en medio de lo que no parecía, de entrada, un conflicto tan grave: de pronto, la oscura raíz del grito se revela, y en escena hay un personaje absolutamente vulnerable, que comparte su dolor profundo. Entonces, de pronto, estallaba. "¡me siento fuera de mi cuerpo! escucho a mi abuela muerta contarme el cuento de la

---

<sup>87</sup> Bitácora de ensayos. 8 de julio de 2019



reina sin cabeza!”. Me levantaba luego de sentir mi cuerpo, me aproximaba al sillón, y entraba al mundo de ensueño: caminaba sobre el respaldo del sillón mientras narraba mi sueño, donde, con mi cuerpo, manifestaba el hecho de que yo me identificaba con la reina: era yo quien tenía las hermosas piernas, era yo quien no podía besar... luego, mis manos se convertían en el rey y la reina, se peleaban (mediante una secuencia de acciones físicas precisas)... finalmente, cuando acababa la pelea, mis manos se dirigían a mis genitales, donde estaba la cabeza pequeña del rey, que tomaba para colocarla en el cuerpo de la reina: me aflojaba la corbata y me entregaba al ensueño, a la exquisitez, de imaginar a una chica besar mi cuello, mis mejillas y mis labios... cerraba los ojos con una sonrisa, abrazando mi cuerpo, y entonces me reía: me dejaba caer en el sillón... confesaba lo que me hacían sentir las chicas, imaginando que había una en el sillón, sobre la que yo estaba recostado, para entonces incorporarme, mirar al frente y darme cuenta de que yo era la reina sin cabeza, y con voz suave decir: “tal vez pongan a alguien sobre mi algún día, eso me haría muy feliz”.

Para la construcción de la secuencia de acciones físicas, quise privilegiar el tema de la androginia del personaje: me identifico con el rey, pero también con la reina... eso me confunde, mucho, aunque, en última instancia, me identifico mucho más con lo femenino. En este momento, podía darme la libertad de ser yo la Reina sin cabeza, de asumir, sin tapujos, una posición femenina.

Recuerdo las reacciones de ternura del público en algunas funciones. Esta escena, donde se encuentra el núcleo trágico del personaje, desbarató mis prejuicios sobre la tragedia, mi búsqueda del “tono trágico”, del tono “serio, solemne” o “azotado”. Era una escena que, como me señalaba Vero, debía estar marcada por la exquisitez: era una escena tierna, dulce, cargada de una gran emotividad.

Recuerdo que, antes de presentar esta propuesta en los ensayos, la directora había vislumbrado varias posibilidades para “salvar” la escena mediante trucos: metería música, o jugaría con la iluminación para que mi cabeza no se viera durante el monólogo. Luego de presentar mi propuesta, la directora se tranquilizó, y mencionó que ya no era necesario hacer nada de eso, porque la

escena ya estaba sostenida en el trabajo actoral; de cualquier modo, hubo música en la escena, pero su función fue la de un acompañamiento y no la de una sustitución, y en alguna vez el musicalizador dijo que, si algo pasaba con la música, no importaba, porque ya no era estrictamente necesaria. Así mismo, la directora me invitó a jugar, enriqueciendo mi propuesta, con las sombras que se producían con el juego de iluminación. Me pidió interactuar con ellas, de modo que el trabajo escénico conjugaba el espacio, la iluminación, la música y la actoralidad, que era la base de la escena.

Fue, no obstante, una escena oscilante: hubo ensayos gloriosos, pero de todos modos sentía yo una enorme presión, porque ésa era LA escena, mi escena favorita y la más demandante. Era como el *ser o no ser* de Hamlet. No logré quitarme de encima la presión del público, de querer que les encantara la escena, en todas las funciones. Cuando lo lograba, era genial; cuando no, sin embargo, la escena sobrevivía gracias a la técnica, y a que, aunque no acababa de contactar plenamente con ella, había substancia y una partitura sólida en la que podía confiar. No sentía jamás que la escena tuviera el efecto sobre el público que llegó a tener sobre mis compañeras, que, en varias ocasiones, luego de los ensayos, me daban buenas notas sobre la escena, al grado de que una de ellas me dijo que esa era su escena favorita de toda la obra. Hubiera querido más funciones para habituarme a la escena, para liberarme por completo de esas trabas y entregarme de lleno a mi vivencia; la pandemia, lamentablemente, nos privó de esa posibilidad.

El final de mi monólogo, y la atmósfera que quedaba en el aire, era interrumpida por la entrada de la madre de Melchor: en ese momento, yo me levantaba y, torpemente, me fajaba la camisa y me ponía la corbata. La escena por fin tenía sentido: había situación, algo estaba pasando realmente, y el efecto era divertido, así como el resto de la escena, donde yo permanecía embobado con Frau Gabor, un tanto nervioso, y me burlaba de Melchor cuando Frau Gabor cuestionaba si su hijo realmente entendía el *Fausto* de Goethe. Por defenderla a ella, con quien Melchor se comportaba de forma muy grosera, me atrevía por fin a encararlo, a envalentonarme frente a él, animado por el afecto que su madre

manifestaba por mí. Posteriormente a la salida de la madre, continuaba con la exposición plena de mis sentimientos: cuestionaba lo que Melchor me había dicho sobre la sexualidad, su visión estúpidamente mecánica y machista de las cosas, su desprecio por los sentimientos y por las mujeres. Revelaba que yo desearía ser una chica, que odiaba lo que según él, según su escrito, era la masculinidad, y le decía que él no entendía *Fausto*, que lo mejor de esa obra no eran los delirios filosóficos del héroe, sino la tragedia de Margarita, a quien Fausto usa para satisfacer su apetito, mientras que ella se le entrega en cuerpo y alma; me ayudó muchísimo leer la obra de Goethe, y realmente identificarme con Margarita; en mi proceso de *circunstanciación*, me ponía a leer en voz alta el monólogo de Margarita, enamorada de Fausto, como si fuera Moritz<sup>88</sup>, entusiasmado y conmovido por el trágico destino de esa mujer. Era una escena poderosa, porque algo pasaba entre Melchor y yo, y yo trabajaba la substancia de la excitación sexual: de pronto, ya estaba muy cerca de Melchor, y frente a la perspectiva de atreverme a poner un pie en el paraíso para experimentar el placer de las mujeres (que, según yo, sienten más que los hombres porque viven la sexualidad y el amor desde la entrega y no desde el dominio, como Margarita con Fausto), le daba un beso. Fue otra escena donde las acciones físicas, de mano con el trabajo interno con mis emociones, fue muy importante: así, tenía bien determinadas las cosas que le decía directamente a Melchor, así como partes donde no hablaba directamente con él, y me entregaba a mi vivencia, con lo que lentamente me acercaba al sillón, me subía en él y así me acercaba a Melchor. Fue una escena donde la situación tenía un gran peso, y entre mi compañero y yo construimos una gran tensión.

Este momento es interrumpido por la entrada de Hans: Melchor no reacciona como yo hubiera querido, no hemos legado al paraíso. Salgo de escena no sin antes espetarle a Hans que todos estamos en el infierno.

---

<sup>88</sup> Para este momento del proceso, ya no importaba demasiado este, “como si fuera Moritz”: yo realmente me identifico con Margarita, y Moritz y yo coincidimos en nuestra apreciación del personaje de Fausto y nuestro anhelo de entregarnos al ser amado.

## **2. 4 Escena 8: Moritz pide ayuda: el abandono de los dioses.**

La transición entre mi escena anterior y ésta es onírica: corresponde a la consumación del acto sexual entre Melchor y Wendla (en los ensayos nos referíamos a esta escena como “la cogida”), a la par que el acto de masturbación de Hans. Se representaba de manera plástica, en coordinación con la música, y yo entraba a escena y contemplaba lo que sucedía: veía a mis compañeros desnudarse y luego vestirse, y seguía con mi mirada a Wendla (con quien nunca tuve la ocasión de interactuar, aunque de la obra se deduce que nos conocemos). Luego, caminaba muy lentamente extendiendo mi brazo para apresar esas imágenes que se me escapaban: en este momento, la relación entre la realidad y el sueño se difuminaba, bien podría ser que Moritz soñara. Entonces, aparecía Frau Gabor, a quien yo me dirigía en medio de una alucinación, imaginando que era la reina sin cabeza; entonces, ella me despertaba de mi sueño, y me indicaba que había leído una carta donde le pedía dinero para escapar de mi casa, bajo la amenaza de suicidarme si no lo hacía. Ella buscaba convencerme de que la vida valía la pena, y entonces yo la abrazaba, llorando, y finalmente la besaba: ella se retiraba, invitándome a vivir, sentir la brisa, y ver con otros ojos mi conflicto.

Era mi única esperanza: la única del mundo de los adultos que me dirigía una palabra compasiva, la que no pensaba como los demás. Era, también, la que tenía el poder para ayudarme, y aun teniéndolo, me lo negó. Como el héroe de la tragedia griega, en esta escena me sentía abandonado por los dioses: había acudido al oráculo por ayuda, y éste me había dado la espalda.

## **2.5 Escena 9: Moritz se enfrenta al cosmos: la *hybris* y el striptease trágico**

La escena tenía una fuerte carga onírica, y cuando ella se retiraba del escenario, comenzaba mi monólogo. Afectado por la excitación sexual y la desesperación, ejecutaba una secuencia de acciones físicas para quitarme la corbata y lentamente irme quitando la camisa y la camiseta mientras decía un monólogo, donde ponderaba mis razones para suicidarme: yo no pedí nacer, mis padres deben hacerse responsables de traerme al mundo, algunos pueden llegar a la

cima, pero yo no, y puedo alcanzar la libertad mediante mi muerte...

La furia del personaje se volcaba en la acción física de voltear, violentamente, el sillón de cabeza, para luego subirme en él, apoyándome precariamente en el borde, para construir la imagen del puente desde el que Moritz decide lanzarse.

En un primer momento, la imagen del puente trataba de evocarla mediante una recreación, sobre todo, visual: recrear la imagen del vacío frente a mí. Sin embargo, eventualmente me di cuenta de que lo que tenía que crear no era tanto la imagen, sino la sensación de desequilibrio: a partir de esta sensación física, que involucraba ponerme, realmente, en el peligro de resbalar, poniéndome en una situación de equilibrio inestable<sup>89</sup>, pude trabajar la escena, a la par que conectaba con la emoción y desarrollaba la progresión de acciones internas del personaje: encima del sillón, sentía la belleza del paisaje, el aire, así como la sensación física real de mi cuerpo desnudo, la libertad que eso brinda.<sup>90</sup> Me entregaba, finalmente, a la naturaleza.

En esta escena, hay un elemento fundamental de la tragedia que se convertía en gesto y presencia:

En ninguna otra forma artística el cuerpo humano-su realidad vulnerable, violenta, erótica o sagrada-es tan crucial como en el teatro. Incluso en el *striptease* sobrevive algo de la desnudez ritual del rito pagano que conjura los poderes de la fecundidad y en el más yermo fingimiento actoral se puede intuir la máscara, que debió servir alguna vez para ahuyentar a los demonios.<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> “El cuerpo permanece en un equilibrio inestable. Se rechaza el principio por el cual en la vida cotidiana mantenemos el equilibrio procurando el menor gasto de energía para crear un equilibrio precario, “de lujo”, que requiere un gasto extra de energía aparentemente superfluo.” Bora Ruiz, *El arte del actor en el siglo XX*. pp. 431-432. En la práctica, esto lo conseguía, por un lado, mediante la distribución desigual de mi peso, modificándolo bruscamente durante la escena, a la vez que, en lo real, en los momentos en que Moritz se acercaba más al abismo, me apoyaba en el filo del sillón, con lo que estaba en peligro real de caerme, y tenía que concentrarme en mantener el equilibrio, lo que constituye, justamente, lo que hace Moritz en la situación real.

<sup>90</sup> Así, interactuaban en esta escena, por un lado, el recurso del equilibrio inestable (Barba), y por el otro, la recreación de una sensación total (Strasberg). La interacción de estos elementos, junto con lo que venía desarrollando desde el principio de la obra, es lo que daba lugar a la substancia: en este momento, por fin me libero.

<sup>91</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. “Miradas sobre el cuerpo”, p. 345.

Esta idea de *striptease* trágico, en una tragedia profundamente dionisiaca como es *Despertar de primavera*, se manifestaba en escena mediante el desnudamiento: al final del monólogo, quedaba en ropa interior, en un momento de libertad donde me enfrentaba al cosmos y disfrutaba el abrazo de la naturaleza. Para Verónica era muy importante que en esta escena se viera a Moritz triunfante, que no sucumbiera al *pathos*, al llanto: que fuera una escena de reto, una escena de libertad, donde el personaje se revela contra el mundo, se pone al tú por tú con la naturaleza, reniega de Dios y de su sociedad, y declara su suprema valentía contra aquellos que dicen querer morir y se la viven quejarse, pero que no tienen el valor de quitarse la vida. Aparece ahí la singularidad del personaje trágico, su soledad y su *hybris*; como señala Lehmann, el personaje trágico es:

el valeroso, que se atreve a salir del colectivo protector y entra en un *espacio distinto* situado más allá; en el que se enfrenta al grupo. Esta otra área permanece lejana y *extrañamente familiar*, de modo que la escena contiene algo del Hades: por ella deambulan espíritus. El cuerpo del teatro es siempre el de la muerte y la escena es otro mundo con un *tiempo* propio-ninguno- que queda ligado, por un momento, al temor inconsciente, expectante, de lanzar una mirada prohibida y voyerista al reino de los muertos.<sup>92</sup>

Yo lanzaba esta mirada voyeurista a la naturaleza, me enfrentaba con mis fantasmas: quería ir más allá de las restricciones de mi estúpida sociedad.

