

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA

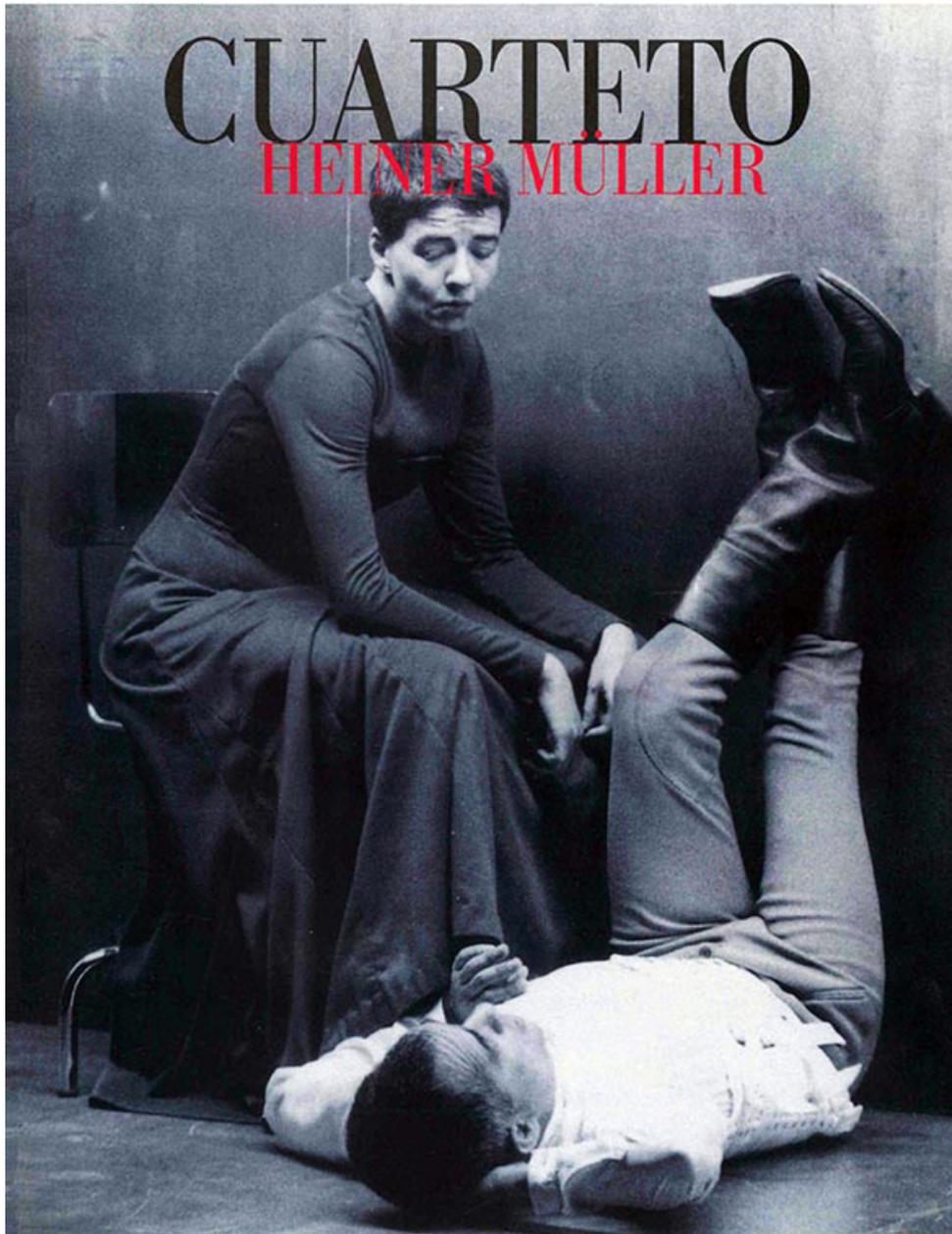


CONACULTA

INBA CITRU

INBA  Digital

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Heiner Müller, *Cuarteto*, (Bitácoras de Teatro) CONACULTA / INBA-CITRU / Instituto Goethe / El Foro Teatro Contemporáneo, México, 1997. ISBN: 968-29-9522-1

Descriptor Temático (palabras clave): Trabajo escénico, texto dramático, proceso dramático, complejidad del trabajo escénico

CUARTETO

HEINER MÜLLER



BITACORAS DE TEATRO

CUARTETO HEINER MÜLLER

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES • INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES • COORDINACION NACIONAL DE TEATRO
• COMPAÑIA NACIONAL DE TEATRO • CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES • CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACION TEATRAL RODOLFO USIGLI
• PROGRAMA DE APOYO A LA DOCENCIA, INVESTIGACION Y DIFUSION DE LAS ARTES • INSTITUTO GOETHE • EL FORO TEATRO CONTEMPORANEO

Coordinación editorial:
Mónica Peredo

Diseño gráfico:
Pablo Moya

Fotografías:
José Jorge Carreón

Primera edición, 1997

© 1997, Instituto Nacional de Bellas Artes

ISBN: 968-29-9522-1

Impreso y hecho en México

PROLOGO

MARIO ESPINOSA

El teatro es efímero por naturaleza. Sin embargo, cuando termina una temporada teatral quedan huellas que, aunque son una sombra del hecho teatral mismo, al menos permiten el ejercicio de la memoria y el conocimiento de nuestro teatro.

De las palabras pronunciadas nos queda el texto; del espacio tridimensional sobreviven planos, dibujos y maquetas; de la puesta en escena pervive el recuerdo de los espectadores, el libreto de dirección, el documento fotográfico o de video.

Pero ¿que nos queda del proceso creativo, de ese camino que hizo posible el resultado final que es la puesta en escena? Muy poco. En ocasiones sólo la experiencia individual de los artistas que participaron en ella.

Tal vez esta pérdida no sea importante para el espectador. Pero otra cosa muy distinta sucede con los hacedores, para quienes lo que ocurre en el salón de ensayos, a puerta cerrada, es un tesoro de enorme valor.

Se dice que el trabajo teatral siempre tendrá algo de artesanal, misterioso y oculto. No obstante, recordemos que el ser humano no aprende únicamente de la experiencia propia, sino sobre todo de la comparación, de la presencia de referentes, de la experiencia de los demás. En esta medida adquiere una importancia mayúscula la socialización de los conocimientos.

El teatro no escapa a esta condición. Qué valioso es para artistas dedicados al quehacer teatral poder vislumbrar los “secretos de cocina” de un gran director de escena y un gran equipo de actores.

Más allá de un manual de dirección, esta colección de bitácoras intenta aprehender lo que sucedió en el transcurso del proceso creativo; consignar la aplicación de métodos de trabajo y los éxitos y fracasos en los ensayos cotidianos. Pretende sobre todo captar la complejidad del trabajo escénico y compartirla con otros hacedores de teatro.

Este segundo número de Bitácoras está dedicado a *Cuarteto*, obra de Heiner Müller dirigida por Ludwik Margules y presentada por la Compañía Nacional de Teatro a fines de 1996 y principios de 1997.

Se trata de un montaje que cosechó éxitos en distintas ciudades del país y que es la expresión de un Margules en plenitud con la colaboración de un brillante equipo de creadores.

Gracias a todos ellos por permitirnos entrar a la vulnerable intimidad de su proceso de ensayos.

Este libro pertenece a una colección que aspira a ser una herramienta técnica útil y consultable por la comunidad teatral. Continuaremos esta tarea con otros números que consignen las formas de trabajo de nuestros máximos creadores.



Cuarteto es estrenada en El Foro Teatro Contemporáneo, bajo el patrocinio del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Instituto Nacional de Bellas Artes y el Instituto Goethe el 2 de mayo de 1996, con el siguiente reparto:

Marquesa de Merteuil:
Laura Almela

Vizconde de Valmont:
Alvaro Guerrero

Traducción:
Juan Villoro

Dirección:
Ludwik Margules

Escenografía, iluminación y vestuario:
Mónica Raya

Producción ejecutiva:
Dora García

Asistente de dirección:
Rubén Ortiz

Realización de vestuario:
Rosa Melia Ramírez

Construcción de escenografía:
Efrén Solares

Terminado escénico:
Alberto Orozco

Fotografía:
José Jorge Carreón

Tramoya:
Verónica Quezada

Producción:
Compañía Nacional de Teatro



EL HORROR COMO ESPERANZA

JUAN VILLOORO

Creo en el conflicto. No creo en nada más.
Heiner Müller

La vida de Heiner Müller (1929-1995) puede leerse como una macabra fábula histórica. El 30 de enero de 1933 Hitler subió al poder; a la noche siguiente, la policía nazi se presentó en casa de Müller para arrestar a su padre. ¿Qué hizo el niño de cuatro años ante su primer contacto con la represión? “Fingí que dormía. Ésa es mi culpa. Allí está la primera escena de mi teatro”. La anécdota sella su destino: del drama de saber lo que ocurre sin poder intervenir en forma directa surgiría un teatro poblado de refulgentes pesadillas.

Algunas escalas en el aprendizaje vital del dramaturgo: la guerra, la división de Alemania, el tributo al realismo socialista, la ruptura con la jerarquía de la RDA (y la consecuente prohibición de publicar), el exilio interior, el éxito paulatino en Alemania occidental, la renuencia a emigrar (“aquí es más fácil llenar la declaración de impuestos”), las paces con la burocracia socialista (a costa de ser informante ocasional de la Seguridad del Estado), la caída del muro de Berlín, la reunificación desigual (“los alemanes ricos compraron a los pobres”), la pesada herencia de Brecht al asumir la dirección del Berliner Ensemble, la heterodoxia como única regla (“es una traición usar a Brecht sin criticarlo”).

Defensor del teatro verbal (“me gustaría que una obra tuviera tantas palabras como el directorio telefónico”), Müller fue uno de los desafíos predilectos de directores como Peter Brook o Robert Wilson. *Cuarteto*

fue escrita en 1981 y es una de sus piezas breves. Al igual que en *La máquina de Hamlet* o en *Cemento*, basada en Gladkov, Müller partió de un texto previo, en este caso *Las relaciones peligrosas*, de Laclos. Desde el título, la obra alude a la simulación; sólo dos actores intervienen en ella, pero asumen otras personalidades. En *Cuarteto*, el límite del deseo es el propio cuerpo, el rostro que mira, inalcanzable, al otro lado del espejo. En la vana tentativa de llegar a sí mismo, el hombre se busca en los demás, trata de ser ellos: no hay posesión mayor que encarnar al sexo opuesto. El erotismo conduce a la suplantación, al teatro.

El extremo más perverso de este juego es el asesinato: si la carne es una cárcel condenada a obedecer sus instintos, la muerte puede ser vista como una forma de liberación. De esta lógica enferma se desprende el “teatro de las bestias” escenificado en *Cuarteto*. Sólo el veneno o el cáncer pueden frenar al organismo, desafortunada máquina de insatisfacción.

Müller rara vez ofrece acotaciones para los directores, y su prosa evita la puntuación y aun la gramática. En *Cuarteto* el idioma dispone de una enorme flexibilidad; pasa de la escatología prostibularia a disquisiciones con ecos de Nietzsche y Schopenhauer. La estética de Müller sólo puede describirse de modo contradictorio; estamos ante un caso de *belleza por error*, lograda con ingredientes que deberían rechazarla. De ahí el poderío de su invención y el temple moral de sus visiones: “La primera forma de la esperanza es el miedo; la primera manifestación de lo nuevo, el horror”.



ENTREVISTA CON HEINER MULLER

FERNANDO DE ITA

Nada es tan importante como la vida.

Berlín.- Heiner Muller, el autor dramático más singular, prolífico y controvertido de "las dos Alemanias" después de Bertolt Brecht, toma un pequeño trago de güisqui y dice:

"Ahora estamos viviendo en la vieja mierda y no hay salida, no habrá cambios en lo que me resta de vida; siempre se darán intentos de cambiar las cosas, pero ahora hay que vivir en la mierda."

Disidente privilegiado en la esfumada República Democrática Alemana, escritor consentido y alabado de Alemania occidental antes de la caída del muro, artista duramente cuestionado en la Alemania Unificada por su supuesta colaboración con la policía secreta de la RDA Müller parece llevar con dolorosa ironía su pasado rebelde y su desencantado presente.

Permanentemente vestido de negro, el autor de *Hamletmachine* (1977) nos recibe en la vieja cantina del Berliner Ensemble, el teatro fundado por Brecht en 1949.

Müller trabajó como dramaturgo del Berliner entre 1970 y 1975, y con la reunificación es uno de los cuatro directores que tiene esta antigua trinchera del "teatro para el hombre nuevo". Por lo pronto, advierte la fotógrafa Verena Mörath, en el interior del salón se respira la sombría atmósfera del Berlín oriental, cada día más rara de encontrar. El escritor trabaja en una mesa con algunos de sus colaboradores, y luego de unos minutos se resigna a ponerse delante de la grabadora.

Debo decirle que el Berliner fue la Meca de varios de los mejores hombres de teatro de Latinoamérica. Ahora que este santuario ha caído en desgracia, ¿qué nos puede decir de su presente y su futuro?

Que hemos sufrido grandes cambios y que tenemos grandes problemas. Aquí estaban acostumbrados a tener y a gastar mucho dinero, y ya no hay dinero. Lo más grave es que tenemos otro público, porque las entradas son infinitamente más caras que antes de 1989. La gente de Alemania del Este tiene menos dinero y lo gasta en otras cosas. Otro cambio significati-

vo es que anteriormente el Berliner tenía el monopolio de la obra de Brecht, nadie podía representar sus obras. Actualmente sólo hay que pedir autorización del Berliner para montarlas, así que el Berliner ya no es el teatro de Brecht.

¿Estos cambios han implicado una nueva manera de leer y montar las obras de Brecht?

Tengo que hacer una distinción. En Alemania hay un público que tiene la impresión de que el capitalismo es eterno, que no hay alternativa ni opción; este público mantiene una mirada arrogante sobre el trabajo de Brecht el artista y Brecht el político. En el primer caso podemos ver, por ejemplo, que los textos que escribió sobre la inmigración antes de Hitler, ahora son muy actuales, porque la estructura social es como antes de la guerra. Pero en todo caso el teatro está inseguro y no sabe cuál es su función. Ahora se puede intentar todo pero no sale nada. El público anda por otro lado, impregnado por la televisión y otros medios. Es un momento difícil para el teatro.

En las múltiples dictaduras de América Latina se dieron una literatura y un teatro de resistencia que supieron burlar magistralmente la censura; sin embargo, cuando los militares se retiraron del poder y se pudo hablar con cierta libertad, aquellos artistas ya no tuvieron la misma eficacia. ¿Pasó lo mismo con los artistas disidentes de la RDA?

Antes hubo una censura ideológica, ahora hay una censura comercial. Ya no hay ningún tipo de ideas. El mismo Banco Alemán tenía antes una hermosa oración que decía: "De ideas se hacen mercados". Ahora sólo queda un valor, el del dinero, que es el valor más grande y el único. Por supuesto que esto nos lleva al fin del arte, al fin del teatro, o tal vez sólo vuelva más elitistas al teatro y a la literatura. En el capitalismo hay mucha mierda que se vende como pan caliente, y queda un espacio reducido para el arte.

¿Si me permite la observación, el teatro siempre ha sido elitista, por lo menos en nuestro siglo.

En la RDA era diferente: como no había una gran



apertura pública ni una prensa libre, el teatro jugaba un papel muy importante como un espacio de ventilación, de desahogo; el teatro era el sustituto de muchas otras cosas. Ahora ya no se requiere sustituir nada; hay muchas estaciones de radio, existen 20 canales de televisión; todo esto ha reducido la eficacia que tuvo el teatro.

¿Y qué ha pasado con los autores, actores, directores y diseñadores del teatro de la RDA? ¿Ya no reciben subsidios? ¿Se han integrado al teatro comercial?

Sí, se reciben subsidios, de otra manera no se podría trabajar. En este sentido el teatro es todavía como un paraíso comparado con otras actividades, aún te dan algún dinero por hacer algo que te divierte, aunque no siempre hagas lo que te gusta. Para los escritores es más difícil, porque hay muy pocos que pueden vivir de sus textos. La sobrevivencia del teatro, por otro lado, depende más del público, de la taquilla. El problema está en que la gente que puede pagar 30 marcos [60 mil viejos pesos] no quiere ver obras más o textos de Brecht en contra del capitalismo, y la gente que aún tiene interés en un teatro de ideas con sentido político no tiene los 30 marcos. La cuestión es cómo alcanzar al público que quiere ver un teatro digamos de izquierda.

Ya que menciona ese término, ¿qué ha pasado con los artistas de izquierda que batallaron en contra de un enemigo visible? ¿Cuál es ahora su enemigo?

Hay un vacío, un vacío mental. La izquierda está tan desacreditada que cuando existe una postura de oposición se va hacia la derecha. Los jóvenes de hoy están más interesados en Hitler que en Lenin. En cuanto a los artistas que militaron en la izquierda, están muy preocupados en ocultar que alguna vez estuvieron de ese lado de la trinchera, más bien buscan adaptarse.

Hablemos un poco de su persona, de su obra. Le debo confesar que en México se conoce poco lo que usted ha hecho y lo que representa. Por lo menos yo tengo la impresión de que Heiner Müller fue un escritor de tendencia anarquista, alejado del "poder socialista" y del "poder capitalista", un artista sin grupo, sin partido, aunque haya sido solidario con causas que en su momento parecían perdidas, como la humanización del socialismo.

Para quien quería ver estaba claro que el socialismo de la RDA no era sostenible. Yo lo comencé a percibir hace 15 años, por eso para mí no fue ninguna sorpresa su desaparición, lo sorprendente fue la manera tan rápida y repentina como sucedió. En la RDA se quisieron imponer las ideas de Lenin sobre las de Marx, y fue Marx quien tuvo la razón. Él decía que un socialismo basado en la imposición del socialismo terminaría en la vieja mierda, ahora vivimos en la vieja mierda.

¿Y no hay salida?

No, no durante lo que me resta de vida; siempre se darán intentos de cambiar las cosas, pero ahora hay que vivir en la mierda.

Antes de la rebelión indígena de Chiapas, en México muchas personas pensábamos lo mismo; no hay salida y ya ve, hubo una que fue violenta.

Aquí no hay salida, porque la mierda está bañada de oro. Y otra cosa, en su país tienen hambre, aquí tenemos un hueco, pero en la cabeza.

Y en el teatro ¿tampoco hay una salida?

Con el Berliner Ensemble, por lo menos, pasó como con la RDA: Era una leyenda sin realidad. Este teatro siempre tuvo éxito en el extranjero, pero los de aquí pensamos que era una mierda; afuera se pensaba que lo que hacía el Berliner tenía que ver con Brecht, nosotros sabíamos que no era así. Internacionalmente el Berliner fue un *boom*, pero su teatro era tan malo que a los actores les daba pena salir a escena.

¿Y ahora que usted está a cargo de la cuarta parte de esa responsabilidad?

Existen diferentes posiciones, pero lo importante es que el teatro en general está en crisis por no saber más cuál es su función y por no hallar su nueva relación con el público. Entonces se cae en el teatro por el teatro. Ésa es la tendencia. Ahora hay una idea del teatro pero no una idea del mundo. Por ejemplo, Peter Stain pone *Antonio y Cleopatra* para demostrar que la monta mejor que Peter Zadeck y viceversa; eso es el teatro alemán actualmente.

¿Antes de la caída del muro había una gran diferencia entre el teatro de la RDA y el que se hacía en la RFA?

No lo creo, bueno, Brecht hizo en los primeros años del Berliner Ensemble presentaciones muy radicales, pero después de su muerte su propio teatro se hizo muy aburrido. Hay una pequeña historia que ilustra este cuento. Un director francés, Planchon, nos contó hace 10 años que estuvo en un país de Latinoamérica en tiempos de dictadura, y vio un teatro político hecho con muy poco dinero por grupos pequeños que trabajaban temas como la alfabetización, y Planchon pensó: ¡éste es el teatro que quería Brecht! Cinco años después el director volvió al mismo país para encontrar que ya se presentaban las obras traducidas de Brecht y el teatro estaba muerto.

¿Y cómo anda el teatro de Heiner Müller?

Mal, he presentado algunas obras que no han funcionado. Quiero creer que por las razones que te expuse.

¿Escribe algo ahora?

No, ahora tengo que dirigir.

¿Y cuál es su relación con el teatro en su nuevo papel? ¿Qué piensa de los actores?

No tengo un método para relacionarme con ellos;

hay diferentes actores, diferentes personas, depende de la pieza, del estilo, no creo en alguna forma o método específico de trabajo, lo que puedo agregar es que el actor estaba mejor preparado en Alemania del Este, tenía un mejor desarrollo. En la RDA el actor tenía un trabajo práctico desde el inicio de su carrera, y muchos de los actores venían de familias de trabajadores. En el capitalismo no se les ocurre a las familias que sus hijos puedan ser actores. Por eso era otro tipo de actor, un actor que tenía que ver más con la realidad. Eso se acabó. Ahora, desde su segundo año de estudios, un actor tiene que ofrecerse en el mercado. En la RDA existían tantos lugares de estudio como actores se requerían para el teatro. Hoy tenemos más actores que obras, es decir, hay tantos actores desempleados como actores trabajando. Eso hace que cambie su forma de ser, ahora son más dependientes, apolíticos y muy acomodaticios.

¿Se ha escrito algo que valga la pena para el teatro respecto a la desaparición de la RDA?

Se ha escrito mucho y se ha dicho más, pero nada nuevo. Son malos tiempos para la dramaturgia, no hay piezas nuevas. Es un tiempo de prosa, buen tiempo para la lírica, pero no para el drama. No hay una imagen del enemigo, no hay política, aunque creo que la tendencia es mundial.

Usted es un autor que "deconstruye" las piezas clásicas, que ha renunciado a la trama, a la historia lineal que hace "fragmentos sintéticos" de la realidad, que utiliza más metáforas y parábolas que situaciones dramáticas; en fin, que hace textos digamos incompletos con la idea de que el director los complete en el escenario. ¿Cómo trabaja en la dirección de escena?

Trato de ser claro.

Usted es poeta, narrador, autor, dramaturgo; ¿cómo le gustaría ser recordado?

Como un fumador de puros y bebedor de güisqui que trabaja en el teatro.

¿Cuál es el papel que tiene ahora socialmente ese fumador de habanos?

¿Qué papel juego? Más bien el de un observador que el de un participante. Personalmente creo que ya no hay nada que salvar, y que en lo que me queda de vida no habrá un cambio revolucionario. Me gustaría muchísimo pero no lo creo, de manera que sólo me queda observar, tal vez se presente una escena que valga la pena anotar.

¿Entonces ya no escribe para cambiar la vida? ¿Al menos la suya?

Bueno, uno de los motivos del arte siempre ha sido el aburrimiento, si éste es demasiado grande hay que volver a escribir. A propósito, hay una bonita anécdota de Cloran que ilustra un estado de ánimo. Cuenta el

escritor rumano que un amigo está sentado en un café con otro amigo, y luego de un rato éste se extraña de que el primero no le dirija la palabra. Entonces le pregunta qué le pasa, por qué no platica. Y el primero responde: Es que ya sólo platico con Shakespeare. Ésta es, de alguna manera, mi situación, aunque entiendo que ustedes no viajaron tanto para hallar esta respuesta.

La cuestión es que aparte de hablar con Shakespeare en los últimos días usted ha tenido que hablar muchísimo con la prensa alemana, respecto a su relación con la policía secreta de la RDA (STASI).

Fue algo ridículo que la prensa ha engrandecido. Claro que hablé con la STASI, y hubiera hablado con Stalin o con cualquiera si eso hubiera ayudado en algo. El trasfondo de todo esto es que la población sienta un sentimiento de culpa para que el poder tenga más poder sobre todos. Los intelectuales dicen: Müller habló con la STASI, ¡qué puerco!, y mi imagen se deteriora. Ellos no hablaron. Lo único que me interesa de todo esto es ver cómo un día cae todo un Estado y al día siguiente se pueden ver todas las actas secretas. Seguramente también hay un expediente sobre mí en la RFA y lo triste del caso es que sólo lo podré ver cuando caiga este Estado. También debo tener un archivo en la CIA, ya que estuve muchas veces en Estados Unidos, y de nuevo sólo podré enterarme cuando se derrumbe el imperio. Aquí juegan como si la STASI fuera la única policía que tuvo un archivo confidencial. Esto pasa en todas partes. Hay mucha gente en esos archivos. Estar en ellos no significa otra cosa que ellos tenían información sobre alguien.

Ya que estamos en esto, ¿Cuál fue su reacción ante la increíblemente rápida caída de la RDA?

Para mí no fue gran shock, porque ya le dije que desde hace años lo podía prever. Más bien lo veo así: muy pocas veces un escritor tiene la oportunidad de ver directamente cómo desaparecen tantos Estados. Realmente es un privilegio y es un buen material, un material para cien años. Esa caída es una tragedia, el resto solamente es decadencia.

¿Y esa decadencia es, como nos informó el historiador gringo-japonés Francis Fukuyama, el fin de la historia?

Ésa es una estupidez. La historia se termina cuando mi cuenta de banco está llena y los demás que tienen su cuenta de banco vacía piensan que la historia terminó. Es como si se hace de comer para tres y cuando llega a cuarto comensal los tres dicen que la cocina cerró.

La única cocina abierta del "mundo socialista" es Cuba. Entiendo que usted estuvo hace poco en la isla. ¿Cuál es su impresión?

Se vive una situación desesperada y no veo la solu-

ción. En todo caso los vencedores son siempre más tontos que los vencidos. La cultura viene de los vencidos, no de los vencedores. No creo que después de la experiencia de Alemania, de la URSS, el gobierno de Castro acepte una transición democrática. Eso no es posible con Fidel Castro en el poder. No tengo nada contra Castro, pero con su biografía, con su experiencia de vida, él no puede hacer nada, tiene que dejarle la situación a otro.

Volvamos al teatro: ¿le interesa algún autor contemporáneo?

Como director no me interesan los autores vivos, sólo los muertos.

Afirma que no hay salida para el presente, sin embargo usted tomó una hace 14 meses; se casó a los 65 años de edad con una bella actriz de 27 años, ya tuvo un hijo. ¿Es el amor una salida para tanta mierda?

Yo no me mataría por amor.

¿Por qué se mataría? ¿Por el teatro?

De ningún modo, nada es tan importante como la vida.

¿Aun cuando esa vida no tenga sentido?

Siempre tiene alguno.

¿Cuál es el sentido del teatro?

Luchar contra el olvido. La tendencia de nuestro tiempo es olvidar todo lo más rápidamente posible. Si

el teatro tiene una tarea es recordar, entre otras cosas, que hay gente que no tiene qué comer. En Europa tenemos que recordar qué hicimos mal para encontrar otras alternativas para el capitalismo, que en otros lugares se vuelva a intentar la utopía con menos errores.

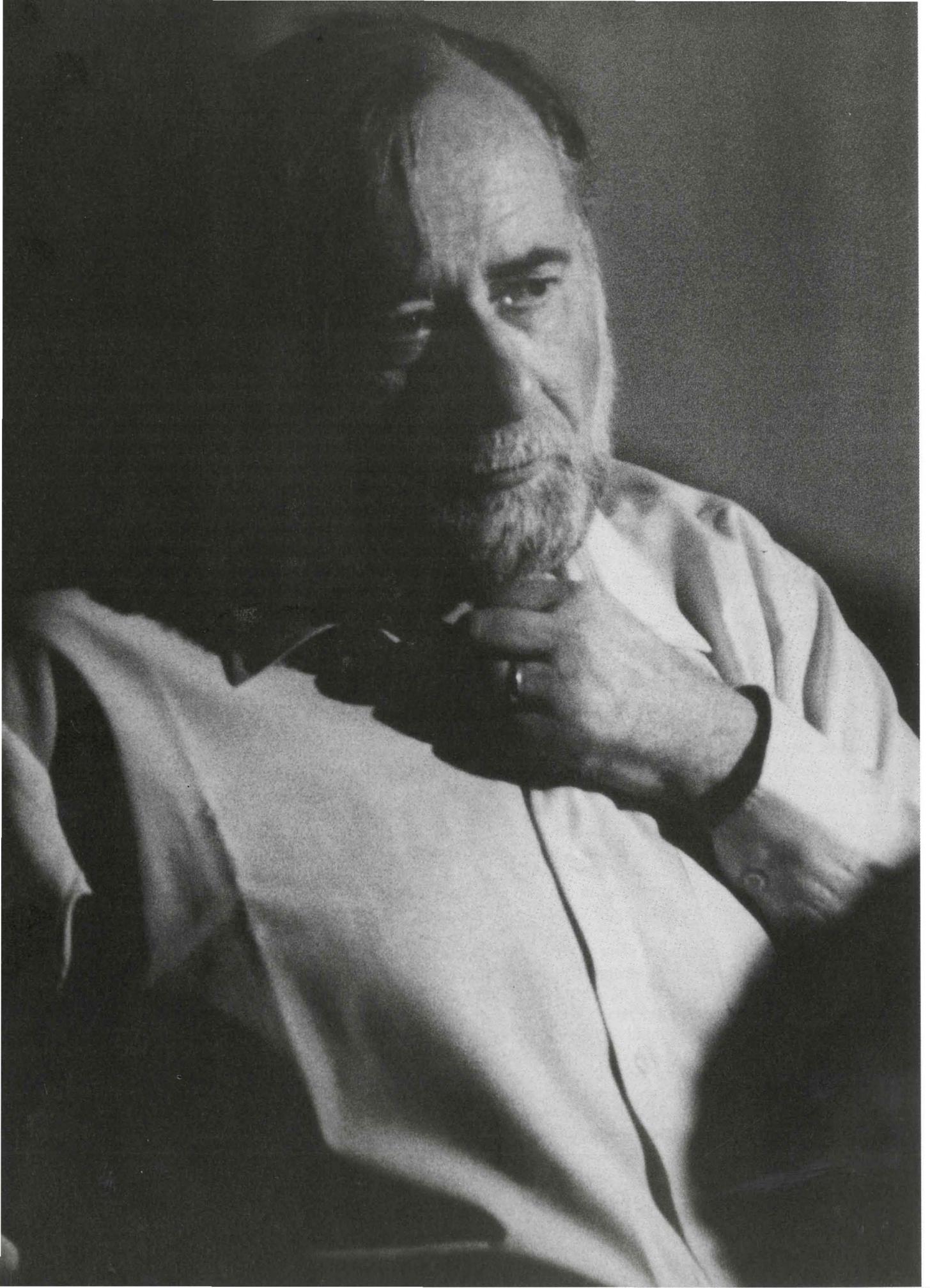
¿Piensa que el socialismo aún tiene futuro?

Por supuesto, eso no es cuestionable. Hay muchas preguntas sobre el porvenir del hombre que no han tenido respuesta, y no existe una respuesta del capitalismo a esas preguntas. Sigue siendo válida la frase de Marx que dice: "Socialismo o barbarie". Aunque ahora se trata de manipular a las masas para que piensen que el socialismo es la barbarie.

Como sea, también el socialismo tiene muchas preguntas sin respuesta. Por ejemplo, ¿cuál es hoy la clase revolucionaria?

Cierto. Vivimos una situación inédita, Hay que representar esa categoría, porque en los países capitalistas no hay una clase revolucionaria.

Al término de esta respuesta del señor Müller han pasado 70 minutos y cuatro güisquis. Alguien lo espera. Debe partir. El autor dramático más importante en Europa después de Samuel Beckett, según el autorizado *Theater Guide* editado en Londres, nos da un beso. Se le ve dichosamente triste. "Es la dialéctica de la vida", nos dice como despedida.



ENTREVISTA CON LUDWIK MARGULES

ANA GARCIA BERGUA

Conociendo los antecedentes de Müller, su historial de delator en un régimen totalitario, ¿qué fue lo que finalmente te decidió a poner en escena Cuarteto?

—Él fue el que ganó. Müller artista, Müller el transgresor, Müller el poeta maldito alucinado... él ganó.

En uno de los ensayos hablabas de Ezra Pound y de Louis Ferdinand Celine que también estuvieron unidos a regímenes totalitarios fascistas.

—Él pertenece a esta galería. Pertenece a un régimen comunista, el de Alemania Democrática en su peor momento. él era colaborador de la STASI; yo tengo materiales del escándalo, porque esto fue descubierto, él no lo declaró; fue descubierto a la caída del muro de Berlín. Hay entrevistas, comentarios, entrevistas con él y sobre su postura de saltimbanqui, diciendo que quería que su obra se pusiera en el extranjero y cosas así, como si la pertenencia a un cuerpo policiaco equivaliera a pertenecer a un club de damas altruistas. Un alto nivel de cinismo. Pues finalmente no me importó su parte mundana. Me interesó el Müller artista.

Esa desesperanza y ese cinismo se reflejan en la visión del mundo que Müller propone en Cuarteto?

—Sí. Müller tenía primero el muro de Berlín en sus narices, estaba encerrado, y eso era algo muy concreto; por una parte el pasado lo mortificaba a causa de la conciencia del papel de Alemania en la creación de un mundo totalitario, del desencadenamiento de la guerra y la creación de infiernos, y por otra parte se encontraba el hecho de ser víctima del nazismo. Su padre fue asesinado por los nazis cuando él tenía cuatro años, y dice que uno de los recuerdos que lo atormentaban era que se fingió dormido cuando arrestaron al padre. El niño de cuatro años o de diez puso pies en polvorosa ante la violencia, lo que no es un crimen, podía ser absolutamente natural desde la más tierna infancia. Luego estaba el suicidio de su primera mujer; los textos mortuorios, mezcla de lucidez, de belleza poética y maldición simultáneas. Comunista y a la vez crítico del comunismo, y en el fondo delator. Complejidad humana, complejidad de este siglo en que vivimos.

El texto de Cuarteto posee una crueldad fascista, muestra el sentido de la dominación.

—Sí, es nietzscheano, es sadiano, hay mucho Brecht y ante todo Genet. Y William Blake en términos de la belleza del mal. Fui a la fuente política en términos de dónde fue generada la idea, qué cosa es el infierno y todo eso, y partí de la idea del infierno en un régimen totalitario que produce hastío y agresión simultáneas. Y el muro. La presencia del muro. Las prácticas totalitarias de distorsión del carácter en lo que al perfeccionamiento de la crueldad se refiere: lo conozco muy bien porque tengo las experiencias rusa y polaca stalinianas. Entonces es eso por una parte. Por otra parte me sumergí en el marqués de Sade y en las mismas *Relaciones peligrosas* de Choderlos de Laclos, aunque son un pretexto para esta gigantesca alucinación poética. En lo que a Choderlos de Laclos se refiere, me interesó mucho la carta 81, donde se habla del papel de la mujer: qué es lo que la marquesa exige del comportamiento del hombre, y el papel de la futura mujer que prevé. Casi estamos instalados en una visión moderna, en lo que respecta al papel de la mujer en la sociedad. Y todo esto culminó con Bataille. Entonces Sade, Bataille, Choderlos de Laclos y el conocimiento del funcionamiento psicológico en los regímenes totalitarios conforman el punto de partida para la posterior elaboración de una puesta en escena.