## 2.6 Escena 10: Moritz NO se atreve: la *hamartía* en la tragedia moderna

Era interrumpido por la llegada de Ilse, a quien en mi *circunstanciación* describía como “la chica de mis sueños”. Aunque en un primer momento recurrí a ejercicios de sustitución, para este momento del montaje esta escena ya no los requería, puesto que había conectado con el estado emotivo y la sensación física: solo debía concentrarme en estar en la situación, y en dejarme afectar, desde el estado en el que ya me encontraba, por los estímulos reales de mi compañera, con quien desarrollé una muy buena relación de amistad y de trabajo durante el montaje. Su

---

<sup>92</sup> *Idem.*

mirada, sus acciones y la calidad de sus movimientos, así como su voz, que me parece bonita (siendo yo particularmente sensible, en lo real, a los estímulos auditivos y, sobre todo, a las voces), fueron en lo que me anclé para construir mi relación con ella. Quise, en esta escena (si bien sé que no siempre lo conseguí), arriesgarme, sencillamente, a jugar con mi compañera.

Había, a lo largo de la escena, donde yo le ocultaba a ella que me quería suicidar y ella me contaba sus andanzas y trataba de seducirme, una secuencia muy detallada de acciones físicas, con un trazo escénico muy preciso: lo único que tenía que hacer era habitar la situación, seguir, al mismo tiempo, dentro de mí y abierto a los estímulos de mi compañera. No todo el tiempo el actor que trabaja de forma vivencial tiene que estar realizando recreaciones: llega un momento, el más importante, donde sólo hay que dejarse llevar, amparado por la claridad de la partitura física y de acciones que hay en los parlamentos. Había momentos oníricos, como aquel en el cual Ilse se detenía y empezaba a hacer una melodía con su voz y con sus manos, acercándose sensualmente hacia mí: era una pausa donde me bastaba mirarla y entregarme al momento, para después alejarme para continuar vistiéndome, avergonzada de que ella me viera semidesnudo, pues terminaba mi monólogo en ropa interior.

Los elementos de utilería eran muy importantes en esta escena; en la dramaturgia de Wedekind, es Ilse quien le da a Moritz la pistola con la que se suicida, si bien la pistola nunca apareció de forma física: Ilse cargaba con un bolso donde, mediante las acciones físicas en armonía con los parlamentos, se daba a entender que había algo... en determinado momento, Ilse me decía que había estado a punto de morir, pues uno de sus numerosos amantes del mundo de la bohemia artística, la amenazaba a menudo con una pistola: Ilse recreaba el momento anudando mi camisa alrededor de sus manos, para hacer la acción de amenazarme con la pistola: yo reaccionaba como si realmente fuera una pistola, y ella finalmente hacía la acción de disparar, frente a lo cual yo reaccionaba aterrado. Después de ese momento, al confrontarme al miedo a morir, yo decidía irme de ahí, abandonar mi impulso suicida, pero entonces Ilse me detenía con la proposición de tener relaciones sexuales conmigo: por fin, lo que tanto quería, y

con una chica que me gustaba mucho; yo me quedaba helado, nervioso frente a su propuesta, ella se acercaba lentamente a mí, me jalaba a través de mi corbata y, frente a mi indecisión, me preguntaba, tajantemente: ¿sí o no? Eso me desanimaba, y le decía que tenía mucha tarea. Entonces, ella salía de escena no sin antes abrazarme por la espalda y darme un beso en la mejilla: también, me dejaba su bolso y me decía que ya sabía yo qué hacer. Frente a su beso y el calor de su cuerpo, yo reaccionaba cerrando los ojos, sonriendo y quedándome un momento sumido en mi sueño, en la agradable sensación que me dejaba, y puesto que era un estímulo real, lo aprovechaba para la escena: era como si estuviera dormido de pie, soñando con mi chica ideal, y repetía su nombre dulcemente: Ilse, Ilse, Ilse, hasta que despertaba y me daba cuenta de que ya no estaba ahí. Entonces, volvía a mi actitud de autoengaño: qué bueno que ya no está, porque no estoy ahorita de ánimos para coger... pero de pronto, el autoengaño se me revelaba y me reprochaba por ser tan estúpido y tan cobarde... lamentaba haberla perdido y manifestaba mis ganas de ser como ella: ella era mi antítesis, "una hija de la naturaleza"... entonces, me acercaba a su bolso, como si estuviera hablando con ella, y al abrirlo, descubría la pistola: no había pistola física, por lo que el público se enteraba de que algo había descubierto por mis reacciones. Entonces, recurría a otra secuencia de acciones físicas: con mucha dignidad, me fajaba perfectamente para salir a morir, decidido a escapar de mi casa, de una u otra manera, no sin antes quitarme la corbata y lanzarla detrás del sillón, el símbolo de todo lo que me había mantenido atado: "antes, al salir, veía crecer la yerba y una luz parpadeante a lo lejos. Ahora todo está oscuro y yo no voy a volver a mi casa".

En la tragedia moderna, a menudo, la *hamartía* del héroe es, precisamente, no atreverse a hacer: he caído, irremediablemente de la felicidad a la desdicha, ya sin ninguna esperanza de poder salir, luego de no atreverme a acostarme con Ilse... me atreví a besar a Frau Favor y a Melchor, pero a Ilse no, y ésa era la oportunidad real que tenía de sucumbir a mis deseos: yo no la besé, fue ella quien me coqueteó, me hizo una propuesta sexual directa y me dio un beso en la mejilla. Yo sólo tenía que irme con ella, tenía que responder a su llamado. En un



punto de su trayectoria, el héroe trágico mete la pata, comete un error que lo arruina: en *Despertar de primavera*, este error consiste en que, en ese punto de mi trayectoria dramática, no me atrevo a hacer una acción decisiva, aquella que me podría haber salvado del atolladero: esa omisión de la acción me destruye. Podríamos decir que no es cierto, que no es para tanto, que Moritz exagera y no es capaz de apreciar la realidad, pero el hecho es que es así para el personaje: él interpreta así lo que le está pasando, él experimenta esa falta de atrevimiento como un error trágico, y así como Edipo procede a sacarse los ojos luego de descubrirse culpable, Moritz se quita la vida, porque ya todo está perdido.

A mí me costaba trabajo encontrar el impulso genuino de rechazar a Ilse, hasta que Bruno, el asistente de dirección, me hizo la pregunta relativa al tema de mi personaje. Rechazaba a Ilse porque aquello era real, porque aquello significaba el paso de mi sueño de amor a la sexualidad real... eso me aterraba, me aterraba despertar, exponerme, verla expuesta a ella... luego, viene la *anagnórisis*<sup>93</sup>: solo me queda la muerte, donde todavía es posible vivir mi sueño, descansar eternamente... en concordancia con esto, durante el monólogo del puente, elegí, frente a la petición de Verónica de cantar una canción cuando Moritz menciona una canción de cuna, *Asleep*, de The Smiths:

Sing me to sleep, sing me to sleep  
 I'm tired and I  
 I want to go to bed  
 Don't try to wake me in the morning  
 Cause I will be gone  
 Don't feel bad for me  
 I want you to know

---

<sup>93</sup> "Para Aristóteles (*Poética*), el reconocimiento (*anagnórisis*) es uno de los tres itinerarios posibles de la fábula. Viene después del error trágico del héroe (*hamartía*). El ejemplo más célebre es el *Edipo* de Sófocles. Más allá del tipo de reconocimiento de un personaje, a fin de cuentas limitado, la representación apuesta sistemáticamente por la facultad espectatriz de reconocimiento (ideológico, psicológico o literario). En este caso, produce la ilusión necesaria para el despliegue de la acción. *El drama sólo termina cuando los personajes han tomado conciencia de su situación, han reconocido la fuerza de un destino u de una ley moral, y su papel en el universo dramático o trágico*". Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. p. 386. Las cursivas son mías, pues es en este sentido que entiendo la *anagnórisis* de Moritz

Deep in the core of my heart  
I'd feel so glad to go

¿No es esta canción una expresión del *pathos* de la juventud contemporánea? Románticos incurables, declaramos, frente a las críticas de los Providas, cuando nos preguntan si a nosotros nos hubiera gustado que nos abortaran, que nos hubiera encantado... en la transición de la niñez a la adultez, en el paso a la independencia y la madurez, atravesamos el conflicto trágico de negarnos a esa exigencia del principio de realidad: es por eso que es un conflicto trágico, porque crecer es parte de la naturaleza, es una ley cósmica, algo que viene de lo real... negarse a ello es una transgresión. Así, anhelamos, muchas veces, quedarnos dormidos, permanecer en el mundo de los sueños de la infancia. Solamente en la muerte, como en la canción de *The Smiths*, podemos soñar con encontrar a la Reina sin cabeza: solamente ahí se cumple lo que Moritz fantasea en su primera escena: *¿Por qué no pudieron dejarme dormir tranquilo hasta que todo se quedara quieto otra vez?* En el monólogo del puente, antes de la aparición de Ilse, fantaseaba que frente a mí, del otro lado-*the undiscovered country from whose bournes no traveller returns*<sup>94</sup>-, había “rostros sonrientes y amigables que me esperan con los brazos abiertos”, un mundo totalmente distinto al mundo de exigencias, responsabilidades y también injusticias que era mi realidad y... finalmente, la Reina sin cabeza, que hacía efectiva aparición en nuestra puesta en escena, en la transición entre el monólogo y la aparición de Ilse: ella, el Hombre Enmascarado, entraba en medo de la música onírica y se dirigía hacia mí... yo la miraba... y entonces desaparecía, para dar paso a Ilse, que ya no era una fantasía mía, ya no la chica ideal, sino una chica real.

Cuando me di cuenta de esto, inadvertidamente, durante una clase de crítica teatral, donde la doctora Norma Lojero nos pidió que reflexionáramos en la importancia del título de la obra cuando la fuéramos a analizar, me pasó lo que a Oscar Wilde cuando vio una representación de *Hedda Gabler*: “sentí terror y

---

<sup>94</sup> Shakespeare, William. *The tragedy of Hamlet, prince of Denmark*. Act. III, esc. I.

compasión, como si fuera una tragedia griega”<sup>95</sup>; me di cuenta de que Moritz es trágico porque no quiere despertar... como yo, demorándome tanto en mi tesina, como yo aferrándome durante tanto tiempo a ensueños de amor imposibles... como tantos y tantas de mi generación, empeñados, a menudo, en la fantasía de vivir para siempre en la infancia, sin responsabilidades, al abrigo del mundo, protegidos por nuestros padres y las instituciones... al darme cuenta de que esto conducía a Moritz, un joven con tantos sueños admirables y dulces, sentí compasión por él... y al reconocermelo en eso, sentí terror... contacté con mi propio idealismo, con mi propio romanticismo, con mi propia tendencia a fugarme a mis sueños y fantasías, desdeñando la realidad... es así que pude trascender la mera identificación superficial de mi primer acercamiento al personaje, donde sentía que yo era Moritz porque era tímido para hablarle a las chicas y chicos que me gustaban y porque había ido a psicoanálisis para trabajar mi frustración sexual, para llegar al nivel del reconocimiento profundo, al cual no arribé de forma racional, ni mediante un proceso de trabajo de mesa, sino inadvertidamente y de pronto, gracias al proceso: y en ese punto de reconocimiento no sólo yo era Moritz, sino que me topé con un aspecto de la condición humana que todos y todas compartimos. El actor, de acuerdo con Hevia, mediante el trabajo de *circunstanciación*, accede a un estado de prepsicosis<sup>96</sup>... como todo el tiempo

---

<sup>95</sup> Bloom, Harold. *Cómo leer y por qué*, p. 116.

<sup>96</sup> “El psicoanálisis ha intentado definir diversidad estructuras: paranoia (en la que incluye, de un modo bastante general, *las enfermedades delirantes*) y esquizofrenia, por una parte; por otra, melancolía y manía. Fundamentalmente, *es una perturbación primaria de la relación libidinal con la realidad* la que, según la teoría psicoanalítica, constituye el denominador común de las psicosis, siendo la mayoría de los síntomas manifiestos (*especialmente la construcción delirante*) tentativas secundarias de restauración del lazo objetal”. Laplanche y Pontalis, *Diccionario del psicoanálisis*, p. 321. Las cursivas son mías. En la psicosis, pues, el sujeto pierde contacto con la realidad, y se fuga a una realidad propia: es delirante. De ahí la asociación que hace Hevia con esta condición clínica, pues, a fin de cuentas-y sobre todo en el enfoque vivencial-, un actor, lo que hace (metafóricamente), es construir delirios y entregarse a ellos: como sabemos todos los que tenemos experiencia escénica, al estar sobre el escenario, se habita un estado alterado de conciencia; uno se entrega, plenamente, a un sueño de pasión. De ahí las críticas habituales a los métodos vivenciales, a los que se acusa de provocar daño emocional en los actores. Hevia se refiere al estado ideal del actor como prepsicótico porque se trata, en todo caso (metafóricamente hablando), de una psicosis autoinducida y controlada por el actor a través de la técnica: un verdadero psicótico es incapaz de distinguir la realidad de la ficción. El actor vivencial, en pleno dominio de la técnica, es capaz de “separarse” del personaje cuando acaba la función.

lleva al personaje consigo, como comparte su alma con él en su vida cotidiana<sup>97</sup>, empieza a relacionarlo todo con la obra, empieza a hacer conexiones, de manera que puede aprovechar todo lo que le pasa en la vida para dárselo al personaje. Ése es, creo yo, el verdadero camino de la actuación vivencial

## **2.7 Escena final: Moritz se enfrenta a los dioses: la anagnórisis del héroe**

Tenía que cambiarme rápidamente tras bambalinas: me quitaba la camisa con ayuda de mi compañero Matías, y me ponía otra, intervenida por nuestra diseñadora, y que era la camisa que podía ensuciarse. Matías entraba al escenario, casi a oscuras, cargando mi cadáver, y luego me cubría con tierra, dejando libre solamente mi cara, que procedía a embarrar. El resto de los personajes jóvenes acudían a mi funeral; la última en entrar era Wendla, para decir un monólogo mientras moría a causa de su intento de aborto. En estas últimas secuencias, se abandonaba el realismo, para culminar en el rechazo de los otros personajes hacia Melchor, y su visita al cementerio: cuando Melchor estaba por retirarse, yo estallaba en carcajadas y volvía a la vida.