Bataille fue un punto de partida importantísimo en lo que a la idea de la puesta en escena se refiere. De repente me encontré con una dramaturgia desusual en donde predomina el monólogo, con la casi simultánea supresión del diálogo; donde la curva de ascensión dramática aristotélica casi no existe y donde las asociaciones se asemejan, en lo que concierne a su ubicación en el texto, mucho más a la poesía que a la dramaturgia. Y el poder de la imagen, la alucinación con el material del mal, con los alcances del poder y la subordinación humana enfrentados a los límites de la imposibilidad; la exploración de las posibilidades humanas enfrentadas a la imposibilidad ontológica: la muerte, la

vejez, lo limitante. La aspiración al placer incluso después de la muerte, a través de los gusanos, o convirtiendo el cuerpo de la mujer en objeto de placer del enterrador. El placer por encima de todo. Exploración del Eros a sabiendas de dónde y cuándo se presentan las limitaciones. Es una empresa trágica: una exploración consciente de que toda transgresión queda de antemano condenada al fracaso. Es una visión harto pesimista del mundo y de la contingencia: casi una visión romántica. Pero a diferencia de los grandes románticos—incluido el existencialista Camus—, para quienes no había más que la contingencia en la maldición, aquí la conciencia de las limitaciones de la contingencia aparece en primer plano, lo que convierte esta materia en escritura trágica. La distancia cómica que media entre el lenguaje manejado desde alturas metafísicas y la bajeza de alcantarilla burdelesco-cuartelaria, la convierten en una farsa. Así, se manejan dos extremos. Hay una reverencia ante los expresionistas alemanes, un lenguaje más crudo que el de Brecht, y las verdades y los puntos sobre las íes más nítidos, más contundentes que en Brecht. Todo este material me fascinó. Se convirtió en un material de desafío durante muchos años, desde que lo leí por primera vez: un material de conflicto interno y de desafío artístico. No me fue fácil pasar por encima del asunto de que Müller fuera colaborador de la STASI, puesto que me encuentro en México a causa de un régimen totalitario. Entonces no fue fácil para mí; me quedé hipnotizado por el texto y lo quise poner. Otras obras de Müller me habían hipnotizado antes, pero fue ante todo este texto el que hizo mella en mí, porque no sabía cómo ponerlo, todo era desusado: diferente dramaturgia, y una materia dramática convertida en poesía pura. Entonces finalmente lo llevé en mi laboratorio interno varios años, releyendo las banales entrevistas y respuestas de Heiner Müller cuando estalló el escándalo de su colaboración con la STASI, y tratando de imaginarme a la vez cómo sería la puesta. Yo sabía que en esta puesta quería explorar en forma más radical que antes la reducción—o más bien la elevación— del lenguaje teatral a su esencia mediante el máximo ahorro de medios de expresión escénicos, y quise hacer una puesta privada de todo oropel ornamental. Busqué la esencia tanto en la concepción general, como en la organización del espacio y el tipo de actuación. Estas fueron mis premisas esenciales. Ya tenía detrás de mí las obras de Harold Pinter que monté el año pasado—*Moonlight* y *Party Time*—, donde experimenté esta esencialización del lenguaje más que en mis puestas anteriores, y es esto lo que me perseguía.

Para mis fines, todavía antes de enfrentarme a los actores, estuve trabajando en alemán. Luego la traducción poética admirable de Juan Villoro; las palabras,

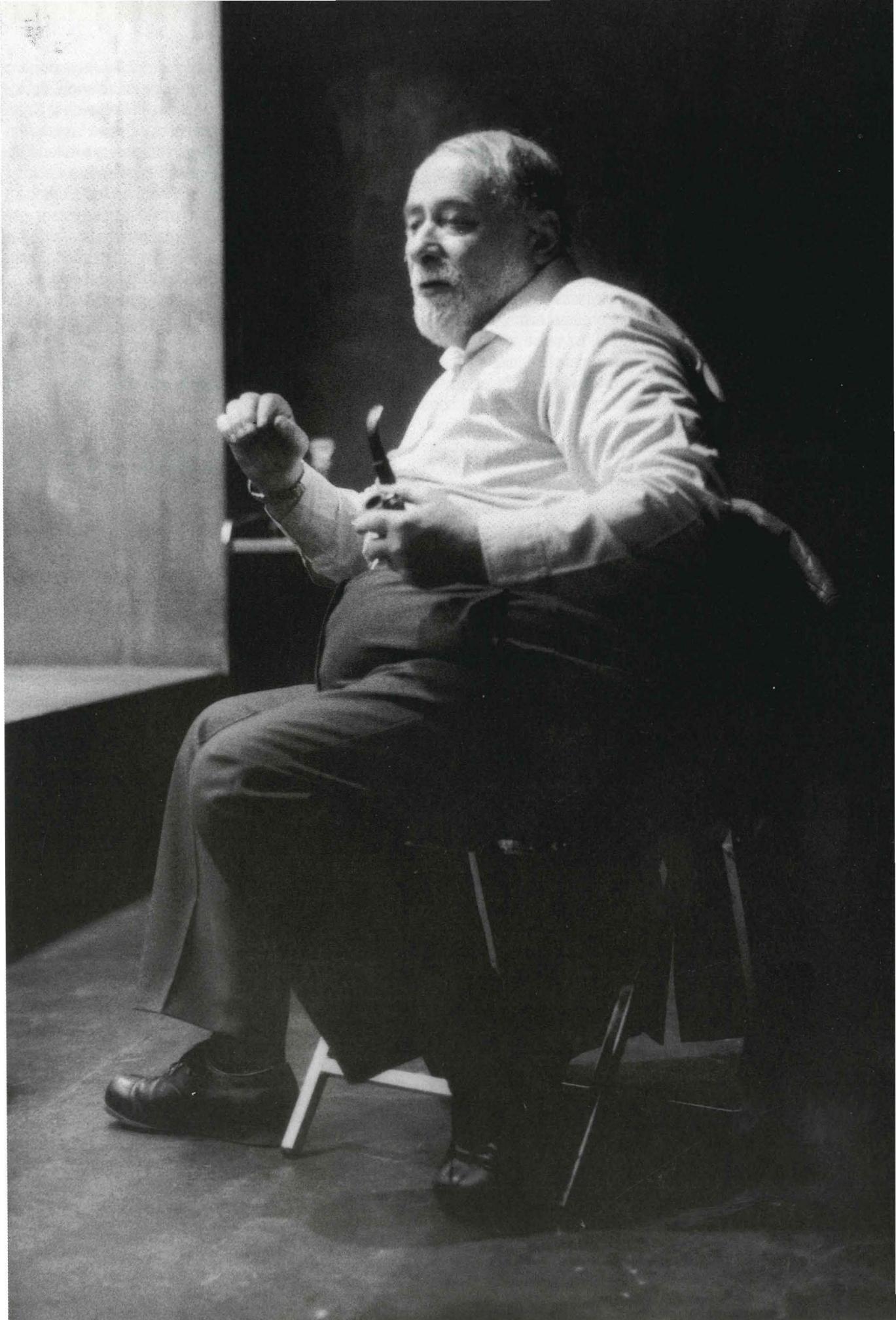
las imágenes, frases contundentes a más no poder, o las frases que sugerían sutileza, se convirtieron para mí y para los actores en un permanente estímulo. Es de los pocos casos de traducción donde un texto reelaborado a fin de cuentas por el traductor, que es Juan Villoro, sirve de detonador de la imaginación. Yo me sentí así, yo sentí que Villoro detona permanentemente la imaginación.

¿Cómo llegaste al planteamiento del espacio?

—Hay un problema. El texto de Müller no tiene indicaciones para el director de escena. Tiene una indicación sobre dónde se lleva a cabo la obra y cuándo. Se desarrolla en un salón antes de la Revolución francesa y prosigue en un búnker después de la tercera guerra mundial. Esa noción de “después de la tercera guerra mundial” me dio la idea de que la radiación y el cáncer eran los condicionantes de las acciones escénicas. Así que prescindí del salón y de antemano lo ubiqué en el búnker, hecho en el cual me socorrió, me apoyó muchísimo Mónica Raya, quien entendió mi dilema, mi idea de manejar el espacio en términos esenciales y de síntesis, ante todo, y también mi repulsión física a todo lo que es pirotecnia en la dirección escénica. Entonces, en lo que a espacio se refiere, junto con Mónica empezamos a perseguir la organicidad sustancial, esencial, del espacio—en este caso adaptándonos al foro y a la vez construyendo, a partir de esta adaptación, un espacio nuevo. No fue una simple adaptación, sino adaptarse para construir, obtener un nuevo espacio, lo que para mí significaba algo así como la materialización de la idea de releer un texto para establecer una nueva dramaturgia, esta vez una dramaturgia del tablado, o sea, del espacio y de la emoción humana.

Háblame de tu trabajo con los actores Laura Almela y Álvaro Guerrero.

—Encontré una sensibilidad sin par; dos formidables actores que se pusieron en la misma latitud de percepción de la tarea escénica. Yo nunca tuve que jalar. A partir del estudio que hicimos de *El erotismo* y la idea de suplantación de Bataille, a partir del estudio del marqués de Sade, sentí que nuestras sensibilidades, las de los tres, estaban en la misma latitud. Gocé del excepcional privilegio de trabajar con actores de antemano identificados con la idea de la puesta. Y un material de cultivo sumamente fértil y perceptivo para las ideas que conlleva la puesta. Los actores se dieron cuenta de antemano de la grandeza de esta empresa artística. El texto fue un punto de partida de esta empresa artística, donde tenían que manejarse extremos, de la máxima sutileza a una vulgaridad inmensa. La idea de la transgresión y de cruzar los límites asociada a la ruptura de los límites en ellos. A partir de los actores, los personajes hacían un viaje hacia la exploración



sexual, hacia la suplantación sexual, hacia la infinita entrega en términos de dominio del hombre por el hombre, y a la infinita dominación. No fue fácil convertirse en mujer y en hombre para ellos, fue todo un proceso de ruptura de bloqueos internos, educativos, procesos represivos, internos, donde el punto de referencia cardinal era nunca caer en el histrionismo de convertirse en Madame Butterfly o algo así, nunca convertir eso en un hecho histriónico. Negarse al histrionismo. Había una parte esencial de economía de medios, y la parte cardinal de esencialización de la puesta en escena que conllevaba la ausencia de histrionismo. ¡La batalla que le dimos al histrionismo! Porque el histrionismo nos hubiera llevado directamente al travestismo, y no se trataba de travestismo, sino de suplantación.

Para el público es muy perturbadora la parte en que Álvaro se convierte en mujer. No es sólo su conversión, sino su entrega. Es como si perdiera una coraza no sólo como hombre sino como persona, una muestra de debilidad...

—De fragilidad, de vulnerabilidad. Precisamente de eso se trata; mas toda la idea de suplantación, de suplantaciones en esta obra, fue subordinada a la idea genética de reflejo dentro del reflejo, o sea, teatro dentro del teatro, y toda la idea de teatro dentro del teatro estuvo por su parte subordinada a la idea de exploración de los límites humanos. El tema esencial de esta puesta es el funcionamiento de la conciencia del límite sobre la mentalidad humana. Los actores entendieron que el asunto no es fragmentario, que se trata de explorar la idea de la conciencia del límite mediante la transgresión de sus corazas sexuales y mediante la suplantación.

Uno de los límites sería el de la moral, pensando en la condición de aristócratas de los personajes.

—La moral ¿de quién?

La moral del vulgo...

—La moral convencional. El oficio de libertino que ejercen presupone de antemano la eliminación de una moral convencional impuesta por las iglesias, impuesta por los regímenes —desde el feudal hasta el comunista—, contra la cual luchan. Luchan contra esta moral convencional que fortifica a fin de cuentas al poder y que sostiene al poder. El oficio de libertinos al que están dedicados los personajes presupone de antemano el atentado contra esta moral, y ya en la palabra atentado hay prejuicio. Los que atentan son los que imponen su moral religioso-estatal a la libertad humana. Los personajes luchan por su libertad a ver hasta dónde llegan...

Me impresionaba lo aterrador. Lo aterrador se convirtió en la cotidianidad durante los ensayos, sin que por ello perdieran su calidad trágica y farsica. Como

dice Cioran: todo lo que no es aterrador es superfluo. Sentí que era ingenua la agresión anticlerical de los materialistas del siglo XVIII, aunada al hecho desenmascarador, transgresor en su esencia. Es una falla dramática atacar al clero a estas alturas. La exaltada defensa de la mujer que hace Müller siguiendo a Laclos y a Betty Frieden, todo esto me sonaba tan exaltado y elemental, que no tuve más remedio que pensar que Müller lo vio a través de un prisma humorístico, mas fue muy difícil en estas partes encontrar el sentido del humor. A veces Müller es mortalmente serio ahí donde no debe serlo. Entonces por lo menos yo vi en mi relectura el elemento farsico humorístico. Es tan seria, tan tan tan seria la defensa de la mujer, que raya en la comicidad. Quizás no en caricatura, pero sí en comicidad.

Desde De la vida de las marionetas, no se había visto una obra tuya que tuviera esa crueldad...

—Y esa entrañabilidad a la vez, esa intimidad estrangulante. Yo trabajaba estados de ánimo, casi el trabajo fue el de por una parte hurgar hasta lo más imposible el interior sensible de los actores, ponerlos en estado de diálogo con su propia sensibilidad y desnudarlos —por lo menos en la primera etapa de los ensayos— de todo vestigio de histrionismo para plantar luego ideas que debían desarrollar los actores. Yo llegaba a los ensayos con la idea de qué es lo que quería que se trabajara en este preciso ensayo y lo comunicaba a los actores en términos situacionales. Ambos cuidábamos de atenernos —porque esto fue entendido desde nuestras primeras conversaciones— a un no ornamentismo que siempre se vuelve histrionismo, a borrar todo histrionismo, e incluso a crear estados de ánimo, acciones y situaciones. Funcionábamos a guisa de retroalimentación: yo sugería, los actores retomaban la idea, la convertían en acción o en no-acción. Ahí la batalla fue no convertir todo en acción. Ya que no había indicación, para el director era muy fácil caer en un invento exuberante, pletórico de imágenes, situaciones, saturado de acciones. Todo el chiste consistía en la interpretación del espíritu del texto sin violentarlo, mediante diques de dosificación de la imaginación. Esta idea la transmití a los actores y la comprendieron de inmediato, de modo que en los ensayos ellos mismos ejercían el rigor creativo. Tanto en lo que a movimiento se refiere, como a la dosificación de emociones, etcétera. Pero lo que fue más interesante, y mayor batalla ofreció en los ensayos, fue la creación de energía para sostener la no acción. La no acción externa, donde se ofrecen situaciones de estatismo, situaciones estáticas radicales, una energía a punto de ebullición. Esto fue un largo proceso de entrenamiento, desde el principio hasta el final: cuánta energía se necesita para que un acto de transgresión se efectúe y se sostenga. Echan-

do mano de cualquier folclor, todo recurso de por medio: folclor en el sentido de empleo de medios actorales, de recursos. Llevar todo a nivel sensorial, y el denominador común: la energía, la no acción, la ausencia de acción externa con una muy agitada acción interna.

Yo sé que salvo el Chéjov que hice, y *De la vida de las marionetas*, ningún trabajo fue tan entrañable como éste, por la avidez, la profundidad y ante todo la sensibilidad con que los actores se desafiaron desde la primera lectura hasta el cierre de la temporada de más de cien funciones.

¿Podrías hablar del estilo en esta puesta en escena?

—La ficción que se expresa en una clase de narración escénica. Ahí ya puedes hablar del estilo: perfiles, espacios alargados, regla de oro en la composición. Ah, se me olvidó decirte: desde hace tiempo siento una tremenda aversión a los instrumentos convencionales de iluminación, llego a no soportarlo. Entonces cada vez me interesan más las fuentes de iluminación artificial que se han vuelto naturales, como por ejemplo los neones. Entonces me interesó por una parte tener los rostros blanquecinos de los actores con un mínimo uso de maquillaje, y bañados por la luz de neón. Buscamos una clase de luz junto con Mónica que diera este efecto. Te voy a decir cómo evolucionó la idea de iluminación: yo quise dar el paso de tiempo a través de cambios en la iluminación; entonces al principio iba a tener una luz cálida de vela, o de candelabro con velas amarillentas-rojizas, para después pasar a la luz de neón, y terminar con una lamparita casi en la oscuridad de luz carbide, luz minera, no de batería sino la que los mineros usaban antes. Entonces hicimos experimentos con luz de carbide y apestaba tan terriblemente, que la descarté *ipso facto*. Luego la luz rojiza se me hizo superflua y quedó el neón con un solo cambio de luz.

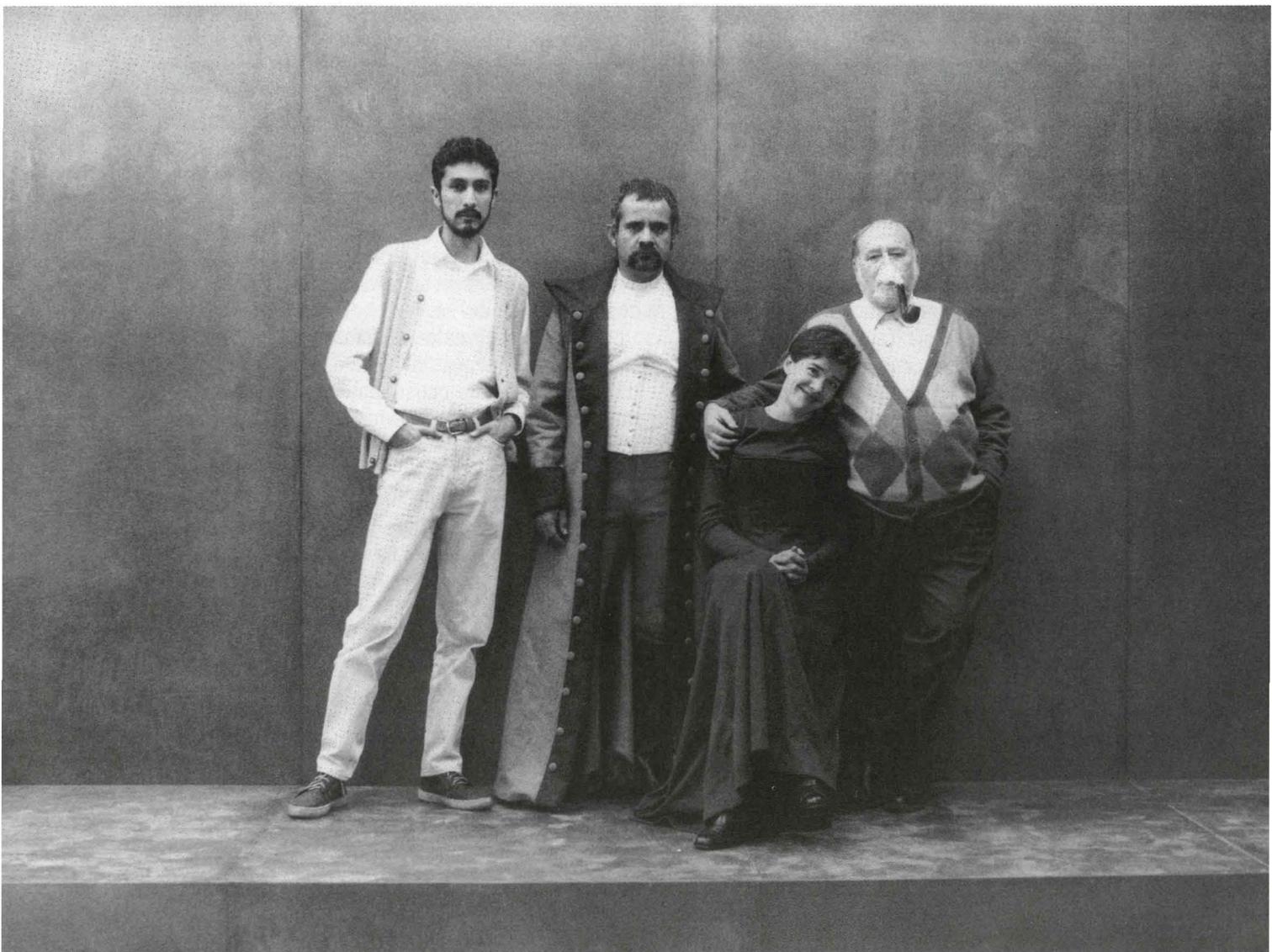
Quizás debo decirte un poco sobre el método de los ensayos: es la indicación, es la hechura, es la discusión. Quería añadir nada más que llegaba con ideas elaboradas antes para el ensayo. Y para las ideas ya aterrizadas y cronometradas a procesos de asimilación actoral, a los ensayos. Pero concebidas anteriormente. Y por otra parte, el contacto con los actores me soltaba la imaginación, me inspiraba ideas en el ensayo que los actores retomaban.

¿Te planteaste etapas?

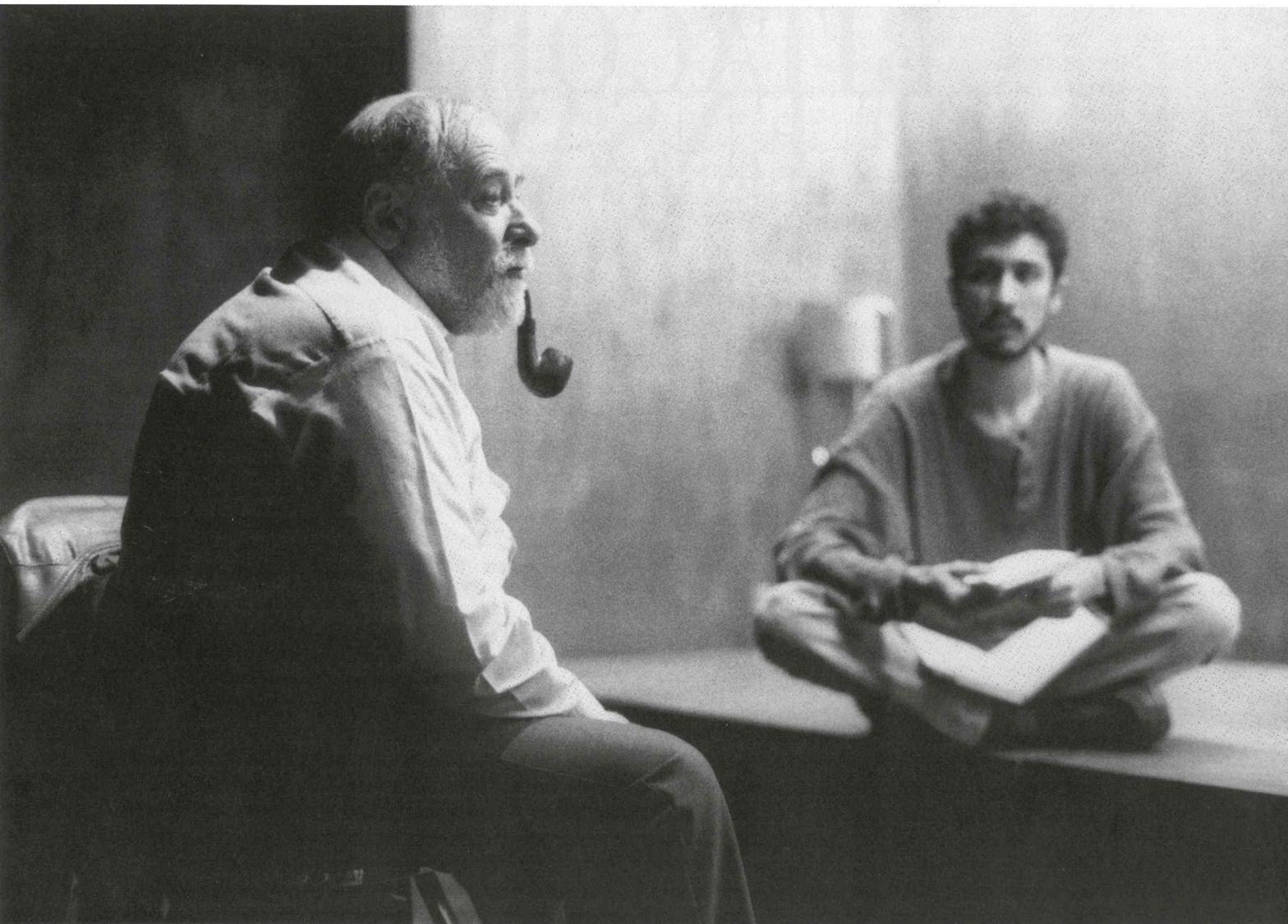
Oh, sí. Etapas de asimilación, claro. La comunicación entre tu servidor y los actores se llevó a cabo durante esta puesta ya después de la etapa del estudio. Antes de entrar en los ensayos situacionales, leímos a Bataille, a Choderlos de Laclos, partes considerables del marqués de Sade. Ya entrados en ensayos de situación, la comunicación fue llevada a cabo con el uso de la menor cantidad de palabras. Los actores sabían lo que yo siento y yo sabía lo que ellos sentían después de cada una de las propuestas de situaciones o acciones sugeridas por mí y llevadas a cabo por los actores. De esta comunicación nacían también mis propuestas y las propuestas de los actores que, como dije al principio, entraron en la idiosincrasia de la puesta desde el principio.

¿Qué te dejó a ti esta puesta después de haberla montado?

El impacto de esta puesta en escena en particular en mí se lleva a cabo en términos de una posterior reflexión sobre la condición trágica del hombre, y en términos de narración, en términos de ficción, en una necesidad que siento de desarrollar mucho más la idea de lo que Kott llama teatro de la esencia y yo llamaría la esencia de las esencias en la articulación de una puesta en escena, para conseguir una narración eficaz.



BITACORA
DE ENSAYOS
RUBEN ORTIZ



BREVE INTRODUCCION

Volver a la bitácora de ensayos después de 126 representaciones a teatro lleno y violencias por la entrada, así como luego de ver funciones de una lucidez apasionada, ha resultado una labor un tanto oscura. Para que el amable lector no se pierda también en este cuadernito, permítaseme tender un hilo de Ariadna en tres movimientos.

1) Margules pidió que el cuaderno diera cuenta de los estados de ánimo del equipo en cada ensayo. El problema era como diferenciar entre lo que él llama "folclor personal" y lo verdaderamente determinante. Y más cuando este proceso de ensayos tuvo marcas tan extremas. Al menos hubo seis muertes durante el trabajo. Antes de comenzar murió el traductor Jan Zych; en febrero, la madre de Ludwik; luego una antigua alumna; después Marcos Kurtycz... En el ínterin se prepararon dos bodas. Agréguese a esto una caída del director que costó meses de dolores, al grado inusitado de suspender un ensayo a la mitad, y se tendrá una idea del ambiente del proceso. Todo está en el cuaderno. Ensayos que no avanzan, incomunicaciones, resistencias, logros. El interés por el anecdotario personal no era una extravagancia, sino un termómetro de las exigencias y ambiciones de la puesta en escena.

2) Es pertinente siempre tener en cuenta, a vuelo de águila, las partes en que se dividió el proceso: las lecturas de contextualización, el análisis de la obra "en batalla", el montaje de movimiento escénico, el largo proceso de pulimento y ahondaje en la intuición, y los ensayos-diálogos con público.

3) Unas palabras sobre las notas del director. Él plantea una tarea y observa su ejecución, las anotaciones versan sobre el cumplimiento o no, o la trascendencia de la tarea. Las notas son redundantes si la tarea no se ha cumplido o si lo que se cumplió se desvanece al enfatizar otras partes, o si la tarea puede alcanzar una etapa más compleja. Aquí está el meollo. El director, entonces, discute con los actores y localizan el nivel del problema: simple dicción, involucración, energía, comunicación actoral, resistencias, "arcanos de actuación"... malentendidos. Estas discusiones dan como resultado la realización de la tarea o arrojan luz sobre nuevos rumbos de la interpretación: nace otra inventiva.

Finalmente, debo agregar que la selección del material que se presentaría, así como el título de cada ensayo corrió a cargo de la mirada objetiva y amable de Ana García Bergua.



BITACORA DE ENSAYOS

PUNTO DE PARTIDA

17 DE ENERO DE 1996
EL FORO TEATRO CONTEMPORANEO
16:00 HORAS

Están presentes los dos actores. Posteriormente llegarán el traductor y la escenógrafa.

Para contextualizar, se lee la entrevista que Fernando de Ita le hizo a Müller en 1993. Sobre la lectura, el director va haciendo apuntes para los actores.

Margules: Como ven, Müller se menciona como el dramaturgo más importante después de Brecht. Ni Handke, ni Botho Strauss. No es tan afamado como ellos, debido a su carácter. Fue impugnador del sistema y a la vez informador policiaco. Los personajes en todas sus obras tienen grandes espacios de la biografía de Müller, por ejemplo, la esperanza en el cambio y la conciencia de la limitación. Nuestros personajes viven en regímenes y espacios cerrados. Al tratar de abrirlos, pagan el precio.

Leí *Cuarteto* por vez primera en 1990 y quedé impresionado. Inmediatamente después, leí un ataque contra Müller por parte de la disidencia polaca: “¿Cómo es posible”, decía, “que el señor Müller ponga sus obras en Oriente y Occidente sin que tiemble su ética? ¿en nombre de quién trabaja?”. Entonces me alejé del texto; fueron cuatro años de amor y desamor hacia el texto. Y cuando se reveló que fue informante de la STASI, dije a los productores —el Instituto Goethe— que para mí era un problema moral: soy emigrado. Pensé luego que sin Louis Ferdinand Celin y Ezra Pound, que apoyaban a Mussolini y a Hitler, no habría poesía moderna. Es impresionante como De Ita le pregunta al respecto, y su respuesta es viscosa. En un *dossier* que se hizo sobre el escándalo, sólo Gunther Grass lo defendió.

Se relee un párrafo sobre la dramaturgia de Müller.

Margules: Müller sacó a los demás directores del Berliner Ensemble con métodos fascistas, como Brecht.

Se relee una nota de El País escrita por Haro.

Margules: Müller recuerda cómo fue el arresto de

su padre. Todas las obras de Müller son construcciones verbales, casi sin indicaciones ni pausas. Las pausas van de acuerdo con la lógica del texto y los cambios de tema. Él entrega construcciones verbales con indicaciones idóneas, sin ninguna coraza con respecto a la puesta en escena, pero ¡ay del director que del espíritu de esta construcción no descubra la materia teatral! Él vio mi *Tío Vania* y dijo en *Liberación* que el mejor Chéjov lo había visto en México.

Nuestros personajes aspiran a la soberanía de sus actos. Desean en forma racional dominar sus pasiones. En la descripción de la posesión de Cécile Volanges se encuentra la aspiración a la precisión y a la lógica de los actos.

Llega el traductor.

Juan Villoro: El alemán tiene muchas etapas, que van desde el alemán elaborado con ironía cortesana, hasta el lenguaje artificioso que contrasta con el vulgar, soez. Un erotismo zoológico, un uso del lenguaje dramático brechtiano. En español los matices no son tan claros. Incluso en alemán está permitido el uso público de este lenguaje bajo —en televisión, por ejemplo—; la tolerancia en México es otra.

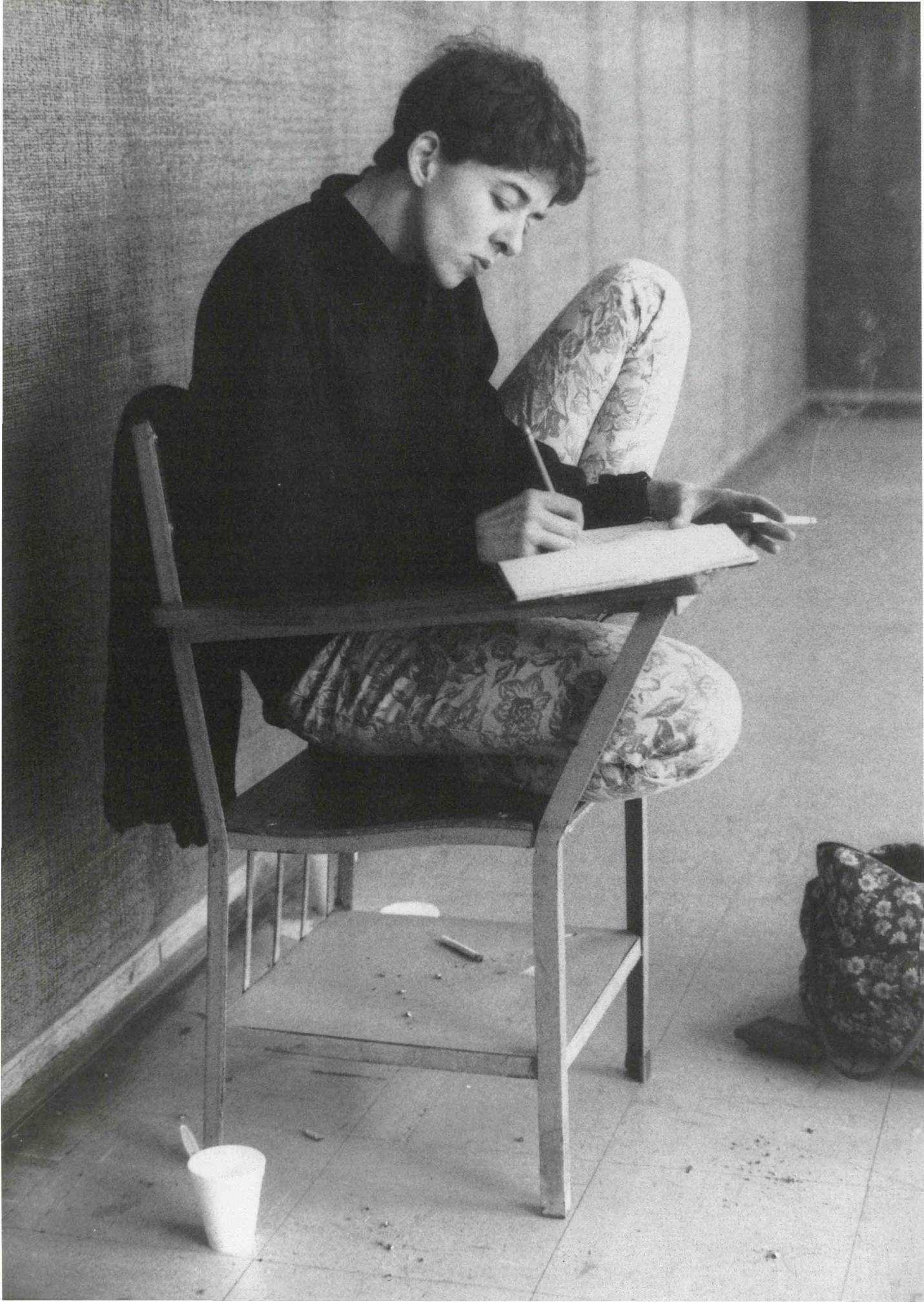
Margules: Está en la mentalidad alemana. En *El círculo de tiza caucasiano*, el juez agarra el libro de la ley y se lo mete bajo el culo, diciendo “éste es el mejor lugar”.

Juan Villoro: Una mezcla entre la especulación metafísica y la escatología. Escatoz: fines. Los fines últimos de la vida y la caca. Esto está muy presente en la literatura alemana. Cuando el texto habla de la Santísima Trinidad son los tres agujeros. Müller es heredero directo de Brecht. Sus primeras obras son adaptaciones del realismo socialista. Luego criticará a Brecht. Más intuitivo que éste, lleva una imagen a palabras y luego a la lógica.

El pasaje donde ella dice “a cuatro días de viaje...” es una interrupción, una alusión a la esclavitud y al temor de la aristocracia al pueblo.

Margules: Tú utilizas la palabra “turbamulta”.

Juan Villoro: Los aristócratas tienen terror sexual al



pueblo, como en *El amante de lady Chatterley*. Y es una obra cortesana. Quizás esta idea no pueda pasar tan fácilmente al público.

Margules: Una vez traducido al lenguaje de las emociones, pasa. El actor es capaz de manejar varios contenidos y trocarlos en emoción.

Juan Villoro: En Müller es interesante la idea del engaño, la suplantación, la máscara. Hubo una puesta en escena donde los actores rompían la foto del director, de Müller. Teatro en el teatro, teatro con bestias. Esto está vinculado con el deseo. La suplantación como forma de sexualidad. Encarnación-posesión: representar papeles del objeto del deseo. Sexualidad autosuficiente. Un detalle biográfico: Müller decía ser un hijo de la esquizofrenia, como todo alemán. Vivió en una nación dividida. Entonces, la suplantación tiene una dimensión política. Personas que quieren ser otras personas. “Concretización” de la esquizofrenia: suplantación. Müller decía: “creo en el conflicto, no creo en nada más”, y también: “la primera forma de la esperanza es el miedo; la primera manifestación de lo nuevo, el horror”.

En *Cuarteto* los personajes casi no se arrepienten de nada. Son máquinas de lógica (recordemos que su época es el siglo XVIII). Rara vez sienten emociones. Con ellos, el que se emociona, pierde. Hay una anécdota central en su vida: cuando niño, vio que su padre —un socialdemócrata— era arrestado por la noche. “Fingí que dormía”, dice Müller, “esa es mi culpa. Allí está la primera escena de mi teatro.” Yo más bien creo que quiere presentar miedo, no culpa.