En esta escena, donde mi movilidad estaba severamente limitada (Wendla moría sobre mí), recurrí a una secuencia de acciones físicas muy codificada, que buscaba general una corporalidad no realista: tenía claridad en cómo mover mi dorso, en qué momentos interactuar con el cuerpo de Wendla, con el sillón, cuándo ver a Melchor, cuándo ver al frente. Era un momento de libertad corporal, a pesar de las limitaciones, pues por fin era libre: mi corporalidad era más

---

<sup>97</sup> Durante este proceso, me entregué voluntariamente, y de forma más intensa que cuando no hacía ese personaje, a la ensoñación; incluso le conté el cuento de la reina sin cabeza a una chica a la que me quería ligar, como si fuera cosa mía, como si fuera algo que mi abuela me hubiera contado, y le platicué mi visión del amor desde Moritz que, a final de cuentas, en muchos puntos sí coincide con la mía. Este ejercicio, eminentemente stanislavskiano -trasladar textos y comportamientos del personaje a episodios de la vida cotidiana-, ayuda al actor a establecer una línea de vida, como la llamaba Hevia, entre sí mismo y el personaje: uno ensaya el sentir, hablar, pensar y comportarse como el personaje. Es un ejercicio útil para la situación, pues el actor encuentra un impulso verdadero para decir los textos, y deja de ponerle tonos para concentrarse en la necesidad de decir, motivada por la situación real: en este caso, los sentimientos reales que me provocaba aquella chica, y mis intenciones con respecto a ella. Esta chica, posteriormente, vio la puesta en escena, y me comunicó su sorpresa cuando escuchó el monólogo: “yo creía que realmente era algo que te contaron, no pensé que fuera parte de una obra”, me dijo.

expansiva, más abierta, y mi actitud era burlona. Muerto, estaba libre de las imposiciones de la sociedad. Tuve por lo general buenos comentarios en esta escena: la fuerza de la risa, el carácter alegre y tétrico. Descubrí tener facilidad para este tipo de momentos, donde podía alejarme del realismo como estilo (cimentado en las acciones cotidianas y en la contención emotiva), con una actitud, además, exaltada (que se me da con facilidad), elaborada a través de acciones extra-cotidianas, y que en este momento funcionaba muy bien, pues fue en este momento que la directora quiso manejar el expresionismo de manera más evidente. En sus notas, el asistente de dirección señaló que yo llevaba, adecuadamente, el tono y la dimensión emocional de la escena, algo que yo atribuyo a mi conciencia del género trágico, que exige un manejo energético característico, determinado por la presencia de lo numinoso<sup>98</sup>, que en la tragedia griega estaba asegurada por el espacio mismo, así como por el uso de máscaras por parte de los actores, que determinaban un estilo de actuación grandilocuente. En una tragedia contemporánea como *Despertar de primavera*, se mantiene, en esencia, esta grandeza, pero tiene que ser generada por el actor, mediante su manejo corporal y emotivo. Es pues, una escena de carácter absolutamente extra-cotidiano y fantástico: tenemos en escena a un muerto que vuelve de la tumba y al misterioso personaje del Hombre Enmascarado, que en las notas que recibí de mis invitados, fue interpretado como “la naturaleza”, “el deseo”, “el pecado” e incluso como “el diablo”: es decir, se trata de un personaje sobrehumano, de una figura de la divinidad, un personaje numinoso.

Después de Descartes, tenemos el origen de la visión racionalista<sup>99</sup> que, según Pinkler<sup>100</sup>, nos distancia de la cosmovisión griega que dio origen a la tragedia. Considero que la tragedia, como señala Kurguinian,<sup>101</sup> es un arte de

---

<sup>98</sup> Véase el apartado 1.2 de la primera sección de este trabajo: *Despertar de primavera*: el actor frente a la tragedia moderna. P. 14.

<sup>99</sup> “Racionalismo: escuela filosófica que establece: 1) desde el punto de vista de la metafísica, que la razón es la esencia misma del hombre; 2) desde el punto de vista de la epistemología, que las ideas son innatas (cf. Platón, Descartes, Spinoza, Leibniz)”. Xirau, Ramón. *Introducción a la historia de la filosofía*, p.541.

<sup>100</sup> Véase la nota 14 en la página 16 de este trabajo.

<sup>101</sup> Véase la página 13 de este trabajo.

oposición, cualidad que comparte con el expresionismo, como señala Micheli<sup>102</sup>. Frente al racionalismo positivista de sus profesores (y de Melchor), Moritz invoca (y, finalmente, encarna, como un emisario de la muerte), el mundo de lo numinoso: la presencia de los dioses, de lo irracional, de lo que no puede reducirse a las explicaciones positivistas. No es extraño que Wedekind, queriendo escribir una “tragedia infantil”, en tiempos dominados por el naturalismo<sup>103</sup>, se haya convertido en antecesor del expresionismo.

De acuerdo con Pinkler<sup>104</sup>, toda tragedia está precedida por un dios, y en esta obra, lo que tenemos es la encarnación de la sexualidad con la que los personajes han luchado toda la obra: podríamos decir que es Dionisio, quien, como en *Las bacantes* de Eurípides, regresa para castigar a los agentes de la represión: el rey de Tebas, Penteo, como los adultos en *Despertar de primavera* (y, trágicamente, el mismo Moritz, que no puede escapar de su moral), ha rechazado el culto a Dionisio, marcado por el desenfreno sexual y el reconocimiento de las pasiones, que quiere erradicar de su mundo. Así pues, pelean el Hombre Enmascarado (Dionisio, la Reina sin cabeza) y Moritz, un muerto: es pues, un duelo entre dos seres más allá de lo humano, que se pelean por el alma de Melchor. Esto no implica, desde luego, un abandono de la emotividad: aunque en mi secuencia física trabajaba con gran precisión, lo que daba, por mi parte, la dimensión emocional, era el contacto con mi emoción, que trataba de manifestar de una forma extra-cotidiana.

*Despertar de primavera* denuncia la podredumbre de la sociedad, su represión, su hipocresía y su desprecio por los sentimientos y los individuos: los jóvenes son números para el sistema educativo, al que le interesa que memoricen datos y no que tengan una educación emocional, y mucho menos sexual. Sin embargo, en esta escena, el personaje del Enmascarado emite un duro juicio sobre Moritz: le revela que, a pesar de todo, él fue quien tomó la decisión de

---

<sup>102</sup> Véase la nota 83, en la página 64 de este trabajo.

<sup>103</sup> “Históricamente, el naturalismo es un movimiento artístico que, hacia 1880-1890, propugna una reproducción total de una realidad no estilizada y embellecida e insiste en los aspectos materiales de la existencia humana; por extensión, un estilo o una técnica que pretende reproducir fotográficamente la realidad”. Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*, p. 311

<sup>104</sup> Pinkler, Leandro. *El Edipo Rey de Sófocles*. <http://conojosdehekate.blogspot.com/2005/06/el-edipo-rey-de-sfocles-leandro.html>

suicidarse, ignorando todas las posibilidades de elegir otro camino que la vida le puso enfrente. No se trata de un juicio moral, ni de decir que Moritz tiene la culpa de su desgracia, simplemente es la constatación de su libertad, el momento en el que el personaje reconoce, al margen de sus lamentos habituales sobre las circunstancias que le tocaron, que cometió un error fatal. Melchor se va con el Hombre Enmascarado y yo, habiendo reconocido mi responsabilidad, me reconcilio con mi destino: a mi lado está enterrado una chica hermosa y puedo gozar de mi sueño eterno, “me echaré de espaldas, me calentaré con el vaho de la descomposición y sonreiré”.

El sufrimiento de Moritz me fue siempre palpable; me identificaba con él en su timidez y en la sensación de no encajar con los demás. Ver el mundo como tragedia me permitió trascender una identificación superficial con los conflictos del personaje, en el terreno de mis experiencias personales, para comprender que, lo que para mí había resultado un problema en la adolescencia, si bien doloroso, no incapacitante (la represión sexual y sentirme como un bicho raro), a Moritz lo conduce al terreno de “la oscura raíz del grito”, que Bentley considera la esencia de la tragedia. Hay personas allá afuera que se suicidan porque no se quedaron en la escuela que querían, y yo no soy una de ellas; es necesario un mayor esfuerzo imaginativo y anímico para explorar esos abismos y hacerlos presentes en escena.

Al principio del proceso, me preguntaba: ¿cómo va a ser grandioso, cómo va a permitirme ir más allá de mis limitaciones cotidianas un personaje que se caracteriza por no atreverse, por rendirse, por huir de los problemas? Y, sin embargo, a su manera, Moritz se rebela contra el mundo que le tocó vivir con su idealismo, su imaginación y sus sentimientos, terreno en el cual aventaja no sólo a todos los personajes de la obra, sino a mí mismo y las personas que conozco. A través de su fracaso, por doloroso que resulte, Moritz denuncia a su sociedad. Entre otras cosas, Moritz defiende una visión del amor radicalmente opuesta a la lógica de la conquista y el sometimiento que pregona Melchor; defiende los sentimientos por encima de la razón, la ternura y la vulnerabilidad “femeninas”

contra la voluntad de poder “masculina”. Y está dispuesto a morir para mantener vivo su ideal: por eso es un héroe trágico.

¿Es Moritz Stiefel una víctima de la sociedad que no puede cambiar? ¿Un caso clínico? ¿Merece lo que le pasa? La tragedia nos invita a pensarnos más allá de esas categorías maniqueas. La tragedia es el reino de las paradojas, y el actor que se enfrenta a ese género ha de enfrentarse a sus propias contradicciones humanas.



## EPÍLOGO

### *Despertar de primavera: el último montaje de mi vida estudiantil*

#### **1. El Laboratorio de Puesta en Escena: crónica de un encuentro traumático con la actuación vivencial**

La primera encomienda del maestro Hevia para los y las estudiantes del área de actuación inscritos en el Laboratorio de Puesta en Escena a su cargo, fue preparar un monólogo de una tragedia griega, que presentaríamos, a manera de audición, frente a él y las áreas de dirección y dramaturgia. Tuvimos una semana para prepararlo, y mi elección inmediata fue *Áyax de Sófocles*. Me interesaba, en él, el tema del fracaso. *Áyax* se considera a sí mismo, luego de la muerte de Aquiles, el mejor de los aqueos; desea el reconocimiento de sus camaradas en la guerra y, sobre todo, el reconocimiento de su padre. Luego de haber trabajado arduamente en el sitio de Troya, de haber probado su valía y destacado en los combates, le parece una tremenda injusticia que las armas de Aquiles no le sean concedidas a él, sino a Odiseo, quien, a su juicio, no las merece. Dominado por la pasión, *Áyax* decide asesinar, por la noche, a los generales del ejército, pero la diosa Atenea interviene y lo hace confundir las reses con los soldados, por lo que, mientras disfruta torturar a Odiseo, Menelao y Agamenón, lo que realmente sucede es que descuartiza unas vacas. Despierto del engaño, profiere la patética exclamación: “ni de los dioses ni de los mortales hombres puedo esperar ya nada”. Me reconocía en este sentimiento de abandono, de fracaso radical. ¿Cómo puede continuar un hombre con su vida cuando siente eso? La respuesta de *Áyax* es el suicidio.<sup>105</sup>

Para mí, este sentimiento, en ese momento, era la esencia de la tragedia. Me inscribí con el maestro Hevia, en primer lugar, porque lo había visto en escena y desde ese momento descubrí en él al actor que yo quería ser, por lo que quería aprender de él lo que pudiera. En la clase de dirección, que cursé el año anterior (sencillamente porque ésa era la materia que daba Hevia, quien no impartía la clase de actuación), descubrí otros puntos de coincidencia con el maestro Hevia,

---

<sup>105</sup> Sófocles. *Tragedias*.

que se ocupaba, precisamente, de las cosas que me apasionan: se trataba de un actor stanislavskiano, enfoque escasamente enseñado en el Colegio, que tenía, además, un enorme interés por la filosofía y el psicoanálisis, así como por la tragedia griega, que es el tipo de teatro en el que quería especializarme. Yo sabía que, en Laboratorio, Hevia pedía a sus estudiantes montar una dramaturgia de tragedia griega, por lo que el encargo del profesor me llenó de entusiasmo.

En aquel momento, la técnica de actuación con la que estaba más familiarizado (y Hevia nos preguntó eso el primer día), era la propuesta de Eugenio Barba, a partir de cuyos principios me había entrenado el año anterior en los cursos de actuación 3 y 4 con la maestra Pilar Villanueva. Así pues, preparé mi monólogo a partir del análisis de los verbos de acción, mismos que estructuré en mi cuerpo a partir de impulsos que luego llevaba a mi voz. Por ejemplo: partí del verbo-sensación que definía mi relación personal con el monólogo, “derrumbarse”, pues eso es lo que reconocía en la situación de Áyax y es así como yo, en mi vocabulario personal, describo varias situaciones límites de mi vida, cuando me he sentido como un edificio que se vuelve ruinas. Con este y el resto de los verbos, comenzaba a moverme, desde la neutralidad, identificando en qué lugar de mi cuerpo aparecía el impulso; luego lo llevaba a más, expresándolo con todo el cuerpo y dejando que afectara mi respiración, y entonces, con ese ritmo, decía el texto que había nombrado con ese verbo. Finalmente, hacía un ejercicio de reducción con cada verbo, de manera que pasara de lo extracotidiano a un gesto más contenido, al puro impulso o a un gesto preciso, que me diera presencia escénica, un estado emotivo y una forma de decir el texto.

Al mismo tiempo, como contaba ya con algunas herramientas del Sistema H, emprendí durante la semana un proceso de *circunstanciación*, mediante el *si condicional*. Para ello, dedicaba, por ejemplo, mis trayectos en el metro a trabajar las preguntas: ¿si yo fuera Áyax? ¿Si me hubieran quitado algo que me merezco para dárselo a alguien más, alguien que vale mucho menos que yo, luego de haberme esforzado muchísimo, de haber dado toda mi energía vital a destacarme? A partir del impulso que eso me generaba, y que me conectaba con circunstancias análogas de mi vida (como que la chica que me gustara prefiriera a

otro, indigno, a mi parecer, de ella, o que le dieran a otra persona un papel que yo quería por consideraciones de tipo físico), musitaba el texto en soledad, con lo que empezaba a desarrollar una *sustancia*, guiado siempre por el tema que había decidido privilegiar, esto es, el fracaso.

Otra herramienta que utilicé, y que siempre me ha acompañado en mi vida actoral, fue seleccionar canciones que le gustarían a mi personaje. La canción que elegí fue *My way*, de Frank Sinatra, canción que me conecta, además, con la memoria de mi abuelo, que fue mi referente para la imagen del padre de Áyax, pues mi abuelo fue una figura paterna importante para mí, a la que siempre temí decepcionar.

A partir de esta canción, que cuenta con versiones rancheras, elegí el atuendo de mi personaje: unas botas, pantalón de mezclilla y una camisa blanca, que cubrí de sangre. Este vestuario, además, pertenecía a las prendas de vestir que mis tíos me dejaron quedarme luego de la muerte de mi abuelo.

Relacionaba, así, a Áyax con un contexto mexicano; en mi imaginación, pensaba en la cultura del narcotráfico, representada por las botas, y con cierta imagen de la masculinidad que tenemos en este país y con la que asocio, inevitablemente, la Guerra de Troya, como he tenido ocasión de desarrollar en mi trabajo escénico posterior. Al mismo tiempo, relacionaba así a Áyax con mi universo afectivo, lo que me permitía, además, trabajar el concepto stanislavskiano de *comunicación*, que en el caso de una tragedia, es comunión con los dioses y con los muertos, que yo pude relacionar con mi abuelo.

Definí, entonces, un trazo sencillo, y tomé la decisión escénica de que iba a pensar en el público como si fueran el coro de la tragedia, los marineros de Salamina a los que Áyax cuenta su desgracia.

Finalmente, llegó el día de la audición. Los actores y las actrices esperábamos afuera del salón, con nuestro vestuario puesto, y preparando nuestro cuerpo y nuestra alma para el personaje. Previamente, Hevia nos había otorgado un número; entonces, cuando llegó mi turno, se abrió la puerta y entré al salón, ya como Áyax, pues había decidido que venía de la tienda con las reses muertas. Caminé, aplicando todas las herramientas que había visto sobre

presencia escénica, y lamentándome por lo bajo. Entonces, llegaba frente al coro de Salamina y decía mi primera línea: “Oh muerte que eres mi luz, ojalá ya me cobijara el Hades”. Para esta línea, utilicé una sensación física: evocaba el cabello de la chica de quien en ese momento estaba enamorado.

Las notas de Hevia fueron las siguientes: “tienes más madera de actor que de director... hay un buen manejo de tu cuerpo, hay voz. Fue una actuación absolutamente formal, pero con sustancia... el principio fue bueno, pero luego se pierde, no sabes qué hacer con la emoción, lloras y ahí te quedas sin saber qué más hacer, porque no hay cambio... no sabes hacer transiciones, no estableces un conflicto claro, entonces sólo hay sentimiento. ¿Se pelea la cabeza con la entraña, por ejemplo? ¿A quién le estás hablando? No queda claro. Sin embargo, en ningún momento soltaste el personaje. Bienvenido a la jungla.”

Agradecí al maestro sus notas, porque, de cierto modo, me ofrecieron un diagnóstico de mi camino actoral, y en efecto, los problemas que el profesor había detectado, fueron recurrentes durante mi proceso en *Despertar de primavera*, como se verá más adelante: me clavaba en la emoción, lo que devenía en una forma rígida, y no podía hacer transiciones ni definir con precisión mi afuera... es decir, constantemente actuaba solo, “lleno de mí, sitiado en mi epidermis”, como dice Gorostiza<sup>106</sup>.

Terminó el primer semestre de Laboratorio y no teníamos obra. El primer día de clases del segundo semestre, Hevia nos preguntó qué obra nos gustaría montar, y sugirió, también, la importancia de que fuera una obra adecuada a nosotros, a nuestra vida, a nuestra edad, a nuestros recursos; rechazó, por ejemplo, propuestas de montar O’Neill por estas dificultades. Entonces, el maestro, me preguntó a mí directamente qué me gustaría montar y sin chistarlo dije: *Despertar de primavera*. A Hevia la pareció una buena propuesta y la siguiente clase comenzamos a leer aquella obra, que Frank Wedekind subtitula como “tragedia infantil”, donde aparece un cadáver parlante que sostiene su cabeza entre sus brazos, y donde hay una escena de masturbación mezclada con

---

<sup>106</sup> En *Muerte sin fin*. <https://www.filosoficas.unam.mx/~morado/gorostiza.htm>.

poesía, por lo que es considerada antecedente del expresionismo alemán, en el tránsito desde el naturalismo, con una fuerte influencia del romanticismo.

¿Por qué elegí *Despertar de primavera*? Si he hablado, al principio de este capítulo, sobre mi monólogo de Áyax, es porque hay una relación profunda entre ambas tragedias, donde uno de los protagonistas se suicida. Áyax y Moritz Stiefel, además, son dos personajes obsesionados con el deber ser, atormentados por la idea de decepcionar a sus padres, aunque en el caso de Áyax se trata de un gran guerrero, que destaca en lo que su padre espera de él, mientras que Moritz es un pésimo estudiante, subestimado por sus padres y por sus maestros.

Pero no fue, de entrada, eso lo que me llamó la atención de la obra, sino, más bien, el tema de la sexualidad y la represión. Los personajes de la obra se enfrentan al despertar de sus deseos, y eso los desequilibra a todos de distinto modo. Los personajes no saben qué hacer con su cuerpo, y en el caso de Moritz, eso acaba por volverlo loco: Moritz es incapaz de hablar con las chicas, se siente menospreciado por ellas, le tiene envidia a su mejor amigo, Melchor, el guapo, el inteligente y el que tiene una familia más privilegiada y, al menos a simple vista, más “armónica”. Moritz tiene, además, una profunda angustia al sentirse menos masculino que sus amigos, al sentirse identificado con el sexo femenino.

Ludwik Margules definió su trabajo como resultado del anhelo por “ladrar desde el escenario”<sup>107</sup>. Y esas eran las cosas que yo quería ladrar; aquella obra me recordaba mi adolescencia y también mi momento presente, pues yo me sentía, todavía, profundamente inhibido y frustrado en el plano sexual, incapaz de atreverme como el resto de mis compañeros, que en las fiestas se daban besos de tres y que habían andado unos con otros durante la carrera.

La obra, como se comentó a menudo durante las clases, a simple vista podría parecer “pasada de moda”. ¿Qué tiene que ver la mojigata moral decimonónica con nuestros días, caracterizados, más bien, por el libertinaje? Para mí era claro que esto era una fachada, que la sexualidad sigue condicionada por una serie de imperativos, entre los cuales, no menos fatal que el de la represión,

---

<sup>107</sup> En *Encuentro con el espíritu trágico. Entrevista a Ludwik Margules*. <https://1library.co/document/nzw63ngy-encuentro-con-el-espiritu-tragico-entrevista-ludwik-margules.html>

está la insistencia de los medios por “vivir la vida al límite, experimentar y no quedarse con las ganas de nada”, por satisfacer la pulsión sexual en relaciones insignificantes, por experimentar y “vivir”. Así, me identificaba con Moritz, atormentado por el libro que Melchor le regala sobre la sexualidad, como yo me sentía atormentado frente a los relatos que hacían mis compañeros sobre su intensa vida sexual, mientras que yo, a duras penas, era capaz de aceptar mi bisexualidad, y soñaba con la princesa o el príncipe con quien viviría un amor de cuento de hadas. Tal vez debí decidir estas cosas en el laboratorio... tal vez debí acercarme con el profesor y compartirle estas reflexiones. Quizás hubieran nutrido la puesta en escena, pero en ese momento no me sentía capaz de articularlo bien, pues atravesaba un momento particularmente caótico en mi vida.

La directora realizó una dramaturgia del texto, para la cual, además, aprovechó los comentarios del resto del equipo; nos ofreció reunirnos con cada uno para platicar sobre nuestros personajes, y que comentáramos, mediante el sistema, aquello que nos interesaba privilegiar como actores. Fue receptiva a mis comentarios, y a pesar de los problemas que tuve con el proceso, siempre tuvimos una buena relación de trabajo: todo cambiaba al presentar las escenas al maestro.

Una de las primeras escenas que presentamos frente a Hevia era entre Moritz y Frau Gabor, la madre de Moritz: yo le pedía dinero a Frau Gabor para escapar de mi casa luego de reprobar mi examen de latín, y ella me lo negaba. En el original de Wedekind, lo único que vemos es a Moritz leer la carta en la que Frau Gabor se niega a su petición y le reprocha chantajearla con el suicidio. En esta carta, se hace referencia a la relación entre ambos personajes; la propuesta escénica (con lo que Hevia quería resaltar el hecho de que la situación no está en el texto), era convertir la carta en un encuentro entre ambos personajes (primer y segundo folios), y a nivel temático (tercer folio), resaltar el hecho de que Moritz está enamorado de Frau Gabor y que tiene cierta familiaridad con ella. La escena consistía, sencillamente, en que Frau Gabor, interpretada en aquel entonces por mi compañera Lorena González, decía las palabras de la carta; yo sólo tenía que reaccionar, sin palabras. La nota del profesor, que se repitió a lo largo del proceso, fue la siguiente: “es evidente que estás sintiendo algo, el problema es que ni tú

mismo sabes qué sientes”. A esto se sumó la observación sobre la falta de vitalidad en mi actuación: “no vemos al personaje luchar, lo vemos derrotado desde el principio, desde la primera escena ya te quieres suicidar, no hay desarrollo”.

La verdad es que así es como yo me sentía en ese momento de mi vida: derrotado y carente de motivación. Toda mi energía emotiva estaba volcada en un infructuoso intento de relación, que absorbía todos mis pensamientos: de cierto modo, yo sentía que podía aprovechar mis sentimientos en escena, por lo que el no sentirse deseado de Moritz se mezcló con mi no sentirme querido por la chica que amaba, y en ella pensaba para la relación con los numerosos *crushes* del personaje.

En retrospectiva, pienso que a eso se refería Hevia (sin saberlo) con una nota que me dio para la primera escena: “eso en lo que estás pensando ahorita no sirve, títalo. No, eso tampoco. No, eso tampoco”. ¿Por qué no me salía la escena, cuando yo era tan parecido al personaje, cuando cada maldito momento de su trayectoria hacía un eco tan profundo en mis vivencias personales? No estaba en escena; en lo que estaba pensando, que no funcionaba, era en mí mismo, en mis problemas personales, sin una elaboración que pudiera convertirlos en material artístico: sencillamente, era yo, completamente expuesto, pero no en virtud de la técnica de actuación, sino, sencillamente, porque el teatro es así, porque lo desnuda a uno en el momento que se sube al escenario. Así pues, no estaba actuando: el escenario era mi bote de basura, una prolongación de mi vida, que en ese momento se encontraba en conflicto. En ese momento no lo entendí.

¡Yo empecé aquel montaje lleno de ilusión y de soberbia, pensando que sería mi consagración, que tenía un protagónico, que iba a ser la actuación de mi vida! Súmese a esto que, a pesar de los conflictos del primer semestre (donde Hevia nos confrontó a nuestras carencias formativas), de cierto modo, tenía la impresión de haberle agradado a Hevia, de que me reconocía, de que empatábamos... en aquel primer ensayo de mi primera escena (donde Moritz estudia junto a sus amigos), el profesor repetía: *¿a quién quieres impresionar?* Y

he aquí el obstáculo: quería impresionarlo a él, y durante el segundo semestre sentí que había caído de su gracia.

Como Áyax abandonado por los dioses, como yo decepcionando a la chica que me gustaba, como yo fracasando en ser el mejor actor de la generación, como un niño que teme haber perdido el amor de sus padres... y, lo más importante, como Moritz, que por más que se esforzaba en estudiar (como yo en decir con verdad sobre el escenario), nomás no le salía.

El tema del fracaso, pues, apareció, pero no como un tema desarrollado por el actor. “Das por hecho las cosas, hay que construir”, decía Hevia, y yo estaba dando por hecho que, en automático, por traer yo cargando todas esas penas, iba a suceder la escena. Una mala interpretación por mi parte de lo que significa la actuación vivencial, de lo que significa utilizar los propios sentimientos y recuerdos para construir un personaje: no había personaje, sólo había un sujeto que se identificaba con el personaje, que lo perseguía, irónicamente, en el esfuerzo por representarse a sí mismo, como el actor diderotiano que quiere imitar en escena la sombra del personaje, como un ideal lejano, al que nunca va a llegar. De esto, precisamente, quería liberar Hevia al actor al decir “el personaje no existe”: Moritz no está allá, lejos, eres tú.