Margules: Yo creo que sus personajes son personajes presos, sometidos. Luchan contra el sometimiento; de ahí el raciocinio, la organización racional. Y de ahí a la exploración infinita hasta la destrucción de las ataduras sentimentales. Como la transgresión sadiana.

Juan Villoro: Emocionalmente, el sexo débil es el masculino: pierde más, se entrega más, no domina. La mujer es más dueña de su naturaleza.

Margules: Sí; ella dice que después de la muerte será objeto de placer para el enterrador. Lo atribuyo a la lucha de la mujer por el dinamismo en relación con el mundo. Busca la precisión lógica de los actos. La mujer, por su constitución, está en batalla contra la posición pasiva a la que la someten. Encontré luego esta aspiración a la batalla en *Hedda Gabler*, hasta la propia degeneración.

Juan Villoro: Otra constante es la guerra. La novela de Laclos transcurre en una guerra. La acotación dice: *del salón dieciochesco al búnker*. Y, finalmente, la muerte por cáncer, debido a la radiación.

Margules: Ellos están en estado de guerra, de mutua seducción.

Juan Villoro: Otro aspecto es el espejo como límite de nuestro propio cuerpo. Dicen: “lo que buscamos en nuestro cuerpo es lo que no vamos a tocar, el otro lado del espejo”. Una gran frustración.

Margules: Ahí está Genet.

Juan Villoro: Tengo una duda. No existe la acotación acerca de cuándo se tiene que hacer el tránsito entre los escenarios. ¿Cómo se va a resolver?

Margules: Con luz. Con ayuda de Mónica Raya. Empezaríamos con una luz cálida, un farol amarillento de la calle, y pasaríamos a una luz blanca, halógena, casi de magnesio; luego una luz sucia como la de este cuarto. Y en las últimas palabras una luz de lámpara de carbide.

Hablemos de la obra. En un principio se trata de un combate de seducción entre los dos. Ella le dice “me serviste en algún momento”. La obra está dentro de un marco general de seducción. Posteriormente tenemos un ritual de suplantación y representación teatral: sólo en la ficción se puede transgredir al máximo. El objetivo es seducir, conquistar y aniquilar. El objeto de este libertinaje es poseer hasta el crimen: ella lo envenena; él, al no poder asesinarla, se autoaniquila. Lo único que podría frenar todo esto es la saciedad, pero no existe. Ellos parten de ya estar saciados y van más allá, a campos no explorados; ahí encuentran la corrupción de la carne. El límite de la carne, hasta la masturbación con los gusanos.

Acerca del vestuario: se ha evitado caer en un documentalismo histórico, así como caer en una moda actual facilona. Se ha intentado conservar cierto historicismo, acercado a nuestros días.

Mónica Raya: En esta lógica, para Valmont tenemos una camisa blanca sin cuello, muy varonil. Para resaltar la esencia de la masculinidad, llevará pantalones de montar y botas de montar, algo para quien posee una bestia. Los dos personajes llevarán faja; son cuerpos deteriorados. En cuanto a él, partimos del corsé de Casanova, quien lo usaba por el porte. De tal modo, tendremos una postura contenida terrible, o hemos pensado también en un corsé ortopédico: el cuerpo denigrado, la espalda rota. Todo en tonos grises.

Muestra los dibujos.

Para ella, es importante tener una silueta severa, casi monjil. Y en el vestido está ya el corsé. Comenzamos pensando en su lado aristocrático y llegamos a un vestido recto, con gran dinamismo en la falda. Debajo, zapatos con agujeta, la idea de un cuerpo acorazado. Finalmente, los dos tendrán el pelo muy corto.

Muestra la maqueta.

Con respecto a la escenografía, se ha llegado a una caja de seguridad de acero. Una caja empotrada en el fondo del foro, de 1.40 por 6 metros, con un gran espacio antes de la primera butaca, para crear un es-

pacio de ficción. Entre el público y la escena habrá un vacío, de tal modo que los actores jamás bajen. Sobre la escena se fabricará una miniparrilla para la iluminación.

Margules: Déjeme decirles cómo evolucionó la idea. En lo primero que pensé, teniendo un espacio tan pequeño, fue en una pasarela con público por ambos lados. Una muy estrecha intimidad y gran intensidad emocional debido a la cercanía. Me di cuenta de que la idea resultaba muy mecánica: cercanía, por lo tanto intimidad.

Partimos finalmente de la idea genetiana de teatralidad: multiplicar la teatralidad de lo teatral, jugar más a la teatralidad, no confundir la realidad con la ficción. De tal modo, definimos una caja de ficción.

Mónica Raya: Más el público empujado hacia atrás, que verá la caja del zoológico.

Laura: A mí el cambio de escenografía que pide el texto, en escena, me parecería horrible.

Mónica Raya: Habrá una mesa —quizá roció— y dos sillas.

Margules: Todo el chiste aquí es no recurrir a la actuación en tres cuartos y lograr la intensidad potencializando la emoción. Encontrar la retórica de la puesta. Pasemos a la lectura. No quiero que interpreten; traten de ver las imágenes, no busquen ideas. (A Juan Villoro) Si el texto resulta demasiado corto, nos agarramos de la muerte de Müller e incluimos el texto de la carta 81 de Laclos, y una fusión de dos cartas donde relata cómo engaña a los campesinos y cómo conquistó a Cecile. La descripción precisa de sus reacciones. ¿Te gusta la idea?

Juan Villoro: En principio, sí.

Corre la lectura.

Juan Villoro: La verdad, me da miedo meterle mano a un texto tan exacto.

Margules: No lo tomes como un cumplido, pero la traducción es tan buena o mejor que la obra.

Juan Villoro: Müller pone todo en punto y seguido. Me tomé la libertad de añadir signos de puntuación.

La escenografía y el traductor se retiran. Los actores y el director hablan de la estrategia de trabajo que van a seguir.

Margules: El estreno es el 15 de abril. Considero que podemos tener un mes o mes y medio de estudio. Cada frase lleva un concepto que se debe estudiar. Empezaremos por *Las amistades peligrosas*, de Laclos: la anécdota, los personajes y los conflictos en la novela. La ideología, retratos, circunstancias y aspiraciones de los personajes. Además, estudiaremos *El erotismo* de Bataille y *De la seducción* de Baudrillard. Lo más importante será el marqués de Sade visto a través de los ojos de Bataille: todo lo que se refiere a

la transgresión, al libertinaje como ideología y programa. A partir de él, todo se vuelve absolutamente comprensible. A mí me sucedió que antes de leer a Bataille, muchas partes de la obra me parecían lagunas. Es un material inmenso, con el que quisiera trabajar por medio de tareas; por ejemplo, leer la carta 81 y preguntar qué piensan al respecto, o qué queda de lo que entonces parecía escandaloso. O sobre el libre albedrío de Valmont.

Podemos estudiar el material y luego pasar a la puesta en escena, e ir haciendo lecturas de la obra junto con las del material de estudio. ¿Qué dicen con respecto a los tiempos?

Laura: Me preocupa hipercuadricularnos en conceptos, y luego ¿cómo bajarlos?

Margules: Probablemente durante el estudio. Al ver el significado de los conceptos, podemos proponer ideas de interpretación.

Laura: Sugiero un mes riguroso de estudio, alternándolo con el texto. Y es que veo a los personajes saciados, aburridos. Luego se lanzan al juego. Dar esto emocionalmente necesita más tiempo; en ellos hay muchos conceptos que ya están absolutamente digeridos.

Margules: Lo único que no está digerido es el autoconocimiento. Él se da cuenta de que no le molestaría ser mujer, lo cual representa un *shock*. Y luego toma la decisión de morir.

Álvaro: Creo que el planteamiento de los problemas de la obra sólo lo sabremos cuando estemos montándola.

Margules: Podremos alternar desde el principio: dos semanas de trabajo, y luego ir al texto. Si en el proceso vamos más abiertos, puede ser más abierto. Ahora recuerden: aquí no basta el balbuceo emocional; hay que reforzarlo con ideas.

LA CONSTRUCCION DE LA FICCION

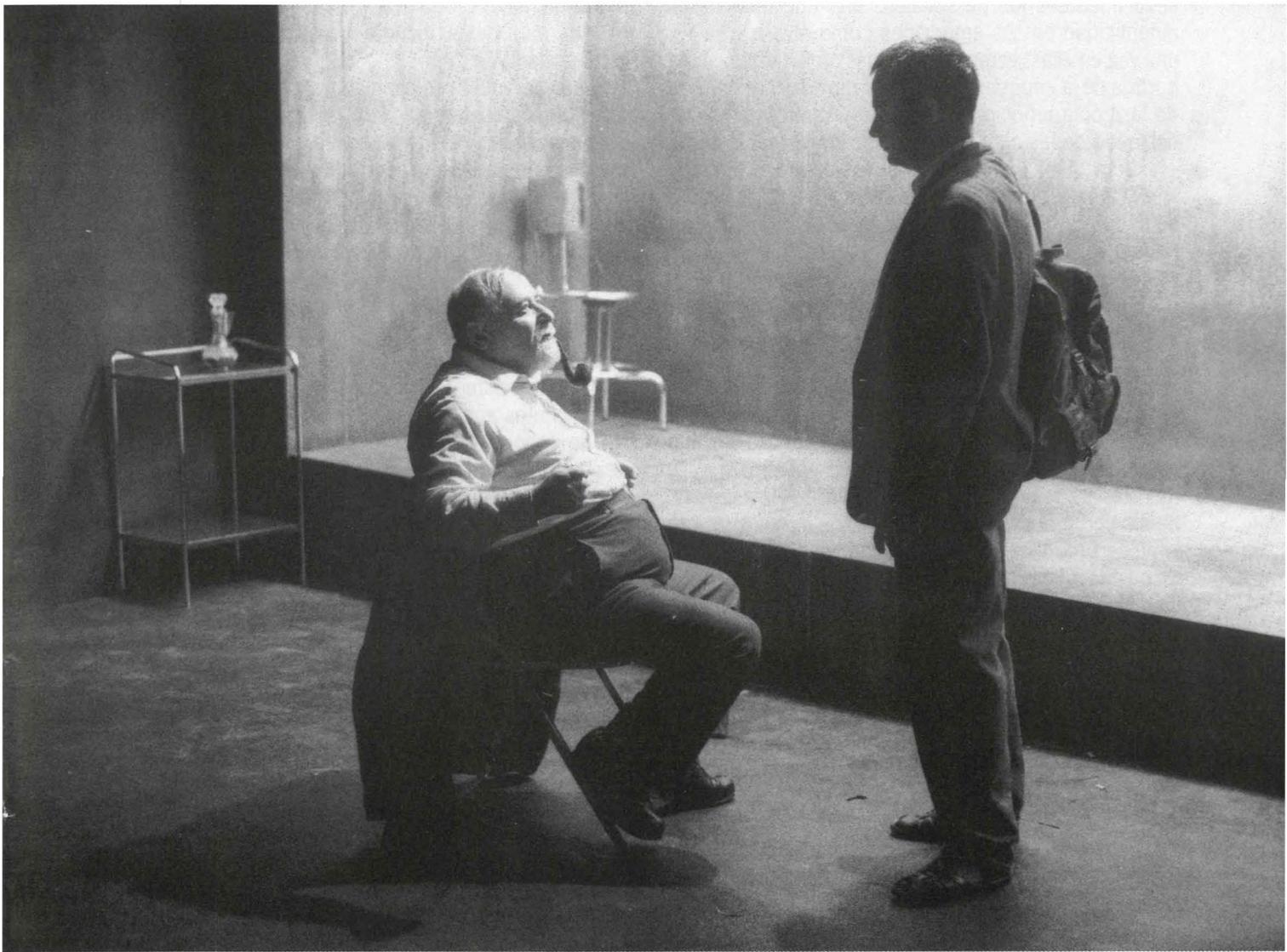
18 DE ENERO DE 1996
EL FORO TEATRO CONTEMPORANEO
16:00 HORAS

El ensayo comienza con la lectura de un boletín de prensa acerca de la muerte y las exequias de Müller.

Laura: Alguna vez se mencionó que los personajes de Müller no tenían emociones y que no se les representaría histriónicamente. ¿Cómo?

Margules: Su emocionalidad existe. Es tan emocional como la vida de Müller queriendo ver un cambio en la vida humana y no viendo ninguno. Una emocionalidad desgarrada.

A raíz de la lectura de ayer, propongo como punto de partida para la de hoy, que no traten de suplantar



sexualmente a los personajes, sino que busquen la autenticidad en sus emociones como Álvaro y Laura; una vez en ellas, veremos cómo las moldeamos. Yo no partiría de la impostación, ni de la representación, sino de la propia emocionalidad. Pero propongo empezar hablando de las características de los personajes.

Laura: ¿Nos vas a dar los títulos de las escenas?

Margules: Los títulos para mí ya tienen significado; se lo daré cuando hayamos discutido. Diciéndolos así nada más, brincaré etapas y provocaré un revoltijo en su cabeza.

El director lee sus apuntes, sus subrayados de Bataille.

La pareja que consagra su vida a saciar, mediante actos soberanos —intriga y engaños—, un deseo irrefrenable de seducción y sometimiento del otro. El papel de todo libertino es seducir y someter. No hay uno sin el otro. Y el máximo grado de sometimiento es la muerte, el asesinato. La negación de la afectividad en beneficio de la efectividad es la clave de su proyecto vital, de su alianza. La marquesa no acepta la debilidad de carácter en la mujer —es precursora de la mujer de hoy. No soporta ser una insulsa máquina de placer. Lo opuesto a ésta es la mujer que intriga, manipula, se gobierna y gobierna a otros.

Ella piensa que envenenó al vizconde por su voluntad y se entera de que no fue así. Su acto soberano fue entorpecido por la voluntad del que decidió ofrendarse, y eso la saca de quicio. Todo lo que detenga sus actos soberanos, lo que la perturbe, la pone en estado de indefensión. Su batalla es el dominio de la precisión lógica de sus actos. ¿Quiénes son nuestros personajes y dónde están ubicados? Todo lo que tiene que ver con la sexualidad aunada al interdicto o la prohibición, es lo erótico. Sin la prohibición, habría únicamente reproducción. El libertino está ubicado en un mundo donde el interdicto, según la sociedad, funciona para él como una cárcel del cuerpo. Entonces la función del libertino es transgredir todo lo que tenga que ver con el interdicto en el campo sexual.

¿Quién se dedica a ello? La aristocracia. El aristócrata no quiere transgredir las reglas sociales. Para poder transgredir necesita un orden estable de servidumbre que le permita ejercer la soberanía por el tiempo suficiente. Necesita riqueza para dedicarse a transgredir: “me importa poco que el pueblo copule con premura”. Los dos personajes temen un cambio social. En el fondo, la marquesa se sentirá estimulada por éste y le temerá. Ambos están dedicados a su tarea de transgredir un orden cuyos ejecutores y santificadores son la Iglesia y el Estado. La transgresión implica imaginación: se empieza con la transgresión, se llega a la saciedad, y se emplea la imaginación para llegar a una

saciedad mayor. Todo este proceso es de autoconocimiento, e irá descubriendo nuevas posibilidades para el placer erótico.

Los libertinos funcionan como una sociedad secreta cuya existencia admiten todos, pero Casanova, el gran fornicador, fue torturado hasta la muerte, y el marqués de Sade fue encerrado en La Bastilla por violar a su sobrina. Era una actitud aceptada, y a la vez inadmisible. En su gremio, los libertinos quieren destacar como los más grandes transgresores, mas para el gremio oficial son la probidad misma, ejemplos de una respetabilidad y pudibundez que ellos odian. Esto implica de antemano una actitud hipócrita, burlona, sarcástica, ante las convenciones sociales. La condición del libertino consiste en un estado de guerra. Los acuerdos, los ritos entre la Merteuil y Valmont son una guerra de conquista, con empates y victorias momentáneas. Finalmente encuentran en la muerte su derrota común. ¿Qué es lo que hacen?, ¿se reúnen?, ¿para qué?

Laura: Se retan.

Margules: Se reúnen para llevar a cabo un rito de seducción. ¿Quién aniquilará a quién? ¿Quién seducirá a quién? La seducción implica quitarle voluntad al otro, utilizarlo. Estamos en un mundo donde el sentimiento de amor es para las criadas, y ¿qué es lo que hay? Pasiones de perfidia y placer de la carne. ¡Guay de aquel que deje deslizarse un sentimiento, porque será derrotado!

El esquema es éste: tenemos una reunión para ejecutar un rito de seducción. ¿De dónde viene la idea de que es un rito? Hay un entrada y una salida convenidas para el vizconde. En este marco, habrá otro marco interior que es la transgresión en una representación teatral, la creación de una ficción en la cual irán suplantando a otros personajes. Suplantar es exponer, hacer escarmentar. Ésta es una misa negra, en la que se invierten los santos valores y también los valores sociales.