Cada vez me sentía más como el elemento nocivo del montaje: sentía que todos lo estaban haciendo bien, que todos conseguían buenas notas de Hevia, y yo era el único que no daba una; mis escenas eran un tormento para mí y para los demás, y el maestro no dejaba de repetirme que mi vida no era tan interesante como la de Moritz. “¿Te has sentido así? ¿Te has querido suicidar?” Le dije que sí, soberbiamente, esperando conmovirlo, que me dijera unas palabras de apoyo... probablemente no supo qué decir, y se limitó a indicarme: “Pues trabaja con eso, muéstranos”.

Ése fue quizás el peor ensayo de todos: repetí la escena muchas veces, y Hevia me dijo: “a lo mejor esto te sirve... demuéstreme que estoy equivocado, rétame”. Pero aquello no funcionaba para mí, no logré sacar de mis sentimientos en ese momento (de humillación, de rabia, de abandono), el material necesario



para decir con verdad mis líneas. Sólo quería terminar la escena, azotar la puerta del salón de clases e insultar al profesor.

Tenía miedo, ahora lo veo: quería hablar de mi dolor en escena, pero no era capaz de exponerme realmente; el dolor se veía en escena, pero porque era mi dolor real, porque yo estaba deprimido, y lo que no era capaz de mostrar en escena (lo que hubiera constituido, realmente, el desnudamiento al que aspiraba como actor) era mi deseo sexual: los sueños que tenía yo sobre el amor, y la verdad oscura de mi neurótica relación con la sexualidad.

“No hay vitalidad”, repetía constantemente Hevia: “sonríe”, me indicó en una ocasión durante el ensayo, “te falta sentido del humor, eso es fundamental para un actor”. Pero sólo conseguía actuar una forma; a veces, en los ensayos con Verónica, la directora, lograba algunos buenos momentos, y ella me daba buenas notas: “ahí hay una propuesta corporal, ve por ahí”, “por ahí va la substancia, trabaja en ello”, pero todo eso se esfumaba en cuanto aparecía el maestro Hevia.

Me sentía como Moritz, no en el escenario, sino en mi vida: era un fracaso en la Universidad, no servía como actor, mejor me hubiera dedicado a otra cosa... me sentía, también, un fracaso como hombre: nunca encontraría el amor, me sentía avergonzado de seguir siendo virgen, me despreciaba por no atreverme, por ser tan tímido, y lo único que quería era mandarlo todo a la chingada y, como Moritz, quedarme dormido, huir de la realidad que en ese momento me acosaba, hasta que todo se quedara quieto otra vez.

Después de ese ensayo, en el que me sentí particularmente violentado por Hevia, sin embargo, las cosas comenzaron a mejorar. Encontré algo, no un conflicto que yo había dado por hecho, sino algo nuevo con lo que no me había identificado en mi primer acercamiento al personaje, sino que descubrí en el proceso: el odio por la escuela, el sentirme oprimido, el no sentirme capaz de lidiar con la vida adulta. A partir de esto, pude empezar a trabajar el tema de la rebeldía de Moritz, como algo fresco: desde el deseo de cambiar al mundo, de salir de mi casa, de cantar *The wall* a todo pulmón e insultar al maestro Hevia. Motivaciones mucho más vitales y que conducen a la acción que la simple idea de expresar que

estaba deprimido. Entonces, recuerdo, mi compañero de escena, Mike Jiménez, me dijo en un ensayo: “hoy te sentí más presente, tenías energía. Bueno... siempre tienes energía, pero hoy fue diferente, estabas aquí, conmigo”.

Empecé a dialogar más con la directora y con mis compañeros. Hubo algunos destellos, por lo menos empezaba a tener claridad de qué hacer en escena, y cuando estábamos prontos a estrenar, Hevia por fin me dio una buena nota, en la escena del suicidio: “Ahí empieza a adquirir tu trabajo un sentido actoral, es pequeño, pero ahí va: ahora respira la escena, ábrete, tómate tu tiempo”.

El día del estreno, el profesor parecía contento: nos dijo que íbamos bien (mi neurosis me decía: seguramente se refiere a todos menos a mí), y me indicó que había rasgos de mi persona que quedaban naturalmente bien con el personaje, pero que había otros que estorbaban, y que necesitaba que los hiciera conscientes; me indicó (y ése es un gesto de mi persona, que suele delatar mi nerviosismo), que era como si comentara mis parlamentos poniendo una sonrisa al final, y que dominar ese tipo de cosas era parte de la técnica del actor, del autoconocimiento que requiere.

En uno de los últimos ensayos, entre función y función, en una escena particularmente difícil, Hevia me dijo: “ahí está, ¿ya viste? Cuando estás en la situación, los gestos naturalmente aparecen: te sentaste en el sillón y eso estuvo bien, ya no fue accionismo, porque estabas en situación”. Me sentí aliviado: era tan fácil, y cuando yo había comenzado a proponer, a trabajar en serio, el maestro también empezó a darme notas más constructivas, empezó a dirigirme, a trabajar conmigo. En otra ocasión, durante una lectura, Hevia nos pidió que nos concentráramos en las imágenes, que no corriéramos: dije los textos de una forma muy sencilla, y me sorprendió que Hevia lo aprobara, que me dijera que por ahí iba, que me diera cuenta de cómo, en el momento que me concentraba en las imágenes, el texto solito salía.

Finalmente, llegó el día de la última función, en el Foro Experimental José Luis Ibáñez, y Verónica me transmitió la última nota de Hevia con respecto a mi actuación: “Ángel mejoró mucho. Se tocó”.

Me costó mucho trabajo entender a lo que se refería Hevia con ese “tócate”, que repetía constantemente y que le escuché a Julieta Egurrola (maestra de Hevia en el CUT) en una presentación de un libro sobre Margules, y que ella describió como una de sus notas recurrentes. Tenía que ir más allá de la identificación superficial con el personaje, más allá de mi vida cotidiana, atravesar esos velos para realmente tocar algo profundo, dejarme afectar por aquello de lo que, en la realidad cotidiana, me protegía tan denodadamente: de ahí la tensión de mi cuerpo que me señalaban mis maestros, de ahí mi rigidez, mis tics y mis clichés, una armadura con la que evitaba vulnerarme.

Estuvo lejos de ser una función perfecta: “ya para presentar a público, les falta mucho... pero en términos de proceso personal, todos mejoraron, ahí hay algo”, nos transmitió Verónica que le dijo Hevia.

Sé que no fue la actuación de mi vida, sé que no me lucí... pero estuve a punto de soltar la toalla muchas veces. El hecho es que logré llegar al estreno, dar lo mejor de mí, lo que en ese momento estaba en condiciones de dar, y llegar a dar función. Logré, además, que dejara de ser un tormento para mí: empecé a disfrutarlo, empecé a abrirme a otras cosas. Hubo algunas escenas bien logradas, hubo momentos. En retrospectiva, puedo ver que fui poco propositivo en ese primer acercamiento al montaje: obsesionado con mi falsa idea de la actuación vivencial, me concentré poco en las acciones físicas. Apareció, sin embargo, una imagen del personaje, un primer bosquejo, y yo me sentí contento con mi trabajo.

Quiero consignar una observación de la Dra. Norma Lojero, que se vincula con lo que acabó por conformar mi discurso personal sobre lo trágico de la juventud en *Despertar de primavera*: “Los personajes están tristes... los colores, las actuaciones. Presentaron *Despertar de primavera* sin despertar... Ángel, yo te veía en escena y hacía el ejercicio de imaginarte como te veo participar en clase, y me preguntaba: ¿por qué no hace eso, por qué no lo dice desde él? Tienes muchos recursos, úsalos”.

## **2. Γνωθι σεαυτόν, “conóciate a ti mismo”: ética y salud psico-emocional, pilares de la técnica actoral**

¿Qué sucedió entre el fatídico ensayo en el que quise abandonar el ensayo e insultar a mi profesor y el momento en que pude empezar a trabajar?

Poco antes de ingresar a la Universidad, acudí al consultorio de una psicoanalista. ¿Mi motivo de consulta? A grandes rasgos, los que hubieran sido, acaso, los motivos de consulta de Moritz: era tímido, inseguro y nervioso, mi sexualidad me atormentaba, nadie me quería. Absorbido por estos temas, por desmenuzar los pormenores de mis penas de amor, tardé mucho tiempo en contarle a mi analista lo que sucedía en Laboratorio. No le daba mayor importancia, pues, aunque conocía la mala fama de Hevia, por lo que mucha gente evitaba su clase, yo estaba esencialmente de acuerdo con sus métodos de enseñanza, y lo admiraba por ser irreverente y cínico. Los que le tienen miedo a Hevia, pensaba, no aguantan nada, no tienen disciplina, así es la ética actoral. Yo soñaba con el rigor de Margules y de Mendoza, y lamentaba a menudo que la formación en el Colegio fuera tan laxa (aunque, como es evidente por el hecho de que me quedé dos años más en la carrera, yo mismo carecía del rigor que esperaba que me impusieran desde fuera).

En el análisis había hablado del maestro en términos positivos: cómo me inspiraban sus ideas del teatro, cómo había descubierto en su clase de dirección lo mucho que anhelaba ser actor. Motivado por las palabras de mi maestro, hice el examen a la ENAT, cosa que fue celebrada por mi analista, pues me dijo que, por primera vez, en mi determinación de actuar, escuchaba mi verdadero deseo y no los deseos de mi familia. No me quedé en la ENAT, pero no me derrumbé, porque en la Facultad había maestros maravillosos con los que quería tomar clase: en la ENAT no hubiera podido estudiar el Método Strasberg, ni hubiera podido estudiar a Stanislavski y los trágicos con Hevia. No quedarme en la ENAT no significaba nada contra mi deseo de ser actor.

Finalmente, sin embargo, el dolor que sentía en Laboratorio acabó por desbordar mis penas de amor (a las que dedicaba todas las sesiones), y entre

lágrimas, luego de ese ensayo fatídico, le conté a mi analista lo que me sucedía. Descubrí, entonces, que el problema no venía solamente de mí, que las estrategias didácticas de mi profesor no eran las más adecuadas y que llegaban al extremo de la violencia. Me sorprendió mucho escuchar la palabra violencia en voz de mi analista, y darme cuenta de que, más allá de mis propias fallas en el proceso, los problemas que experimentaba también eran, en gran medida, motivados por la forma en que Hevia conducía el proceso. “A lo mejor así se enseñaba el teatro antes, Ángel, pero los tiempos cambian; en psicología todavía hace algunos años se trataba a los pacientes con electroshocks y otros métodos terribles, ¿por eso estaría bien que yo lo siga haciendo así con mis pacientes?”, me dijo mi analista, y me señaló que, si bien la estrategia “didáctica” de violentar a los estudiantes para conseguir que sacaran su fuerza interior podía servir para algunos, evidentemente, ese no era mi caso.

David Hevia solía decir en sus clases que “la actuación es una profesión de alto riesgo”, y la comparaba con deportes como el box, o con el alpinismo. Se nos enseña en las escuelas de teatro, que el actor, el artista, trabaja con sus emociones, con sus heridas, con sus demonios, que tiene que vulnerarse en el escenario frente a la mirada del público. No podría estar más de acuerdo con ello: es eso lo que hacen los actores y actrices que admiro en el cine y en el teatro, y reconozco en mí el deseo de hacer lo mismo, al igual que lo reconozco en mis colegas, compañeros y compañeras de generación. Hay una necesidad por tocar esas zonas oscuras sin la cual uno, sencillamente, no se vuelve actor.

El problema es que, si se nos dice que de eso se trata el teatro y estamos en una escuela profesional de teatro, los profesores tienen el deber ético de darnos las herramientas suficientes para sortear los peligros a los que hacía referencia Hevia. ¿No es eso para lo que sirve la escuela? Así como se nos enseñan ciertos principios para el cuidado de nuestro cuerpo (hacer cargas sin lastimarnos, mantener la salud de la columna, etc.), debería estar contemplada en los planes de estudio la higiene emocional, por la sencilla razón de que no es un aspecto secundario, sino inherente a la profesión de actor, y un maestro de actuación que no lo toma en cuenta, sencillamente está faltando a su obligación

ética; es como si los maestros de corporal no nos enseñaran a evitar lesiones (cosa que, como me han reportado mis compañeros, y el mismo Hevia se quejó de eso al hablar de su formación en el CUT, sucede, aunque en mi caso tuve una buena experiencia con mis maestros de corporal).

Dudé mucho en incluir este capítulo en mi tesina, pero, a fin de cuentas, nada de lo que digo aquí sobre los métodos del maestro es un secreto: lo saben los estudiantes del Colegio, lo saben los directivos, lo sabe la comunidad teatral. Me limito aquí a reflexionar sobre un problema sistémico, del que todos estamos perfectamente enterados, y que, a mi juicio, contribuye a la decadencia del arte teatral en nuestro país.

Este problema no es un asunto individual, únicamente de los maestros de actuación formados bajo ese “rigor”, que replican: se trata de un problema estructural propio de una cultura donde la salud mental, sencillamente, no se toma en cuenta. Ludwik Margules reflexionaba a menudo sobre la importancia de tener “una asepsia emocional”<sup>108</sup>; sin embargo, parece que daba por hecho que eso era obligación personal de cada quién, como revelan las numerosas anécdotas que sobre el célebre director circulan en el medio teatral. Sus propios discípulos así lo confiesan: he escuchado a muchos de ellos, en conferencias, decir sin ambages que era un cabrón, un hijo de la chingada, que algunos podían con él, otros no... con lo que partimos del presupuesto de que algunas personas, elegidas por la Musa, sirven para el teatro y otras no. Aunque sin duda hay algo de verdad en esto, si fuera completamente cierto, ¿cuál es entonces el sentido de que haya escuelas profesionales de teatro? ¿Cuántas carreras artísticas se habrán truncado por este hueco en la formación, si bien, a algunas personas (esas que tienen “mucho carácter”), esto pudo funcionarles bien, como evidentemente sucedió con David Hevia y Julieta Egurrola, los que sí tenían “madera” para aguantar esos métodos tan violentos?