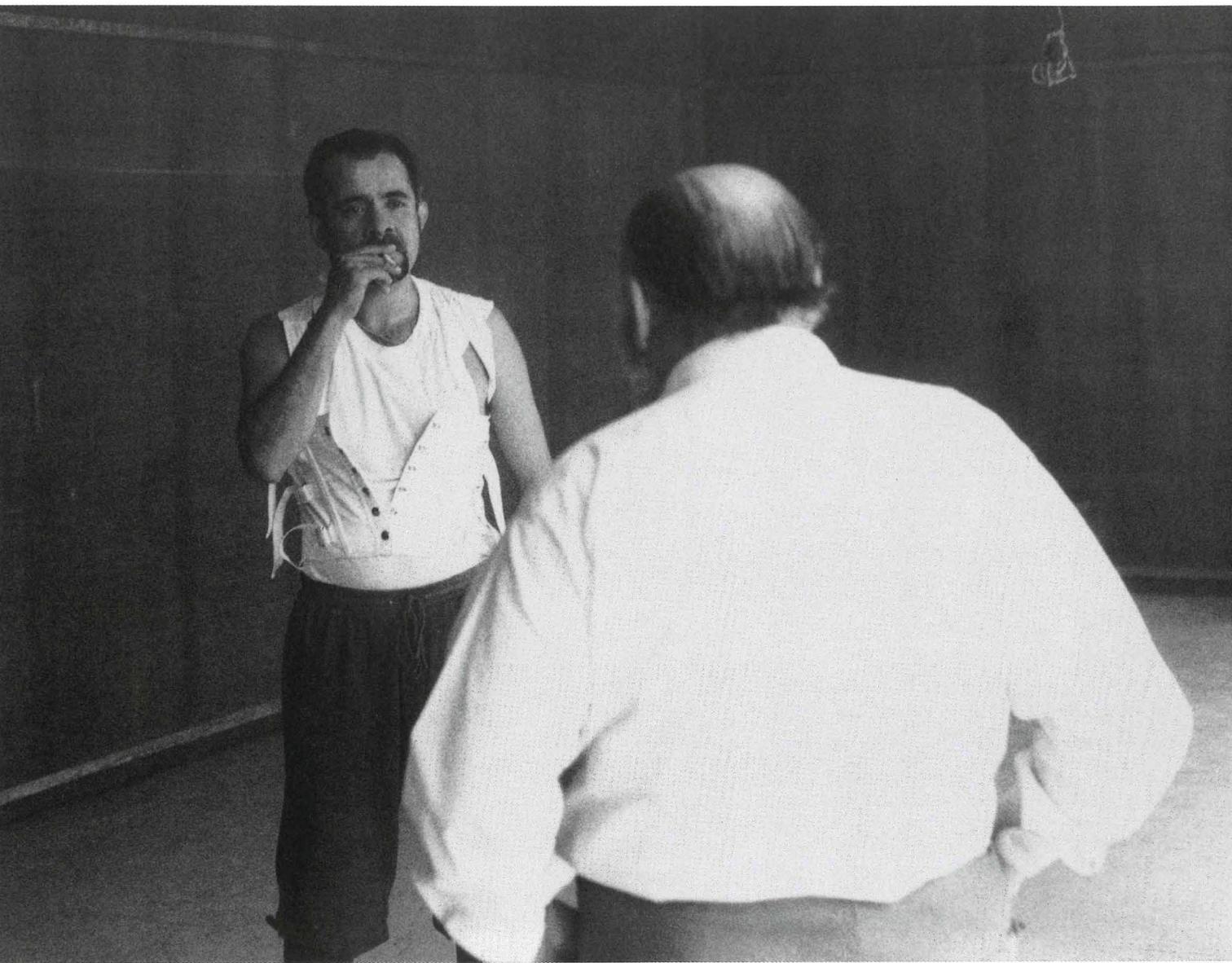
¿Por qué la ficción? La ficción permite la mayor transgresión. La transgresión sin ficción se vuelve chusca, prosaica, costumbrista. En la ficción se permite lanzar la imaginación hasta límites insospechados, mientras que se acentúa la intensidad del combate. Así llegan hasta la conciencia del límite definitivo a las posibilidades de transgresión: la corrupción de la carne. Y he ahí la tragedia: buscarán la transgresión en la muerte, y ahí acabará todo.

Álvaro: Pero ¿por qué la necesidad de transgredir?

Margules: Porque viven en un mundo al que consideran una cárcel: su cuerpo, a imagen y semejanza del interdicto, es la cárcel.

Álvaro: ¿El problema está entonces en el entorno y no en ellos?





Margules: Está en la organización del mundo, y ante todo en la manera en que lo perciben. Lo que va a suceder en la obra es que se lo tomarán muy en serio y de manera permanente. Sobrepondrán la realidad a la ficción: “estamos actuando ¿qué?”. Ella no actúa; se identifica hasta la última célula con el papel que representa, igual Valmont. Y detrás de ellos está el tigre, la batalla animal en un mundo agresivo. Ellos responden agrediendo entre sí, hasta ofrendar su vida y llegar a la conciencia de que no hay salvación. ¿Es ésta la última batalla? ¿Lo saben ellos, o han sido sorprendidos por el vuelo de su imaginación para ser consecuentes con él?, ¿ha sido una libre elección? La marquesa sabe que tiene cáncer; Valmont toma la decisión en la acción de ofrendarse, y ésta es la atmósfera: guerra a muerte.

Ante todo está la fidelidad a su causa. Entonces existía aún la Inquisición. A Molière lo acusaron de hereje; ajusticiaron a Casanova. No es éste un juego de salón, de intercambio de esnobismo y buena educación: sería entonces un simple texto estridente.

Laura: Me inquieta. Haberlo explorado todo y de repente verlo todo limitado; volcarlo perversamente a un ritual y ser otro para ir al fondo de mí. Si no fuera por la racionalidad, no tendría dimensión. Tengo una pregunta: en la primera parte, antes de que llegue Valmont, ¿ella está ensayando?

Margules: Ensayará después. La entrada de Valmont es un *coitus interruptus*. Y aunque esta entrada está establecida, es importante dar en la actuación que, con todo, la sorprende más allá que a una actriz sacada de papel.

Se lee la carta 81 de Las relaciones peligrosas. Las discusiones y la lectura de las notas del director se llevan a cabo paralelamente a la lectura.

Margules: Es una carta de análisis y biografía libertina de la marquesa. Es la clave para entender su comportamiento, en la medida en que explica el presente mediante el pasado, y nos permite conocer su proyecto vital. Ella no quiere ser una mujer silvestre y pasiva.

Álvaro: ¿Y qué hay de su misoginia?

Margules: Ahí está, porque ella está en una batalla. Igualmente existe su odio a los hombres.

Laura: ¿Cómo hacer para que este discurso no suene como un panfleto?

Margules: Ella está contra el hombre, porque está en batalla. Es una mujer que se construye a sí misma, es contemporánea en este sentido. Entonces aquello era una transgresión. El problema no es la reivindicación de la mujer, ni la igualdad, sino la mejoría de la humanidad. Una humanidad donde el hombre y la mujer sean libres, y las mujeres chechenas no sean masacradas, o las bosnias violadas.

No ser como las otras la llevará a descubrir que

quisiera ser hombre. Se ha de vencer o morir: éste es el clima de la obra. ¿Qué es importante de la carta?

Laura: La autoconstrucción. Y un nivel de honestidad consigo misma. No hay bien, ni mal.

Margules: Son absolutos; ella más que él.

Álvaro: Es pragmática. Casi parecen hipótesis científicas.

Laura: Hay también un cambio de naturaleza, una adaptación...

Margules: ...frente a un mundo que la predestina.

Laura: Como el cáncer. Me importa rescatar el valor de la ruptura con un mundo que es una cárcel.

Álvaro: Por el grado de ruptura, creo que es más fuerte tu personaje.

Margules: Pero al final está la capacidad de libertad, de decidir sobre la vida y la muerte. (A Laura) Prepara para mañana un trabajo sobre ella cuando habla del ideal de la mujer soberana frente a la máquina de placer. Ve la carta 106 y pregúntate cómo es la soberanía de las acciones.

Se lee la carta 91 de Las relaciones peligrosas. Las discusiones y la lectura de las notas del director se llevan a cabo paralelamente a la lectura.

Margules: Hay en la carta una gran precisión en la descripción: un deleite en la acumulación de detalles. El uso del placer. Las armas de la batalla son la brutalidad y el cinismo: “el amor estaba ausente”. El seductor se vuelve violador.

Álvaro: Le gustan las presas tiernas y candorosas.

Margules: Todas son objeto de seducción.

Laura: ¿Hay envidia de la capacidad de inocencia por parte de la marquesa?

Margules: Más bien desprecio hacia la que cede fácilmente. No usa él sus armas de seducción.

Laura: Un reto para ella.

Margules: Sí; él le escribe la carta para enloquecerla de celos. Pasemos a la lectura: el objetivo es, más que imitar a los personajes, buscarse a sí mismos. La fuerza de la convicción con que ellos llegan a sus personajes y el nivel de identificación con éstos, tienen que venir del deseo de poseer.

El actor es heroico porque tiene que transgredirse para llegar a las emociones de toda la gente. Uno diría “yo no aspiro a la muerte, a la putería”, pero se trata de llegar a ellas, de sacarlas de lo más profundo porque están allí, en todos. Y lo más importante y peligroso: empeñar en ello toda nuestra honestidad. Yo, actor, puedo llegar a lo desconocido que está en mí; el chiste es no coquetear con ello, no ponerlo al servicio de lo histriónico, sino al de la creatividad y la construcción de una ficción que sea, además, verosímil.

Normalmente se dice que la emoción debe ser llevada a un estado de percepción sensorial. Esto es



mucho más. Si el comienzo de la obra es un acto de masturbación; es necesario transmitir el momento en que va a llegar el orgasmo, y eso no puede ser un numerito histriónico; igual sucede con la muerte por envenenamiento. Ésta es la tarea. Por eso vale la pena.

Álvaro: Por eso estoy en la obra. Estos requerimientos se alejan de lo que nos piden habitualmente.

Se lee la obra.

Margules: Me gustó mucho la lectura porque mientras leían reflexionaban, trataban de ver la situación. Hubo momentos auténticos y otros que no lo fueron.

Laura: ¿Cómo no caer en el “cómo se dice esto”?

Margules: Estudiando —porque se les da fácil actuar—, fragmentando, buscando significados, el por qué de los contenidos emocionales, preguntándose qué planos de realidad hay detrás de cada palabra. Y entonces por intuición llegarán a la manera de no hacer lo habitual.

Álvaro: Generalmente, como actor, da pavor no recurrir a lo aprendido. Hay que sacar valentía.

Margules: Me reconfortó que no gritaran, éste es nuestro volumen. (A Álvaro) Te acercaste al furor y a la indignación del sacerdote ante el desperdicio. Tiene que ser religioso, como Savonarola. (A Laura) Me gustó la reflexión del principio. Falta la fisiología: no usemos jadeos. ¿Cuál fue su impresión?

Laura: Una lucha por no usar los recursos actorales, se vuelven un estorbo; hay una antenita que siempre dice “esto no”.

Álvaro: El texto va determinando cosas.

Laura: Me hacía mucha falta verlo a él, no sé si como personaje o como actor.

Álvaro: La obra es de una intensidad que no se puede dejar.

Laura: Hay cosas que leía, y no me remitían a nada de la ficción, sino de mí.

Álvaro: Y en las que hay que rascar partes oscuras de uno.

Laura: Cosas en las que hubiera preferido no pensar. Me hacía sentir coraje y cobardía. De pronto, al tratar de profundizar, todo conducía a la autocompasión.

Margules: Es un proceso natural; lo expurgaremos.

SUPLANTACION

19 DE ENERO DE 1997
EL FORO TEATRO CONTEMPORÁNEO
16:30 HORAS

Discusión sobre la carta 106 de Las relaciones peligrosas.

Laura: Según la marquesa, lo peor para la mujer es ser sólo una máquina de placer.

Margules: Porque ellos están en contra de un sistema opresivo. Hay una exacerbación de sus principios.

Laura: Ella no toma en cuenta el cuerpo y el placer, sino que se apoya en una filosofía. No es una puta.

Margules: Tiene un programa ideológico...

Laura: ...y piensa que la Volanges sí puede ser una mujer que intriga.

Margules: Y es hasta que él seduce a la sobrina que se da cuenta de su error.

Laura: Ella ve la ingenuidad como enfermedad. Quiere tener un control matemático de la situación, emplear tácticas de guerra.

Margules: Eliminando los propios impulsos. Por eso no hay libido en la seducción ejercida por Valmont. En nuestra obra tiene que estar también en segundo plano, durante la exposición del sacerdote. Ellos sustituyen el impulso por el dominio soberano de los actos.

Laura: Cuando se menciona a otra gente, se hace con una gran previsión. Son grandes conocedores del comportamiento humano.

Margules: Por eso la Merteuil desprecia los momentos sentimentales de Valmont; lo ubica en el gremio de los dominados, los conformes.

Laura: Se ve una absoluta seguridad con respecto a la sociedad. Ayer, después de la lectura, quedé muy perpleja y con dudas: cuando esta mujer hace de hombre, por ejemplo. En su interpretación de otros personajes tendrían que verse éstos. ¿Cuáles son sus parámetros?

Margules: Son como los grandes cómicos que se posesionan de sus personajes y en el fondo no dejan de ser ellos. Ahora tocamos el meollo de nuestro tono. Todo el chiste va a estar en esta simbiosis: *pentimento*. Bajémoslo a la tierra: el contenido emocional, el cauce del comportamiento va a ser el subtexto de los personajes, pero el contenido emocional del contenido emocional va a ser la postura del personaje. (A Laura) Tú haces a Valmont y vas a obrar como Valmont, pero en el fondo vas a ser la marquesa que lo suplantó. La marquesa se va a expresar a través de la suplantación, y no de cualquier suplantación: ésta es la transgresión de su propio cuerpo. Yo, como el personaje con el que voy más allá de la identificación, me posesiono y te doy un bofetón, pero el que obtiene el placer, el que quiso dar el bofetón es Margules. Y todo esto debe ser evidente, aunque jamás obvio: no hay que olvidar quiénes están detrás. Dan la batalla de la ficción y en el fondo está ustedes. Esto no significa “yo aquí, y mi personaje allá”, es mucho más existencial. Allá es a donde vamos. Nosotros somos la Merteuil y Valmont, y los personajes que ellos representan. Debemos tener suficiente fuerza de convicción para posesionarnos del papel. Si no, no hay suplantación. Es como el tigre: nadie sospecha que puede volar al dar un brinco tras

la gacela, pero él da el brinco por instinto de conservación. El nivel de involucración es definitivamente existencial, mas en el fondo siempre estará nuestro protagonista, y a partir de esa triple escala se creará el acto de ficción en el escenario. Y éste va a ser el tono.

Laura: En cuanto a la forma, ser hombre o mujer no tiene una consecuencia obvia de cambio de actitud.

Margules: En un plano superficial, apenas. Lo más importante es la necesidad de transformación.

Laura: Y hay un paso más que dar. Ella hace a Valmont, y a través de Valmont dice a Valmont lo que piensa de Valmont.

Margules: Quisiera acercarme a la idea de transgresión. ¿Qué es la naturaleza? ¿Qué son lo animal, el placer de la carne, el dominio? Y ¿a qué clase de postura de víctima se pretende llegar? El texto del que se nutren las ideas de transgresión y anticlericalismo es *Justine*. Allí tenemos la descripción del acto de los transgresores, el atentado contra lo establecido. Y luego la justificación de los hechos y su filosofía. En base a esto está hecho el texto de Müller, pero él no se detiene aquí. Está su propio desgarramiento: el del hombre que luchaba por un sistema de vida diferente, y era un delator. Un hombre de las dos alemanias: escogió el papel de proveedor de basura, y de allí nuestra época.

Les rogaría prestar atención a la idea de la violencia de la naturaleza convencional contra la que están los transgresores. Ellos van con la naturaleza, y la virtud es un acto contra natura. Les ruego que vean la mentalidad *naïve* de la víctima, y que presten atención al hecho de que estamos hablando de casos extremos de transgresión, que son a los que aspiran nuestros personajes.

Se lee el capítulo de Justine del encuentro del monje Severino. El director interviene durante la lectura.

Margules: El modo en que ella habla de la virtud; la mujer virtuosa es un objeto de transgresión. "Pongamos en orden nuestros pensamientos": he aquí el lenguaje burocrático de los transgresores. La palabra *ferocidad* es otra de las claves de la relación; hablamos de posesión, de humillación, de conversión del sujeto en objeto. "Aniquilada, desesperada"; ésa es la posición de la víctima. "Ordenación de los placeres": la organización meticulosa del crimen, el orden para obtener el placer privado del amor.

Fin de la lectura.

Margules: Estamos hablando del mal. Desde el punto de vista de la sociedad, el transgresor busca abarcar el mal y gobernar en él, pero desde el punto de vista del transgresor, su esfuerzo se dirige a la ruptura de un mundo arreglado para el sometimiento. Sucede que el transgresor no puede sustraerse al establecimiento de su propio orden, al espejo. Camus en *Los justos* lo expresa hermosamente: "se empieza por re-

emplazar a los tiranos y se termina fundando un cuerpo de policía". No hay posibilidad de escapar a la instauración de un orden. Genet dice en sus memorias algo como "mientras los otros presos escribían cartas banales, yo escogía el pedo, la abyección, la cárcel". La cárcel se le convirtió en un palacio. Escogió algo existente en el orden y allí estableció su sistema de valores, de santidad, que es el inverso del cristiano. Para él, el santo elevado es Judas, siguiendo a Sade, que a su vez sigue a Villon, en una línea negra. Él hace su mística de la delación; delata un asalto a mano armada en el que él mismo participó.

Estamos en la idiosincrasia de la transgresión. ¿Qué fue importante de esto para el marqués de Sade? Aunque sus transgresiones nos resultan ingenuas, sus imágenes de transgresión sexual rompen para él los muros de La Bastilla. En esto están nuestros personajes cuando organizan el rito desde el principio. Ellos ejercen la transgresión, son libertinos magnificados por su capacidad de imaginación. La depositan en sus suplantaciones, y en ellas se exploran; una exploración en batalla, de forma animal.

NO SENTIMIENTOS

MARTES 23 DE ENERO DE 1996
EL FORO TEATRO CONTEMPORÁNEO
17:00 HORAS

El ensayo comienza con la lectura de la carta 153 de Las relaciones peligrosas. A continuación se lee un artículo de Bataille sobre el erotismo y la muerte. El director lee después su propio registro de hechos de Cuarteto, donde describe la obra paso a paso y explica sus propias imágenes de cada escena o parlamento. Los siguientes son comentarios del director dichos a la par del desarrollo de la lectura. En algunos momentos, detiene la lectura para pedir a los actores que lean bloques de la obra, de manera que al final ellos hayan leído la obra a la luz del seguimiento realizado por el director.

Margules: Podemos decir que va a haber un rito, el último, lleno de apuestas por la vida. En el papel central estarán las suplantaciones en el juego teatral. En la convocación-masturbación del inicio, es importante destacar la presencia física del otro.