---

<sup>108</sup> Véase “El conflicto como estímulo para la creación”, en *Principios de dirección escénica*, de Edgar Ceballos.

En un conversatorio que sobre la figura de Margules hubo en el CUT<sup>109</sup>, Laura Almela, sin dejar de señalar lo agradecida que está con el llamado “destructor de actores”, denuncia sin tapujos la violencia de su maestro. Tal vez en su momento funcionó, y el legado de Margules es muy valioso, pero eso no significa que aquellos métodos estuvieran bien. Muchos maestros, más laxos y comprensivos con sus estudiantes que Hevia, hablan con nostalgia y simpatía de la época dorada del teatro mexicano; recuerdo en particular una anécdota de Héctor Mendoza, muy simpática y con la que todos nos reímos, de un estudiante que, puesto que el maestro era absolutamente inflexible con la puntualidad, se descalabró, a propósito, con un ladrillo, para que el maestro, al verlo lleno de sangre, lo dejara entrar al salón, argumentando que había sufrido un accidente. Esta anécdota yo la escuché presentada como ejemplo de la ética del actor, dispuesto a hacer lo que sea necesario para cumplir con la ética que exige el teatro, y no como un ejemplo de la tremenda violencia ejercida contra sus estudiantes por un hombre como Héctor Mendoza.

Durante mi estancia en la carrera de teatro, se me privó, como a muchos compañeros, de la posibilidad de tomar un curso de Actuación I porque llegué tarde, a pesar de que la legislación universitaria expresamente garantiza a los estudiantes el derecho a tres faltas. Cuando eso me pasó, me sentí culpable y le di la razón a mi profesora; rápidamente deseché la idea de hablar con ella y recordarle que su medida atentaba contra las reglas de la Universidad, y mucho menor de reportarla con el Coordinador de la carrera (bien enterado de esta práctica de la profesora), por miedo a malquistarme con ella, tanto en el ámbito de la clase como en el mundo profesional. ¿Pero no habría sido esta una actitud más sana que la de aquel joven estudiante de actuación que se rompió la cabeza para que no lo expulsara Mendoza? ¿No habría sido otro ejemplo de la entereza del actor que hace lo que sea necesario para cumplir su deseo de estar en escena? La pequeña gran diferencia es que, en el caso de aquel estudiante, su resistencia fue un acto de autohumillación, en el que no se subordinaba a sí mismo a la ética

---

<sup>109</sup> *Los maestros. Centro Universitario de Teatro en el CUT. Encuentro la herencia formativa de Ludwik Margules en el CUT. 8 de marzo de 2017.* <https://www.youtube.com/watch?v=leZkrqFrozW>

del teatro, sino a la tiranía de su profesor, elevado a la categoría de ser omnipotente y perfecto, al que todo le está permitido. No se le pasó por la cabeza a ese joven cuestionar a su maestro, exigir su derecho, como un ser autónomo, de continuar con su formación para estar en el escenario. Pero en ese momento, lo único que pude pensar fue por qué no me descalabré la cabeza para que mi maestra me dejara entrar.

Estas dinámicas de poder están teñidas de violencia, aun en los casos de profesores cuyo trato con los alumnos es respetuoso (en contraposición con aquellos que, directamente, los insultan). Recuerdo que aquella maestra lamentó tener que privarme de mi derecho a llevar su curso, fue muy amable conmigo y me deseó lo mejor. Y, sin embargo, estaba ejerciendo su poder de manera violenta, y lo mismo sucedió con muchos estudiantes.

¿Por qué no somos capaces de oponernos a este tipo de prácticas? En el propio Laboratorio de Puesta en Escena, durante el primer semestre, fui testigo del trato violento del maestro Hevia contra una de mis compañeras, en el primer semestre, cuando mi posición en la clase era más privilegiada (aparentemente, yo le caía bien al maestro, era de los que participaban y “gozaban de su favor”). En ese momento le di la razón a Hevia; hoy me siento terriblemente culpable de dejarla sola, de no haber dicho nada, de no haber salido en su defensa. Y lo mismo sucedió en otras clases: ¿cómo es posible que un grupo de treinta personas permita que expulsen a un compañero por una falta, cuando todos sabemos que esa es una violación de los derechos que nos garantiza la legislación universitaria? Los profesores continúan con esas prácticas con la pasiva aceptación de sus estudiantes. Sin embargo, he de señalar el otro extremo, el del actor que falta todo el tiempo a los ensayos, que quiere hacer cargar con sus problemas al resto del grupo y demanda de sus profesores y compañeros una absoluta permisividad. Definitivamente, el teatro exige rigor y disciplina, y hay un gran nivel de responsabilidad individual que, malamente, profesores como los que he mencionado, tratan de propiciar con este tipo de medidas violentas.

Hay una distinción importante que aprendí en el diván de mi psicoanalista. En una ocasión, me cuestionó por qué no abandonaba el Laboratorio, y me



recordó que estaba en todo mi derecho de hacerlo si no me sentía cómodo, que me podía cambiar de profesor, que no pasaba nada terrible si reprobaba ese semestre y recursaba después. Aquella idea me escandalizó, porque iba contra la ética actoral, pero la interpretación analítica fue contundente: “entonces no lo haces por ti, estás obedeciendo a tu superyó”.<sup>110</sup>

De ahí que tantos compañeros y compañeras, como yo, hayamos aguantado procesos desgastantes y nocivos tanto para nuestra salud como para nuestro desarrollo profesional: si uno actúa por el superyó, no puede entregarse plenamente a su labor, no puede disfrutar. Muy diferente es actuar desde el deseo, de donde nace toda verdadera ética, del reconocimiento de que aquello que deseo implica sacrificios: no debo faltar a mi ensayo, el montaje es una cosa colectiva y yo como individuo debo trabajar en favor de ese colectivo y no imponer mis necesidades, si no, no va a salir la obra, que es mi sueño. Pero es muy diferente la consigna de no faltar al ensayo porque me van a reprobarme o porque mi maestro me va a ver feo, de la consigna de no faltar al ensayo porque amo mi carrera, y porque soy consciente del precio que tiene mi deseo: si aspiro a una actoralidad rica y profunda, eso no se puede lograr sin muchos ensayos, sin muchos desvelos. Sin estrés y sin sacrificio no se hace nada en esta vida: ciertamente, el arte no.

Frente a la insatisfacción psíquica de estar sometidos al superyó, nos enfermamos constantemente, llegamos tarde a la clase o al ensayo o, simplemente, no podemos fluir en escena: así, aunque técnicamente “cumplimos”, el inconsciente se revela y se rebela, y acabamos por cumplir a medias, por llevar a cabo, como decía Hevia, “un mero trámite”, del que ni el maestro, ni los compañeros, ni el montaje, ni nosotros mismos, obtenemos ninguna satisfacción.

¿Hubiera podido salir del atolladero sin el apoyo de mi psicoanalista? No, no hubiera sido posible, si bien no fue eso lo único que me ayudó: la técnica de actuación también fue fundamental, las enseñanzas de mis profesores en la

---

<sup>110</sup> “Clásicamente el superyó se define como el heredero del complejo de Edipo: se forma por interiorización de las exigencias y prohibiciones parentales”. Laplanche y Pontalis, “Diccionario de psicoanálisis”, p. 419. Así pues, uno obedece a su superyó cuando asiste a sus clases más por obediencia a la autoridad del maestro, o a la “ética teatral”, que por el deseo auténtico que debería animar la creación artística.

carrera, entre los cuales se cuenta, naturalmente, el propio David Hevia. El hecho es que, como todo teatrero sabe, una de las herramientas fundamentales del actor es el autoconocimiento. Usamos nuestras propias emociones, nuestro cuerpo y nuestros demonios, y eso también es parte de la técnica de actuación, un saber hacer, como el que ejecuta una psicoanalista para que los sentimientos que le pueda despertar el proceso con un paciente no interfieran en la efectividad del tratamiento. En ambos casos, se trata de una habilidad que se desarrolla y se entrena, y en la medida en que es parte de la técnica actoral, es una obligación de la academia brindarnos esas herramientas. Γνωθι σεαυτόν, dice el oráculo de Delfos, “conócete a ti mismo”, y aunque, naturalmente, ésa también es una responsabilidad individual (que en mi caso asumí acudiendo a consulta con una psicoanalista), es también una obligación de los docentes de teatro ofrecernos herramientas concretas para lidiar con ello, en la medida en que es un precepto de lo que se supone que estamos estudiando profesionalmente. Esto, desde luego, requiere de reformas a nivel institucional, puesto que, probablemente, la mayoría de estos docentes no lo hacen porque no saben: no fueron formados así, padecen, como nosotros, las consecuencias de vivir en una sociedad sin cultura de la salud mental. Esta problemática debería considerarse en los planes de estudio, pero también es responsabilidad de los profesores individualmente, del mismo modo que es responsabilidad de los estudiantes oponernos a los malos tratos, exigir a nuestros maestros que nos brinden lo que necesitamos, sin caer en el exceso, claro está, de pedirles que resuelvan nuestros problemas afectivos. También es responsabilidad nuestra hacernos cargo de nuestras emociones y del rigor que requieren nuestros sueños.

¿Cómo logré, finalmente, fluir en mi laboratorio? Lo logré porque no solamente era mi superyó el que me obligaba a estar ahí: yo deseaba estar ahí, porque *Despertar de primavera* era la obra de mis sueños, porque necesitaba ladrar desde el escenario y, como señalé previamente, yo deseaba aprender de David Hevia; me gusta el Sistema H, creo en la visión de la actoralidad del maestro, quería ser un actor stanislavskiano. El hecho es que yo no estaba actuando desde ahí, sino desde mi superyó, y con ayuda del análisis, pude

purificar mi deseo, en gran medida, del imperativo superyoico que me tenía atorado.

Lo curioso es que, después de eso, las cosas funcionaron mejor con Hevia: había caído mi idealización, ya no le daba yo tanto poder. Era capaz de reír en los ensayos, y empecé a trabajar en serio, ya no desde la identificación neurótica con el personaje, sino desde el deseo de actuar. Ya no me afectaban los comentarios de Hevia, y en una ocasión, luego de recibir, por fin, notas positivas, cuando por fin trabajamos juntos en los ensayos, pude decir en mi análisis: “ya me di cuenta de que no era nada personal del maestro en mi contra. Empecé a trabajar diferente, y él cambió de actitud”. Durante otra, sesión despejados ya los conflictos transferenciales<sup>111</sup> que tenía yo con mi profesor, mi analista me hizo notar que tampoco debía yo caer en la actitud de achacar todas mis faltas en escena a Hevia, o a mi directora, o a mis compañeros. Ésa también era una actitud muy cómoda, una actitud neurótica, donde esperaba que los otros solucionaran los problemas por mí. ¿Qué parte me correspondía a mí de todo eso? Durante aquella sesión, le confesé a mi analista lo difícil que era para mí, que siempre he sido un estudiante aplicado, entender que Moritz se suicide porque no aprobó un examen. Entonces, mi analista me dijo algo que cambió por completo mi concepción de lo que es actuar: “Entonces no te pareces tanto al personaje como decías, Ángel. Quieres ser tú en escena, ¿pero no es el trabajo de un actor, lo que nos conmueve al público, que se ponga en los zapatos de otro, que es completamente diferente a él, y que nos haga comprender sus emociones?

---

<sup>111</sup>Transferencia: “Designa, en psicoanálisis, el proceso en virtud del cual los deseos inconscientes se actualizan sobre ciertos objetos, dentro de un determinado tipo de relación establecida con ellos y, de un modo especial, dentro de la relación analítica. Se trata de una repetición de prototipos infantiles vivida con un marcado sentimiento de actualidad” (Laplanche y Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, p 439). La categoría de “objeto”, en psicoanálisis, se refiere a una persona o actividad significativos en los que depositamos nuestra energía afectiva; en este caso, el “objeto” es el maestro Hevia. Como Sigmund Freud señala en *Sobre la psicología del estudiante*, el fenómeno transferencial se presenta, en general, frente a cualquier figura de autoridad, pues en ellas el sujeto concentra sentimientos referidos a sus relaciones tempranas, esto es, los responsables de su crianza (típicamente, los padres). En el ensayo que menciono de Freud, la relación estudiante-profesor se presenta como ejemplo típico de relación transferencial, por lo que está marcada por deseos de reconocimiento y aprobación, así como por sentimientos ambivalentes de amor-odio, que pueden incluir la idealización del profesor, una actitud de reto o competencia, etc. La misma relación, dicho sea de paso, en el trabajo teatral, se presenta típicamente entre el actor y la persona responsable de la dirección de escena.

Seguramente hay muchos que, si no se hubieran quedado en la ENAT, se hubieran suicidado”.

En ese momento, comprendí mi error: en mi identificación con el personaje, no me había dado al encuentro del personaje, como un otro al que yo iba a darle vida. Si yo, Ángel, reprobara un examen importante, no me suicidaría como hace Moritz, ¿pero si yo fuera Moritz, que tiene ciertas características de carácter y ciertas circunstancias que yo no tengo, qué haría? Aquí aparece la imaginación del actor: hay ciertas cosas que yo no haría en mi vida cotidiana, que no me atrevería... pero si fuera Moritz, me atrevería, por ejemplo, a escaparme de mi casa, a tratar de besar a la madre de mi mejor amigo, a quitarme la vida. ¿Cómo cambiaría mi vida si en lugar de la madre amorosa que tengo, que me apoya en mi carrera y se siente orgullosa de mí, tuviera a los exigentes y desentendidos padres de Moritz? Nuestras circunstancias son diferentes, por lo que accionamos de forma distinta; ahí vuelve a aparecer el primer precepto del sistema, “el personaje no existe”, que Hevia completaba con la observación: “soy yo cuando soy nombrado”, que nos devuelve a la paradoja de “yo no soy David Hevia”, que nos indica que yo podría ser otra cosa: con otras circunstancias de vida, mi carácter probablemente sería diferente. Así, puedo pensar en circunstancias, imaginarias o reales, que me despierten emociones y deseos análogos a los del personaje, y a partir de ellos trabajar: si yo fuera Moritz... en determinada circunstancia de mi vida, hubiera hecho esto, aunque en aquella ocasión opté por otra cosa: yo no contemplé el suicidio frente a esa situación, fui a ver una psicoanalista, ¿pero y si no hubiera hecho eso? ¿Si no hubiera tenido esa posibilidad? Siempre que tomamos una decisión en la vida, descartamos otras opciones; de ahí el enorme atractivo del *si condicional*, pues frente a los hechos de nuestra vida siempre existe la pregunta, y a veces el desesperado anhelo, de cómo más pudieron ser las cosas, de aquello que dejamos de vivir por tomar una decisión y no otra. Así, en el personaje descubro la libertad de explorar en escena esas posibilidades perdidas, que existen en mí en tanto persona.

Por mala que haya sido mi experiencia en la Secundaria, por mucho que me atormentara mi laboratorio, yo sigo aquí, no me he quitado la vida; lo que para

mí ha sido a veces una fantasía, para algunas personas allá afuera es una realidad. Hay chicos y chicas que no pasan el examen, que se sienten absolutamente solos en el mundo y dejan de encontrar en el mundo cualquier punto de apoyo. “Tu vida no es tan interesante como la de Moritz”, me dijo Hevia, y yo insistía en que sí, que yo estaba así de loco y así de deprimido. Juzgaba a mi personaje, además, porque me parecía que su razón para matarse era estúpida, y lo que trataba de actuar era a alguien deprimido y loco. Esas son etiquetas que no conducen a la acción.

A partir de ahí empezó mi trabajo, no ya de identificación, sino de reconocimiento en mi personaje: Moritz se siente en falta con respecto a su propia inteligencia, que le envidia a Melchor, mientras que yo considero la inteligencia mi atributo más sobresaliente y seguro, en el que rara vez me siento superado por alguien; sin embargo, sé muy bien lo que se siente sentirse en desventaja en algo, sé lo que es la envidia y lo que es el fracaso. A mí siempre me gustó mucho la escuela, pero conozco gente que la odia, gente cercana, que ha padecido mucho por ella; por mi parte, sé lo que se siente estar en contra del sistema, lo que se siente el desencuentro con las ideas de los demás. Sé lo que se siente la soledad, pero no porque yo soy una persona particularmente miserable, sino porque esas son cosas humanas que todos conocemos. ¡Me costaba imaginarme que alguien más que no fuera yo pudiera identificarse con Moritz! ¡Vaya narcisismo de mi parte! Si ese fuera el caso, ¿cómo hubiera sido posible que el público se conmoviera? No es el actor el que tiene que llorar, sino el público.

Una enorme sorpresa que me llevé, en una etapa posterior de este proceso, fue escuchar a algunos compañeros y colegas decir que en Moritz veían la historia de su vida. Lo decían personas muy diferentes a mí, que habían tenido relaciones sexuales en la prepa, que se besuqueaban con desconocidos en las fiestas mientras yo me lamentaba en un rincón con mi Cabrito y mis cigarros. Ellos aparentaban ser seguros de sí mismos, tener todo de lo que yo carecía. Entonces, me reconocí en estas personas tan diferentes de mí; lo que hace humano a Moritz es algo más profundo de lo que yo estaba pensando, y me di cuenta de que Moritz podría no parecerse a mí: a lo mejor hasta es fiestero, más extrovertido, más

travieso, más alegre que yo... “¿Por qué no puede Moritz ser un pillo?”, me decía Hevia, y yo no podía concebirlo porque quería que Moritz actuara como yo, en lugar de explorar dentro de mí para actuarlo a él.

Entonces fui capaz de reconocirme más profundamente en el personaje, no desde mis cuitas personales inmediatas, sino en cosas que yo no sabía sobre mí mismo, y que otras personas también comparten. Cobró sentido el precepto “el personaje no existe, soy yo en el momento en que soy nombrado”, porque acabé por reconocer a Moritz en mí. “No busquen, encuentren, en ustedes está todo lo necesario para hacer a ese personaje”, nos dijo Hevia una vez. Cuando pude emprender ese camino, curiosamente, afloraron sensaciones y recuerdos en mi trabajo de *circunstanciación*, y por fin pude brindarle mis emociones y vivencias personales a mi interpretación. Pero fue algo que descubrí en el proceso de ensayos, no algo que impuse a priori, como se verá en el próximo capítulo. Así arribé, verdaderamente, al camino de la actuación vivencial.

Quiero cerrar este apartado con la última sesión en la que hablé sobre Hevia con mi analista. Fue luego de dar función en el Justo Sierra; le conté que Hevia estaba contento, que dio un emotivo discurso donde hablaba de nuestro trabajo, del teatro como laboratorio de la fantasía social, y él, que a menudo hablaba de la Universidad como “la catedral de la aniquilación del espíritu”, pidió que dijéramos, todos, un Goya. “A pesar de sus áreas de oportunidad como docente que hemos señalado”, respondió mi analista, “creo que tu maestro les transmitió algo muy valioso: que no hagan las cosas para impresionar a nadie, que las hagan para ustedes. El aprendizaje que les deja es invaluable, y el hecho de que hayas podido trabajar con él, estableciendo límites y lidiando con lo que no te gustaba de él... eso, mi querido Ángel, se llama crecer”.

## Conclusiones

Comencé este trabajo considerándome un actor vivencial, y plenamente convencido de la efectividad de la pedagogía del terror que, tradicionalmente, ha acompañado a este enfoque de la actuación.

Quise contestar en este trabajo cómo abordar la creación de un personaje trágico mediante un ejemplo concreto de mi experiencia teatral. La respuesta no estuvo en la actuación vivencial ni en la pedagogía del terror: que la tragedia implique la destrucción del personaje no significa que el actor tenga que destruirse de la misma manera. Ésa es una mala interpretación de lo que significa la creación de la vivencia: si el actor realmente encarnara los celos de Otelo o el dolor de Moritz, no llegaría a la primera función, pues se suicidaría, en un raptó de inspiración, en alguno de los ensayos.

Y, sin embargo, considero que la tragedia, género vinculado a los aspectos más extremos de la experiencia humana (que incluye la experiencia de lo numinoso), sí implica que el actor se transgreda, sí implica que toque regiones oscuras de su ser. Es, como decía Hevia, “un deporte de alto riesgo”; de ahí la inconveniencia de la pedagogía del terror, que no brinda herramientas al actor para lidiar con ese riesgo. Si va uno a enfrentarse cara a cara con dioses y demonios, necesita un talismán, que en mi caso encontré en el proceso psicoanalítico y en la adecuada comprensión de las técnicas de la vivencia. Digo técnica de la vivencia y no técnica vivencial, porque ya no me considero un actor vivencial, sino un actor híbrido, que incluye herramientas técnicas de distinta procedencia en su trabajo, y esto incluye técnicas de la vivencia y técnicas de la encarnación.

En la tragedia, la necesidad de ambos enfoques es particularmente evidente por las exigencias del género: implica vivencias extremas, y lo mismo ocurre con la forma. Pero creo que esta necesidad de trabajar con la vivencia y la encarnación es válida para todos los géneros y estilos, como el mismo Stanislavski parece haber comprendido: dedicó libros a cada uno de estos

aspectos, y aunque al principio de su carrera concentró toda su energía en la vivencia, la finalizó con la creación del método de las acciones físicas.

La encarnación, en un género donde el cuerpo es central, al estar tan vinculado a la mortalidad y a la pasión, y que evoca el heroísmo y la grandeza de los primeros actores actuando frente al mar y la montaña, es igual de importante que la vivencia: requerimos técnicas de encarnación complejas para encarar comportamientos extra cotidianos, para romper las frías limitaciones del realismo, que la tragedia pone en crisis por su conexión con lo numinoso.

La oposición entre lo formal y lo vivencial no hace sino limitar la libertad creativa de actrices y actores. Moritz, que se identifica, al mismo tiempo, con el rey de dos cabezas y la reina sin cabeza, me ha enseñado que ese tipo de elecciones binarias mutilan nuestra experiencia y nuestra identidad. La insistencia en nombrarme como actor vivencial a pesar de que empleo en proporción semejante herramientas de la actuación “vivencial” y de la actuación “formal”, me hace pensar en mis resistencias para asumir mi bisexualidad, que Moritz me permitió explorar.

Esto no excluye que haya montajes específicos, o ciertas estéticas, que privilegien uno de los dos aspectos: en un espectáculo del Odin Teatret, son muy visibles las acciones físicas de los intérpretes, pues son, por lo general, claramente no realistas, y a menudo están acompañadas de demostraciones de virtuosismo. Por otro lado, cuando Strasberg describe, en *Un sueño de pasión*, la puesta de Stanislavski de *Las tres hermanas*, describe el impacto emocional que le provocaba el abrazo entre Vershinin (interpretado por Stanislavski) y Masha, donde lo más llamativo era la emotividad de los actores, sin gran despliegue de movimiento exterior. Se privilegia, claramente, la vivencia, aunque es evidente que, después de todo, hay una acción física, el abrazo, del mismo modo que, en una puesta del Odin, como muestra Julia Varley en *Piedras de agua*, la construcción de las acciones físicas está ligada, siempre, a impulsos internos, viscerales, con lo que, necesariamente, hay una vivencia. Puede no existir ficción, puede no haber personaje, pero necesariamente habrán vivencia y encarnación:



después de todo, el término *mímesis*<sup>112</sup>, describía, en la Grecia arcaica, una experiencia de encarnación que acontecía en rituales, como el encuentro con la pitonisa de Delfos, que tanto tenía de teatralidad, pues ella, como los actores de Esquilo, encarnaba a una deidad. En este sentido, tal vez la encarnación, y no la vivencia, sea lo esencial del fenómeno actoral, pero si nos atenemos a la definición que da Stanislavski de vivencia, el momento en que tanto el público como los actores están plenamente entregados a lo que acontece en escena (expandida o no), entonces, por más formal que sea un espectáculo, y aunque los actores en ningún momento hayan realizado una memoria afectiva, si el espectáculo funciona, se generará una vivencia<sup>113</sup>. A fin de cuentas, si volvemos la mirada a la experiencia griega de donde viene la palabra *mímesis*, la encarnación es una vivencia.

En las notas que recibí de los espectadores durante la temporada teatral en la Sala Novo, pude verificar que, en mi trabajo, estaban presentes ambos elementos: hubo notas respecto a mis acciones físicas, a mi presencia y a mi relación con la escenografía; así mismo, hubo notas relativas a la emotividad. En algunas escenas, como la de la reina sin cabeza, llegué a la vivencia a partir de acciones físicas; en otras, como la del beso con Melchor, partí de una vivencia para después codificarla a través de acciones físicas.

Este trabajo es un ejercicio de inevitable melancolía: constituye mi carta de adiós a un personaje del que me he resistido largamente a separarme. La emergencia sanitaria por el COVID 19, como el suicidio de Moritz, truncó una vida, la de nuestro montaje, llena de perspectivas de un brillante futuro. La semana previa a que se declarara la cuarentena, con el cierre de los teatros, firmamos dos contratos de temporadas que ya no se llevaron a cabo.

No pude darle a Moritz el adiós que se merecía: esperaba, todavía, llegar más lejos en mi proceso actoral para hacerle justicia a su tragedia. Sin embargo, este cierre melancólico, donde tantas veces afluyeron las lágrimas a mis ojos al evocar el dolor de ese joven maravilloso que tuve el privilegio de encarnar, sin

---

<sup>112</sup> Véase el tercer pie de página de este trabajo, en el apartado *La tragedia en el cuerpo del actor: una obsesión creativa*, p. 9

<sup>113</sup> Véase el apartado sobre Stanislavski en la primera sección de este trabajo, p. 36

duda le hubiera gustado, pues Moritz, romántico heroico, junto con personajes como Hamlet, Electra, Antonio el mercader de Venecia y Blanche Dubois, es una de las representaciones cumbres del viejo motivo de la melancolía en la literatura dramática, que tanta vigencia tiene en mi generación, depresiva, idealista y ansiosa, con tantas ganas de cambiar el mundo y una conciencia tan aguda de su dolor, que a menudo entorpece a la vez que incita nuestras ansias revolucionarias. A menudo sentí su voz insinuarse en la escritura de este trabajo de titulación, al que durante tanto tiempo me resistí, acaso, todavía, preso de la prepsicosis del proceso vivencial: como Moritz, me resisto a crecer, a dejar atrás la seguridad de la infancia para adentrarme en la vida adulta, motivo por el cual, luego de terminar mis créditos, durante esta pandemia, me puse a cursar mil materias de oyente, a través de la modalidad virtual, en los Colegios de Filosofía y de Letras Clásicas de nuestra Facultad.

Desde la última vez que pisé un escenario con el nombre de Moritz Stiefel, no he sido capaz de despedirme de él: al principio de la pandemia, todavía con la esperanza de volver a pararme en escena con su ropa y su presencia, me dedicaba, diaria, religiosamente, a entrenar en mi casa con su voz, sus temas y su cuerpo. Retenía en mi mente las indicaciones de mi directora, los comentarios del público y, sobre todo, las indicaciones de Moritz, que me incitaba, desde el mundo de los muertos, a profundizar ciertas escenas, ciertos momentos, para compartir con el mundo su maravillosa visión del mundo, así como el ejemplo de su desgracia, para que otros y otras jóvenes pudieran evitar, a través de la distancia que posibilita al teatro para vernos en el otro, ser, como él, héroes y heroínas trágicas, cuyas pasiones, destinadas a cambiar el mundo, pueden conducirnos a la destrucción.