Es importante que la marquesa no sienta nada hacia el vizconde; nada, sino un derecho de propiedad. Si acaso pasión: no sentimiento, sino pasión. Todo el problema estriba en que debe ser sorprendida por la entrada de él. Y tenemos que resaltar que esta entrada ya estaba marcada. No es sorprendida: se sorprende, como el actor que se sorprende en escena.





Estamos desde el principio en la ambigüedad del rito, pero debe dar la impresión de una involucración tan grande, que se sorpenda a pesar de que sabe que va a llegar. Hay que ver si la llegada de él ocurre durante las últimas palabras de ella, o no. Leamos hasta “llamarla desafortunada”.

En estas agresiones tenemos una buena dosis de pornografía. Ella está desquiciada porque cree que él es de su propiedad, y se refiere a ella como la dueña de su corazón, de su sexo.

Laura: Es chistoso cómo ella se pone en desventaja cuando pregunta “afortunada”.

Margules: Claro, pero no es una pregunta, es diatriba, obscenidad. Cuando él dice “es la Tourvel”, sabe que no hay nada peor para ella que saber que se metió con algo que es del dominio de ella: el presidente. Es importante subordinar todo al hecho de que él la quiere seducir, y ella a él. Decir “yo usé a la otra mujer” debe implicar “una mejor que tú”. Todas las conquistas de ellos son puntos de afirmación en el conflicto. Ella rebaja la discusión a las sábanas: habla del nuevo joven amante. La Merteuil busca recuperar el placer como acto de precisión. Ella desprecia y denigra a la Tourvel.

Yo titulo la desviación del tema hacia la Volanges *La trampa de cacería*. Leamos la página 25.

El “también en la cama” debe sonar a “ya no me sirves”, y debe ser dicho de modo muy vulgar, sin prurito de elegancia.

El “trozo de carne” puede ser dicho como “pendejo, te dejas engañar”.

Ella no quiere que él se meta con la Tourvel y la utiliza para agredirlo.

Ella tenía preparado el “¿nos casamos?”. La sorpresa es doble y es temible: ella tiene cáncer. Leamos de la página 6 a la 9.

Quisiera hacer hincapié en la estructura. A veces los cambios bruscos de emoción —como cuando él empieza a hablar de la guerra y de los espejos— son partes que cumplen la premisa de la construcción poética: unir fragmentos. Debemos decidir si seguimos la emoción de un fragmento anterior o hacemos los cambios de emoción.

Cuando ella habla del hombre como instrumento, hay un descenso de tono.

“El hombre es el lobo del hombre”. Él no lo acepta.

Es importante darse cuenta de que todo está siendo visualizado en un mundo bestializado, de lucha por la supervivencia.

Aparentemente tenemos un motivo para el retiro de Valmont, pero todo es parte del rito, tal como su entrada al principio: ahora viene la misa negra, la transgresión. Es muy importante entender este paso. ¿Les parece bien el método que estamos utilizando?

Laura: Sí, es bueno ir paso a paso por el texto.

Álvaro: Por ejemplo, entender esta transición.

Margules: Sólo en la ficción se pueden alcanzar los arcanos de la ruptura de la prohibición; en ella habla la pura imaginación.

El problema es unir la retirada de Valmont con el hecho de que ambos están hartos. Y a la vez esto es parte del rito. Como en el teatro chino o japonés, donde la muerte de alguien es parte de un rito. Así, de buenas a primeras, la marquesa no puede transformarse. Después de lo del espejo, el pavor la obliga a transformarse. Cuando Merteuil-Valmont habla del trasero de las criadas, convendría un rasgo humorístico como “pequé en falta de estética, no fui selectivo”.

Pero lo que hace la marquesa, además, es una lección para Valmont.

Hay en la dramaturgia una nota para el director en el monólogo: “no dramáticos, pendejo”. Qué material se dramatiza, cuál no, es un asunto muy delicado. Y en esto está el tono de la obra.

Merteuil-Valmont recurrirá a todos los trucos de la retórica.

Seguiremos mañana.

TRANSGRESION SUPLANTACION

MIÉRCOLES 24 DE ENERO DE 1996
EL FORO TEATRO CONTEMPORÁNEO
20:10 HORAS

Lectura de la relación de hechos del director, a la par de la lectura de la obra.

Margules: (A Laura) Entonces, si quieres, puedes poner como título a tu monólogo como Valmont *Ante las trincheras de la fortaleza inexpugnable*, y como subtítulo, *Acto 1: la fortaleza inexpugnable*. La obra sobre la Tourvel tiene dos actos: en el segundo, la fortaleza se rinde. O puedes poner: *el ataque a los bastiones de la fortaleza inexpugnable*, aunque desde la perspectiva de la Merteuil es: *busca recuperar el placer como un acto de precisión*. Entonces, Álvaro, tu entrada va a ser *La fortaleza inexpugnable*.

Los actores anotan en sus libretos.

Durante la representación, hay que recordar que el trasfondo son ellos. Tenemos que saber qué es lo que profanan, qué es lo que transgreden. Cuando lo estamos haciendo, ustedes tendrán que preguntarse: ¿y yo qué puedo investigar en mí, Álvaro o Laura? Quizás manejaremos esta parte de las suplantaciones como una pieza que tiende al melodrama, con elementos físicos.



Cuando la Tourvel dice “es usted un santo”, lo tiene que decir el actor profundamente conmovido. Si se burla, no sale. Si se conmueve como en las mejores tele-novelas, tendremos distancia.

Valmont-Merteuil ya es un trovador, como los que cantaban cántigas a su amada sin tocarla. Va a ser amigo de su matrimonio: a estos niveles va a llegar la terrible burla.

Después de la última prueba de la Tourvel, tenemos el primer rompimiento. Demos lectura hasta aquí.

Se hace la lectura.

Álvaro: ¿No sería provechoso que tuviéramos copia de lo que lees?

Margules: No. Vamos a volver a esto cientos de veces, hay que afinarlo aún. Tenemos un rompimiento en cuatro líneas: en él, la Merteuil se dará cuenta de que no actuó, se fundió en la suplantación. Y Valmont descubrirá su afición a ser mujer. Ahí tenemos sarcasmos, misa negra. Pero para llegar a esto, el nivel de vivencialidad —no el nivel stanislavskiano, sino el existencial— debe ser de tal manera, que los lleve al descubrimiento. El actor debe llegar también. Yo diría que leyeras este rompimiento, para ver qué intensidad debe alcanzarse.

Se lee.

Margules: Ellos dicen: “¿qué nos sucedió?”, y luego tienen que tomarse bastante tiempo para preguntarse: “¿estamos actuando?”. Y es como lo dijiste, Laura: yo no estoy actuando, me pasa a mí.

Para llegar a este descubrimiento, deben llegar al séptimo sudor de sus huesos, ambos fuera del juego teatral. Ambos desean ser mujer; él desea seguir jugando, ella afirma que esto es la realidad. Entonces leamos otra vez, y tómense su tiempo.

La lectura comienza desde el monólogo de Merteuil-Valmont. Allí interrumpe el director.

Margules: ¿Puedo interrumpir? Disculpen. Estamos acostumbrados a las malas representaciones de *Twelfth Night* y de *Don Gil*, donde todo es un juego de salón y una comedia de disfraces. Sucede que no es una comedia de disfraces. Quisiera citar a Shakespeare, esperando no equivocarme: Viola consigue que el duque se enamore de ella. ¿De quién se enamora el duque?, pregunta Jan Kott, ¿se enamora del elemento masculino de esta mujer?, ¿del elemento femenino oculto en el disfraz del paje? La misma Viola logra que la rica viuda se enamore de ella. ¿De qué se enamora la viuda? Kott dice que en la época isabelina, los papeles femeninos eran actuados por muchachos. ¿De qué se enamora la viuda? ¿Del elemento femenino que duerme en el paje? ¿de lo masculino que hay en esta muchacha vestida de paje? Viola dice: “Logré enamorar al duque y a la viuda. ¿Qué clase de monstruo soy?” Y en *Don Gil* está igual-

mente la tortura del sexo, del disfraz, enmascarada en una tremenda comedia.

Así pues, vivimos en una época de “normalidad”, donde cualquier tipo de cambio no se respeta como un acto de libertad humana hacia las inclinaciones y las preferencias, sino que se convierte en baratija sexual. ¿Me explico?, en un polo están el castigo y la represión, y en el otro —que es el mismo—, la frivolidad, la baratija, con respecto a la naturaleza humana en sus expresiones. Me refiero a la travestación, tomada no como un acto de respeto a la libertad, sino de venta: todo es banal en este mundo. Sucede que en nuestra obra este cambio de sexualidad y los descubrimientos, deben tener el peso de un *shock*, un gran valor. No es mojigatería, sino el asombro ante la capacidad de mudabilidad del carácter humano. Entonces, si no existe este asombro, la sensación de la más profunda experiencia humana, no hay dimensión.

El problema es éste. La percepción de la sexualidad ya es otra: se volvió normal, perdió su valor. El interdicto perdió su valor. Es una época en la que los homosexuales salen a la calle. Laura: Hay que desnudar el acto, la experiencia.

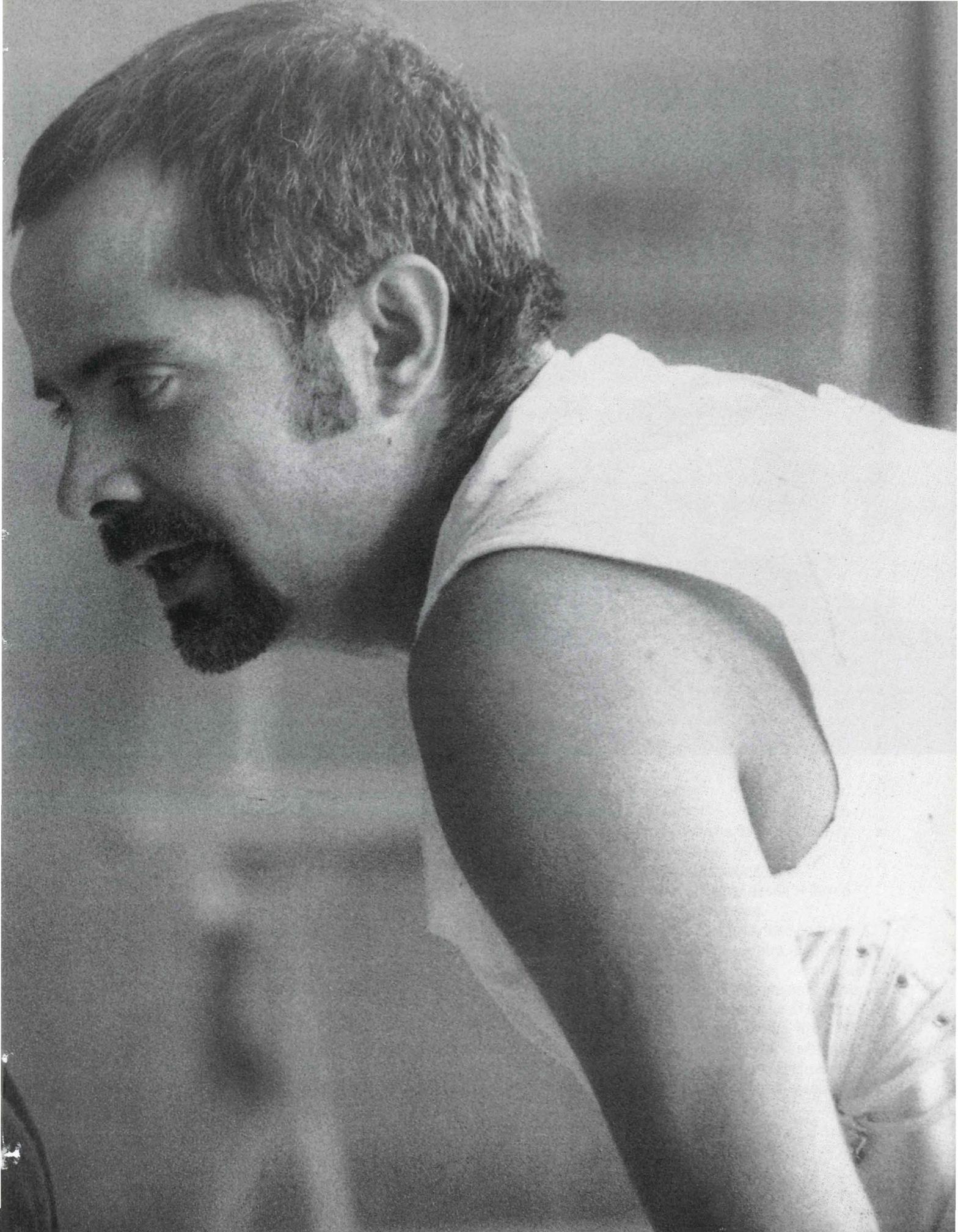
Margules: Sí; el hecho de que en una misa negra ellos se conviertan, no puede volverse objeto de chiste. Tiene que ser como una mujer violada o un hombre recientemente sodomizado. Si no se llega en la percepción del espectador, a esta clase de “tocar la experiencia”, todo se vuelve nada. Por eso me tomé la libertad de interrumpir, para indicar qué material tenemos entre las manos.

Laura: Yo lo hice banal.

Margules: No, no lo digo por eso, solamente indico. Tenemos que encontrar la manera en la que vamos a presentar una experiencia que ya parece gastada en los puntos de referencia de nuestro público. Alguien diría: “misa negra, ¿y qué? Vete a Bosnia, allá hay mujeres violadas”.

Los nuestros tienen que volverse actos individuales de atrocidad. Todo lo que haremos de aquí al final, es ir descubriendo poco a poco los velos de atrocidad, con todos sus matices, incluso el de la ironía y el humor. Mas en la medida en que para ustedes esto sea un *shock*, para el público será un verdadero *shock*. Y esto es un problema esencial de la puesta. Discutamos todas las acciones. Es arcaico y convencional el asunto de la transgresión y la búsqueda de inversión. La corrupción de la carne frente a la libertad humana sigue siendo un problema actual. El cáncer de la marquesa —acaso por radiación nuclear— es un asunto contemporáneo. Hay actores que sienten mucho, que se desgarran mucho, y el público lo ve como algo convencional. La materia erótica debe tener aquí fuertes rasgos









de una lucha por el poder. Si no, se vuelve banal. ¿Quieren decir algo?

Álvaro: El problema fundamental es hasta dónde tendremos el valor de escarbarnos.

Laura: Y logrado eso, cómo hacer que el resultado no nos ancle a nosotros, sino que involucre a la gente. No como un acto de trance personal, sino de comunicación.

Margules: Ahí está la materia.

Laura: En mi caso, romper con la autoconmiseración buscando un asunto importante que resulte atractivo.

Álvaro: Y otro problema es poder establecer entre nosotros dos el conflicto. Que exista una posibilidad de complicidad, de comunicación.

Laura: Y sobre una gran limpieza de ejecución. Hay que trascender el nivel psicologizante, hay muchas cosas que enfrentar. El resultado no es descubrir muchas cosas y llegar a la tranquilidad, sino al contrario.

Álvaro: Generalmente, los actores somos muy pudorosos y elementales, y a veces por culpa de los directores no nos metemos en los rasgos oscuros de nuestra vida, que es nuestro material. Cada noche no va a ser una función, sino otra cosa. Como dice Laura, no se trata de expiar culpas.

Laura: Hay algo de Sade que me gusta: la soberanía de los actos. No debemos perderla.

Álvaro: Ni el valor que tienen los personajes. También los actores debemos tener valor.

Margules: Para esto fue escrito.

Después de un descanso, prosigue la lectura.

Laura: Me sorprende el momento donde ella dice: “no imite a un monstruo como la Merteuil”. Tiene muchas repercusiones. Ella se vuelve su propio personaje.

Margules: Y llega a abrirsele el hecho de que quisiera ser mujer, porque es hombre.

Laura: ¿Qué es lo que ella no logra atrapar de ser mujer?

Margules: Ella se autoconstruye en contra de la imposición, y cree que su papel es el de mujer activa. Descubre que está haciendo un papel masculino, que suplantó al hombre ¿me explico?

Laura: Ya.

Margules: Ése es un nivel, y existe otro: el sexual. Ella descubre en su transgresión del sexo que ya no puede ser mujer, que su manera de sentir es masculina, y él descubre que su manera de sentir es femenina, y para ambos esto significa un *shock*. Es como si una mujer en el acto sexual tomara al hombre como hombre, no como mujer.

Laura: Tomar, no ser tomada. Ella quiere tomar.

Margules: Esta actitud pasó ya a todos los campos de su ser, el campo social y el sexual. Así también él, defendiendo las virtudes del matrimonio, descubre que

quisiera ser mujer, la Tourvel. Se trata de descubrir en sí una realidad sexual que desconocen, y tienen que llegar a ella a través de esta pieza didáctica. La Merteuil es una conquistadora de hombres y mujeres, es bisexual. Y no creo reducir el problema al hablar de realidades sexuales: la marquesa ha tenido relaciones con mujeres, y Valmont seguramente con muchachos. Éstas nunca terminaron en anhelo: eran actos físicos de placer y transgresión. Esto los lleva a descubrir realidades eróticas que no conocen. En su táctica ofensiva de autoconstrucción, ella habría tenido relaciones con mujeres donde se las cogía como hombre, pero no tenía sueños eróticos de ser hombre. Aquí se da cuenta.

Álvaro: Y va más allá. Tienen adormecida su vida sentimental, pero de pronto les gana la representación y les salen los sentimientos. Y dan más valor al sentimiento que a la razón.

Margules: Sí, muy bien.

El director continúa leyendo su relación de hechos.

Álvaro: ¿Por qué Valmont no eligió de lleno ser la pequeña Volanges?

Margules: Lo más probable es que no le merezca la pena una mujer tan insulsa y banal. Es demasiado poco para él. Tras la Tourvel jadea, y tras la marquesa doblemente. A la Volanges la seduce sin esfuerzo. Él quiere ser la mujer interesante.

El director continúa la lectura.

Margules: El “partero de la muerte” es travestición de Hegel y Lenin: “la revolución es la partera de la historia”. Después de la *Destrucción de la sobrina* tenemos el *Rompimiento 2*, de 14 parlamentos. En este rompimiento ya hay una desnudez emocional por el agotamiento de las suplantaciones. Leamos hasta aquí.