El proceso de creación de un personaje no concluye con el estreno: a lo largo de la temporada, hubo numerosos ajustes, notas y reflexiones, tanto por parte de la directora como del público. Al final de cada función, Verónica nos compartía sus notas, y también nos hacía notar si las habíamos aplicado o no de función a función: es en el contacto con el público, y no antes, que el personaje adquiere consistencia. Aunque estoy feliz con nuestro desempeño en la breve

temporada en la Sala Novo de Teatro la Capilla, me duele pensar en lo que hubiéramos podido lograr en una segunda temporada, más habituados a la mirada del público, que no es la misma que enfrentamos en los ensayos con nuestro equipo. Sé que la escena de la Reina sin cabeza no sucedió en escena como sucedió en muchos ensayos: así como tuve un periodo de aclimatación con ese momento de mi vida escénica frente a mi directora y el resto del elenco, necesitaba un periodo de aclimatación al público, al enfrentamiento con el otro, para revelar el alma de mi personaje.

Quiero consignar, sin embargo, un par de momentos privilegiados, donde puedo decir que *el teatro bajó*, que la fantasía social aconteció en escena, que mi trabajo escénico adquirió sentido y que, para usar la terminología del Sistema H, aconteció el Quinto Folio, la conmoción.

El primero, fue la reflexión de mi prima adolescente frente a la brutalidad del tema del suicidio, que la hizo pensar en sus compañeros y compañeras que han manifestado, medio en serio, medio en broma esa intención. El segundo, fue el comentario de una amiga del Colegio, que fue a ver la obra con su mamá: luego de la función, su mamá habló con ella sobre sexualidad, disculpándose por no haber sido más abierta con esos temas en su adolescencia, un momento de comunión posibilitado por el milagro de la representación teatral.

En esa misma línea, mi madre y mis tías, que acudieron a la función, me compartieron una reflexión semejante: debieron hablar con mayor franqueza con sus hijos e hijas, debieron darnos una educación sexual. En escena reconocieron a sus adolescentes, y tomaron consciencia de los brutales peligros que entraña nuestra moral sexual.

Uno de mis primos, que ya no es adolescente, me dijo, además, que se sintió maravillado por el hecho de que el espacio fuera construido por nuestros cuerpos, de que un simple sillón pudiera convertirse en el puente para el suicidio gracias a la acción de nuestros cuerpos. La fantasía social se encuentra también ahí: en la posibilidad de que un objeto pueda transformarse, y en el poder del cuerpo y la imaginación para hacer que lo inesperado acontezca en ese refugio de libertad que es el escenario teatral.

Por último, consigno la posibilidad que el teatro ofrece para entrar en comunión con los muertos: en la primera y en la última función, nos pidió la directora que dedicáramos la función a un ser querido que ya no estuviera con nosotros, y que lo colocáramos entre las butacas. Mi abuelita, que falleció mientras aún ensayaba, me acompañó durante mis funciones, y también mi abuelo, fallecido tiempo atrás. El teatro, para un ateo racionalista gracias a Dios como soy yo, es el último refugio de la trascendencia, de la divinidad y la espiritualidad, donde es posible que los que ya no están vuelvan a manifestarse. Estoy seguro de que, si están en algún lugar, disfrutaron la función, donde decía tantas cosas que nunca tuve oportunidad de decirles, donde revelaba secretos que aquella opresiva moral sexual, que a ellos también afectó, me habían hecho callar.

*Despertar de primavera* fue para mí un inicio y una conclusión: pude articular en este montaje una síntesis de lo que aprendí en mi formación actoral, y apropiarme de estas herramientas para articular mi comprensión de la técnica. Moritz Stiefel ha sido mi maestro de actuación, y a mi proceso a su lado podré remitirme siempre para encarar un nuevo proceso actoral.

Moritz Stiefel me permitió asumir los conceptos de rigor y vivencia en una forma ética y técnica donde no se viera comprometida mi salud emocional. No obstante lo cual, deporte de alto riesgo, la actuación lleva al practicante de este noble arte, a asomarse al abismo: el problema es que, a menudo, el rigor y la vivencia, mal comprendidos, se convierten en factores que potencian el riesgo, cuando, en realidad, estos dos conceptos son, precisamente, los que permiten al actor sobrevivir, de tal manera que sea el personaje el que resulte trágico, para que no tengamos que ser trágicos nosotros.

Aunque sé que hubo momentos trágicos, no considero haber alcanzado, plenamente, la tragedia en escena. Ésa es mi búsqueda, y el recuerdo de mi proceso me seguirá animando en mi trabajo. Sin embargo, quiero cerrar este trabajo con unas palabras en torno a la tragedia de Moritz: es la vida de un joven, como nosotros, llena de esperanzas, sueños e ilusiones, que termina truncada por un fatal contubernio de las partes destructivas de su ser con las circunstancias

trágicas que enfrenta. Un gran destino truncado es la definición de la tragedia con la que quiero cerrar esta carta de amor a Moritz, que pudo hacer grandes cosas, pero sucumbió a la autodestrucción.

A menudo un actor se pregunta qué es lo que el personaje le ha dejado a uno: quizás, puesto que, como creo firmemente, los personajes son los que lo eligen a uno, convenga preguntarnos, también, qué es lo que nosotros aportamos al personaje. Este trabajo es mi regalo para Moritz: a través de mí, quizás, Moritz pueda encontrar el consuelo, en la muerte, de haber trascendido su desgracia, de modo que su anhelo de educar a sus hijos de otra forma, para que estuvieran menos tensos que él, se cumpla, de cierto modo, en las reflexiones de esta tesina y en el recuerdo de los espectadores que, a través de mi cuerpo, tuvieron la fortuna de conocerlo. En la dramaturgia de Wedekind, Moritz lleva un diario: quizás, a través del arte, como es mi caso, Moritz podría haberse salvado del suicidio. Sin la actuación y la escritura, yo no tendría otra alternativa, y deseo que mi Moritz tenga la satisfacción de que, así como él me permitió hacer cosas que no hago y no me atrevo a hacer en mi vida cotidiana (¡él que se cree tan inseguro, tan poco decidido para atreverse!), yo le permita, puesto que compartimos cuerpo, hacer lo que él no fue capaz de hacer: fugarse al mundo de los sueños, que son el escenario y la página, para aguantar la realidad. A Moritz, que deseaba un mundo mejor no sólo para él sino para futuras generaciones, como manifiesta en la primera escena en la fantasía que tiene sobre la educación de sus hijos, sin duda le gustaría pensar que es el héroe romántico de una tragedia, y que cumple, así, una misión en la transformación de la sociedad. La anagnórisis, en la tragedia, a menudo acontece más en el espectador que en el personaje<sup>114</sup> que, atrapado en la acción, no tiene tanto tiempo para reflexionar.: el personaje trágico lo es para que no tengamos que ser trágicos nosotros.

---

<sup>114</sup> Le debo esta idea a mi amiga y colaborada Viviana E.

**Apéndice: Ficha técnica de *Despertar de primavera***

*Despertar de primavera*

Género: tragedia contemporánea.

Dramaturgia: Frank Wedekind, adaptación de Bruno Rosales.

Dirección: Verónica Zurita.

Diseño de iluminación: Alejandra Linares

Diseño de maquillaje y vestuario: Brenda López

Elenco: Dulce García, Berenice Reyes, Mike Jiménez, Ángel de León, Matías Sales, Úrsula Durón, Andrea Parra y Diana Solís Ruiz.

Sala Novo, Teatro la Capilla. Lunes 20:00 hrs, del 5 de agosto al 9 de septiembre de 2019.

## Bibliografía

- ALMELA, Laura. *LOS MAESTROS Centro Universitario de Teatro UNAM. Encuentro la herencia formativa de Ludwik Margules en el CUT. 8 de marzo de 2017.* <https://www.youtube.com/watch?v=leZkrqFrozW>. Recuperado el 14 de julio de 2021.
- ARISTÓTELES. *El arte poética.* <https://ciudadseva.com/texto/el-arte-poetica/>. Recuperado el 14 de julio de 2021.
- BARBA, Eugenio. *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral.* Argentina: Catálogos, 1994.
- BENTLEY, Eric. *La vida del drama*, trad. Albert Vanasco. México: Paidós, 1992.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética.* México: Porrúa, 1985.
- BERMÚDEZ CAPAZ, Beatriz. *Proceso actoral de la puesta en escena En la tierra de los corderos dirección de Efraín Pérez Álvarez. Tesis de licenciatura.* México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2018.
- BLOOM, Harold. *Cómo leer y por qué*, trad. Marcelo Cohen. Bogotá: Norma, 2000.
- BOZAL, Valeriana. *Mímesis: las imágenes y las cosas.* Madrid: Visor 1987.
- CEBALLOS, Edgar. *Principios de dirección escénica.* Hidalgo: Escenología, 199.
- DIDEROT, Denis. *La paradoja del comediante*, trad. Ricardo Baeza. Madrid: Calpe, 1920.
- FREUD, Sigmund. "El malestar en la cultura". En *Obras completas, Volumen XXI*, trad. José L. Etcheverry, 2ª edición. Buenos Aires: Amorrortu Ediciones, 1992.
- \_\_\_\_\_. "Sobre la psicología del colegial". En *Obras completas, Volumen XIII*, trad. José L. Etcheverry, 2ª edición. Buenos Aires: Amorrortu Ediciones, 1992.
- GOROSTIZA, José. *Muerte sin fin.* <https://www.filosoficas.unam.mx/~morado/gorostiza.htm>. Recuperado el 28 de mayo de 2022.
- GURROLA, Juan José. *El teatro, juego de secretos.* México: Ediciones El Mialgro, 2013.

- HEVIA, David. *Beauty free Elena (fragmento)*. Teatro Santa Catarina, 2013.  
<https://www.youtube.com/watch?v=oRaDaGzGAEk&t=165s>
- \_\_\_\_\_. *Sistema de trabajo y pensamiento para la puesta en escena*.  
<https://www.casadelteatro.com.mx/sistema-de-trabajo-y-pensamiento-para-la-puesta-en-escena/>. Recuperado el 14 de julio de 2021
- \_\_\_\_\_. "Teatro universitario". En *Primer acto, 28 nov. 2013*, conducido por Maya Zapata y Julio Bracho.  
<https://www.youtube.com/watch?v=MchbLh3JJP0>. Recuperado el 14 de julio de 2021.
- KURGUNIAN, Maria Sergueievna. *Hacia una teoría dramática*, trad. Armando Partida. México: Paso de Gato, 2010.
- LAPLANCHE y PONTALIS. *Diccionario de psicoanálisis*, trad. Fernando Gimeno Cervantes. Buenos Aires: Paidós, 1996.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro posdramático*, trad. Claudia Cabrera. México: Paso de Gato, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Tragedia y teatro dramático*, trad. Claudia Cabrera. México: Paso de Gato. México: Paso de Gato, 2017.
- LEÓN, Ángel de. *Bitácora de actuación. Despertar de primavera*, 2019.
- LOJERO, Norma. "El interludio de la obstinación", en *Paul Ricoeur. La semántica metafórica*. Coord. María Rosa Palazón. México: UNAM, FFyL, Primer Aliento, 2010.
- MARGULES, Ludwik. *Encuentro con el espíritu trágico. Entrevista a Ludwik Margules*. <https://1library.co/document/nzw63ngy-encuentro-con-el-espíritu-trágico-entrevista-ludwik-margules.html>. Recuperado el 14 de julio de 2021.
- MICHELI, Mario de. "El expresionismo", en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, trad. Ángel Sánchez Gijón, 2ª edición. España: Alianza Editorial, 2002.
- MÜLLER, Heiner. *Teatro como laboratorio de la fantasía social*, recopilación de Daniel González, trad. Jorge Riechmann. En AparteBolivia, APARTE-Acción para el Teatro. <http://apartebolivia.blogspot.com/2013/06/teatro-como-laboratorio-de-fantasia.html>



- NASIO, Juan David. *¿Cómo tratar con un adolescente difícil?*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Nuestra manera de trabajar hace que el paciente se cure, Juan David Nasio en La clase*. Entrevista por Carlos Ares, 14 sept. 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=M0iO4dB6ODk>. Recuperado el 14 de julio de 2021.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*, trad. Jaume Melendres. Madrid: Paidós, 1998.
- PINKLER, Leandro. "El Edipo Rey de Sófocles", en *La tragedia griega*. Ed. Victoria Julia. Buenos Aires: ED. Plus Ultra 1989. <http://conojosdehekate.blogspot.com/2005/06/el-edipo-rey-de-sfocles-leandro.html>
- RUIZ, Borja. *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artezblai, 2008.
- SHAKESPEARE, William. *The tragedy of Hamlet, prince of Denmark*. <https://www.gutenberg.org/files/1524/1524-h/1524-h.htm>. Recuperado el 14 de julio de 2021.
- STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, trad. Jorge Saura, 2ª edición. Madrid: 2007.
- STRASBERG, Lee. *Un sueño de pasión. La elaboración del método*, ed. Evangeline Morphos. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- SÓFOCLES. *Tragedias*, trad. A. Alamillo. España: Gredos, Biblioteca Clásica, 2015.
- WEDEKIND, Frank. *Despertar de primavera*, dramaturgia de Bruno Rosales Villarreal y Verónica Zurita, trad. del inglés de Ángel de León. Libreto para la puesta en escena, 2019.
- VARLEY, Julia. *Notes from an Odin actress. Stones of water*. New York: Routledge, 2011.
- VILLARREAL, Alberto. *Diez años paginados (2003-2013)*. México: Teatro SinParedes, 2015.

XIRAU, Ramón. *Introducción a la historia de la filosofía*, 13ª edición. México: Universidad Nacional Autónoma de México 2011.

ŽIŽEK, Slavoj. *¿Cómo leer a Lacan?*, trad. Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós, 2008.