Se lee.

Laura: Ella lee las ansias de matarla ¿por eso frena? Ella quiere matarlo y no que él la mate a ella. Lo que dice es una detención.

Margules: Estoy pensando.

Álvaro: En este juego necrófilo, ella tal vez se da cuenta de que quiere ser poseída hasta la muerte.

Margules: En un momento dado, sí.

Laura: Dice “sí, pero mis condiciones son...”

Margules: Ella tiene que evolucionar desde el deseo de ser poseída, hasta volverse soberana.

Laura: Ella está condenada. Que él la mate no tiene ningún valor. Le quita la importancia al otro, como le hará a ella Valmont al final.

Margules: Además, su verdadero amante es el cáncer, no él. Podemos llamar lo que va a seguir *El segundo acto de la fortaleza: la fortaleza vencida*. Y antes hay un rompimiento. Las obras que han representado —la de la Tourvel y la de Cécile— los han extenuado a causa del nivel de suplantación, de posesión, de plei-

to, al grado de que la ficción se rompe, y quedan dos actores fuera de papel. Tenemos la mierda privada de ficción: la miseria humana. Entre ellos sólo queda la abyección humana. El pleito es casi histérico.

Laura: El punto donde se rompe la ficción es de un erotismo muy alto.

Álvaro: Parece un coqueteo para estimularse más.

Margules: Llegamos a un estado de no-apariencia, al rompimiento de un rito y a la mutua agresividad, en la cual el punto álgido que desencadena todo va a ser la declaración de Valmont de que los planes de la marquesa fracasaron. No sólo se acostó con Cécile, sino también con la Tourvel, con lo cual quita las armas de dominio sobre él. Ella reacciona a esto históricamente y él responde. Leamos.

Se lee.

Margules: ¿Y qué tal leer la parte escatológica con ironía? No lo tiene que hacer ahora, pero se me antoja algo así: (Lee) Esto en términos de matices, pero el marco general es el de estar extenuados, agotados hasta el límite de la resistencia humana.

LA POSESION HASTA LA MUERTE

29 DE ENERO DE 1996
SALÓN DE ENSAYOS DEL INBA
19:00 HORAS

Margules: Vamos a leer a Bataille, acerca del hombre soberano de Sade.

Se lee el capítulo de *Bataille*.

Margules: Aquí están instalados nuestros personajes. Al final veremos que pagan con la soledad más absoluta.

Laura: Acaba de ligárame una cosa con esto de borrar al prójimo en la transgresión. Es una luz diferente cuando Merteuil le dice a Valmont que su placer es indiferente de él. Ahí está rompiendo con el *tú*, y esto lo aparta del discurso feminista.

Margules: Veamos. Una cosa es cometer un crimen siendo víctima de pasiones, por impulso, y otra cosa es el crimen como un acto soberano. Ahí está el máximo nivel de transgresión, y en él se hermanan Genet y Sade. En Genet, el máximo valor de la santidad es el crimen contra los suyos: el de Judas.

Laura: Este deseo de Valmont al representar al confesor ¿viene de ahí? Se ve cómo va entrando en un gran furor.

Margules: Sí, y estoy buscando la respuesta... el furor no es consecuencia carnal, sino de la premeditación para llegar al asesinato, y se le interrumpe. Ella no quiere ser objeto de su premeditación. Allí el proble-

ma es mostrar, precisamente, que no es la compulsión la que lo lleva a la garganta de ella. Él no es una fría máquina de matar: es alguien que se imagina la posesión de la Volanges hasta la muerte. Ella no quiere ser objeto. Por eso luego dice: "la Tourvel cometió un mal paso; vamos a matarla". Ella es la que gobierna la vida y la muerte, y él accede. Toma la decisión de sacrificarse. La Merteuil aniquila toda capacidad de placer: hasta ahí la llevan sus ideas sobre la soberanía.

Éste es el tono de nuestra puesta: implacabilidad. Lo animal, la ferocidad. En la película *Las relaciones peligrosas* hay un momento bueno cuando él posee a la Tourvel y luego tiene el impulso de darle un beso, pero de pronto lo reprime ¿se acuerdan? A fin de cuentas, estos personajes se niegan a sí mismos.

Me gustaría hacer una lectura de todo, desde la salida de Valmont hasta el final. Y, una vez que atravesemos la perspectiva de la suplantación, volver a la exposición de principios.

Margules: Llamemos a lo que vamos a hacer *La puesta en movimiento del radar*. No busquen perfección, vayan tras la idea de lo que entendieron. Yo no interrumpiré. Les pido entonces que, sin ninguna indicación, al terminar vuelvan al principio y terminen la obra. Y dentro de ello ensayen qué cosa es ser mujer, ser hombre, suplantar, desear ser hombre, participar en un rito, en un espectáculo de muerte, la ferocidad, mutuas agresiones, desprecio, una clase de aniquilamiento, dominar. Luego tendremos, por ejemplo, un ensayo dedicado a la dominación. Y nada más. Pero ahora quisiera que todo aquello que ha sido motivo de reflexión se convierta en su intuición. Quizás no piensen en el cáncer desde el principio para que, Laura, no te jale, no te asalte. Entonces, me vuelvo ojos y oídos y no interrumpiré jamás... y sumérjanse en el material hasta donde puedan. Que haya algo así como una verdad: la verdad de las cosas.

Se lee la obra.

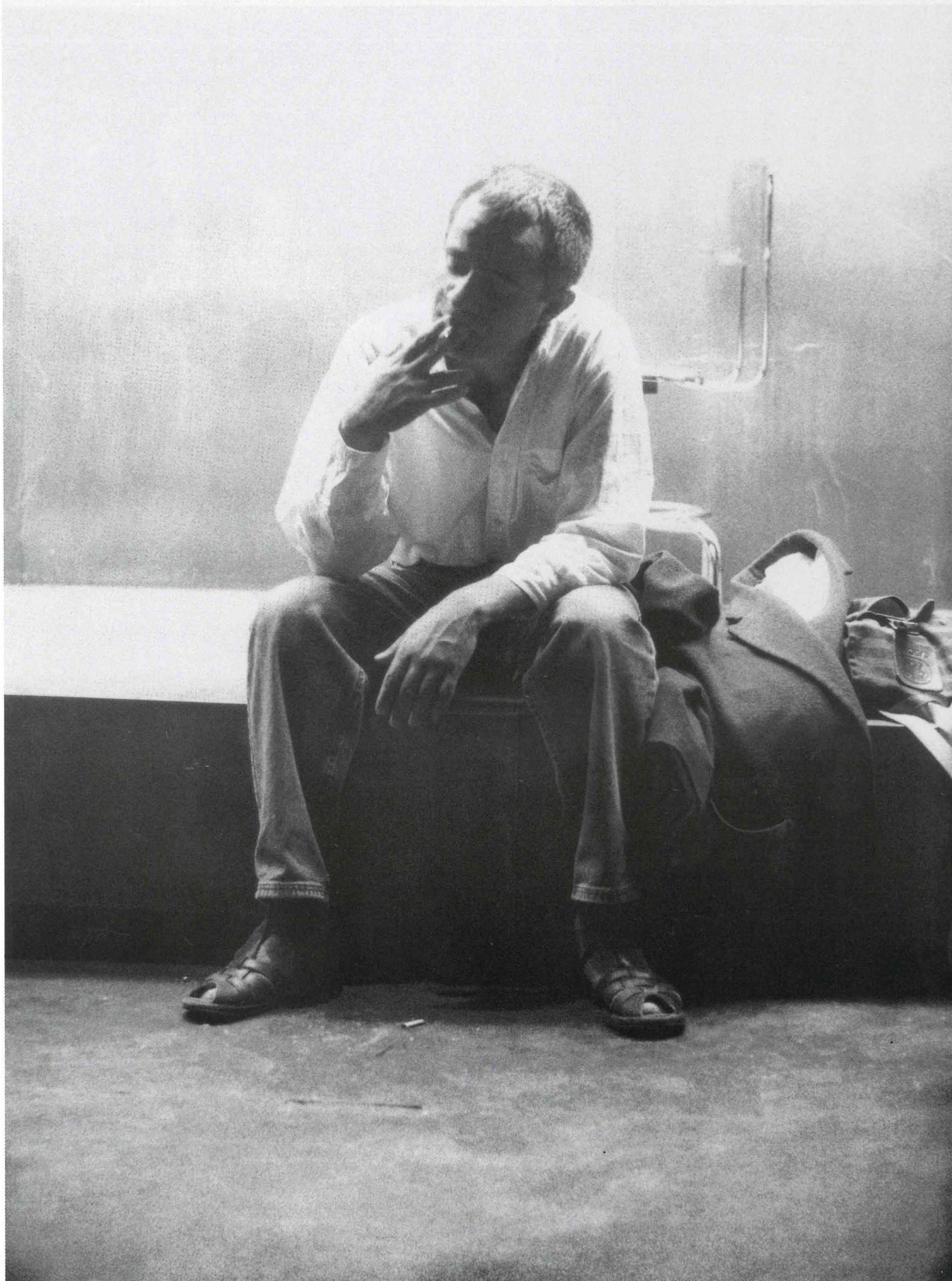
Margules: Yo quisiera abstenerme de hacer crítica ahora. ¿Qué experimentaron ustedes?

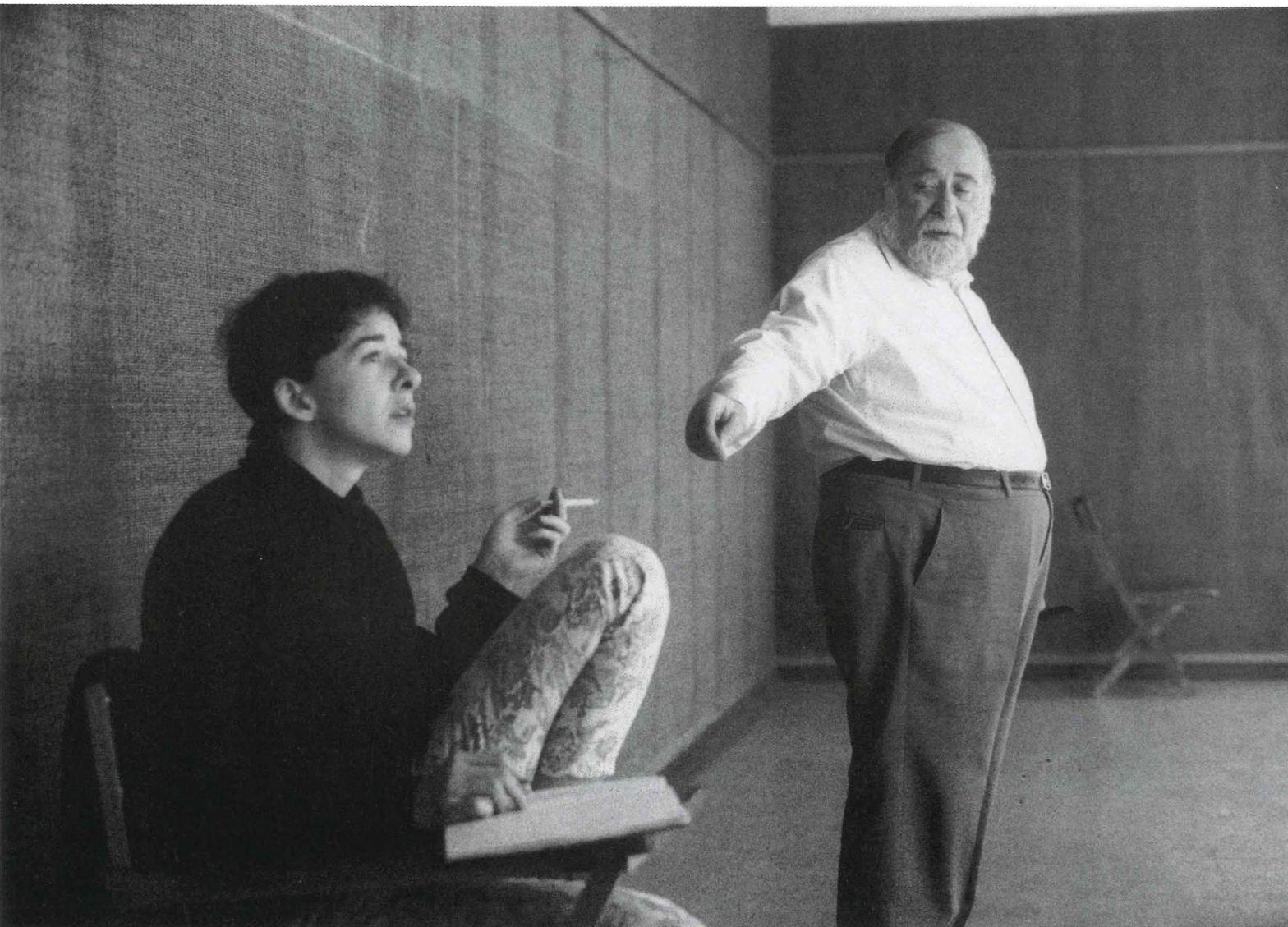
Álvaro: Yo, sobre todo, dificultades en el texto. Poder mantener la intuición en todo momento. Me costó ir asumiendo otros personajes.

Laura: Siento como si tuviera un mapa y lo recorriera con el dedo, en lugar de ir yo: una distancia. Y la conciencia de que debería ser de otra manera.

Había frases que me sorprendían a causa de las imágenes de lo que se estaba diciendo. Luego me daba cuenta de cómo debía haberlo dicho, y se iban acumulando los errores. Y el nivel de energía que se requiere para no llegar al grito histérico y grande. Asumir que es el último grito, que están en guerra.

Margules: ¿Creen ustedes que sería útil aprenderse





el texto para no depender de las frases leídas, y tener el material dominado para seguir buscando más energía?

Laura: Yo necesito verlo a él, y esto me pierde. Y como son textos muy largos, siento que no le estoy hablando a nadie.

Margules: ¿Qué tal si hacemos una mayor aproximación analítica mientras se van aprendiendo el texto?

Laura: De pronto siento una distancia grandísima cuando sé que vamos a leerlo todo. No puedo fijarme objetivos concretos. La primera vez que leímos la escena de la Tourvel y Valmont, creo que me aproximé a la idea, pero al seguir todo se aplanó.

Álvaro: A mí me estorba la falta de conocimiento de los contenidos emotivos.

Margules: Entonces podemos ir deshermetizando fragmentos, y adelantarlos en la memoria ¿no creen?

Álvaro: Sí.

Margules: Sentí muy necesario el ensayo de hoy, porque amén de lo que han experimentado con respecto a su *feeling* hacia el material, están expurgando impurezas, esquemas convencionales que se imponen. Hubo aproximaciones a momentos auténticos, y otros dominados por los esquemas. Por eso sería bueno empezar a fragmentar e ir a la memoria.

Pienso que la primera parte puede ser entendida en la medida en que entendemos las suplantaciones. Mientras no tengan la segunda parte, va a ser retórico abordar la primera. Propongo empezar por fragmentos pequeños, el del capellán y Cécile. Los consulto porque quiero estar muy atento a sus procesos de asimilación y no quisiera atropellarlos. Pero vayamos como con un rompecabezas, el cual armaremos en la medida en que entendamos las suplantaciones.

LA OBSCENIDAD

30 DE ENERO DE 1996
SALÓN DE ENSAYOS DEL INBA
17:30 HORAS

A las 11:00, la escenógrafa y el equipo de producción del INBA tuvieron una junta con el director en El Foro Teatro Contemporáneo. El equipo de producción tomó medidas del espacio en el que se levantará la escenografía; ésta será desmontable, pues el foro se utiliza en las tardes para dar clases. Se propusieron las lámparas que podrían servir para la iluminación, desde tubos de neón, hasta las pequeñas lámparas de luz blanca que se emplean en las galerías. Se pide una lámpara de carbide.

Margules: Les ruego abrir sus libretos en la parte donde está el sacerdote. Nuestro personaje es el don

Severino de Sade. Apunten entonces *El sacerdote libertino y la seducción de la ingenua*, y como subtítulo, *La virtud corrompida*. Toda esta escena está concebida en cinco parlamentos. ¿Se dan cuenta de la síntesis de la situación? Y no por ello el lenguaje es menos prolífico, sino conciso. Leamos la escena. Les ruego no interpretar. Mientras menos interpreten, mejor. Y analicemos. Leámoslo lento.

La lectura comienza. El director interrumpe.

Margules: Tenemos la gran perorata de Valmont sobre la muerte. Habla del alimento de los sepulcros, etcétera. ¿Dónde entra en situación? ¿En qué momento se vuelve él el sacerdote y ella la novicia, la ingenua?

Álvaro: Estoy viendo un poco atrás para saber... él comienza varios planteamientos, pero no los continúa.

Margules: ¿Luego de qué va a hablar?

Álvaro: De las tentaciones. De la tentación de la belleza.

Margules: ¿Dónde se vuelve él sacerdote?

Álvaro: En “¿lo estoy haciendo bien?” Antes se está preparando para este tránsito.

Margules: Este “roguemos porque no nos alcance...”

Álvaro: Ya lo dice el sacerdote.

Margules: Entonces, ¿es abrupto o se va posesionando?

Álvaro: No creo que sea abrupto.

Laura: Yo siento como entradas y salidas.

Margules: Mas tan pronto dice “es mejor que entregue su cuerpo”, ya es sacerdote. Él empieza a hablar de la muerte como Valmont, y seguirá como sacerdote. Pero necesitamos el tiempo en que se irá transformando. Una parte puede ser dicha para él mismo como sacerdote, y otra como aquel que fustiga a la ingenua.

Diría que desde “roguemos porque...” hasta “el cordón umbilical” va a ser —llamémoslo así— una conversación consigo mismo, ya es el sacerdote hablando para sí.

Álvaro: Esta frase: “quisiera poder cambiar”, ¿es como Valmont o como sacerdote?

Margules: ¿Tú qué dices?

Álvaro: Como Valmont. Es una manera de enjuiciarse como sacerdote.

Margules: Bien. ¿Qué pasará mientras con la Merteuil?

Laura: Creo que aunque esté en silencio también tiene entradas y salidas. Oye de pronto desde una posición de víctima, y a veces como la Merteuil.

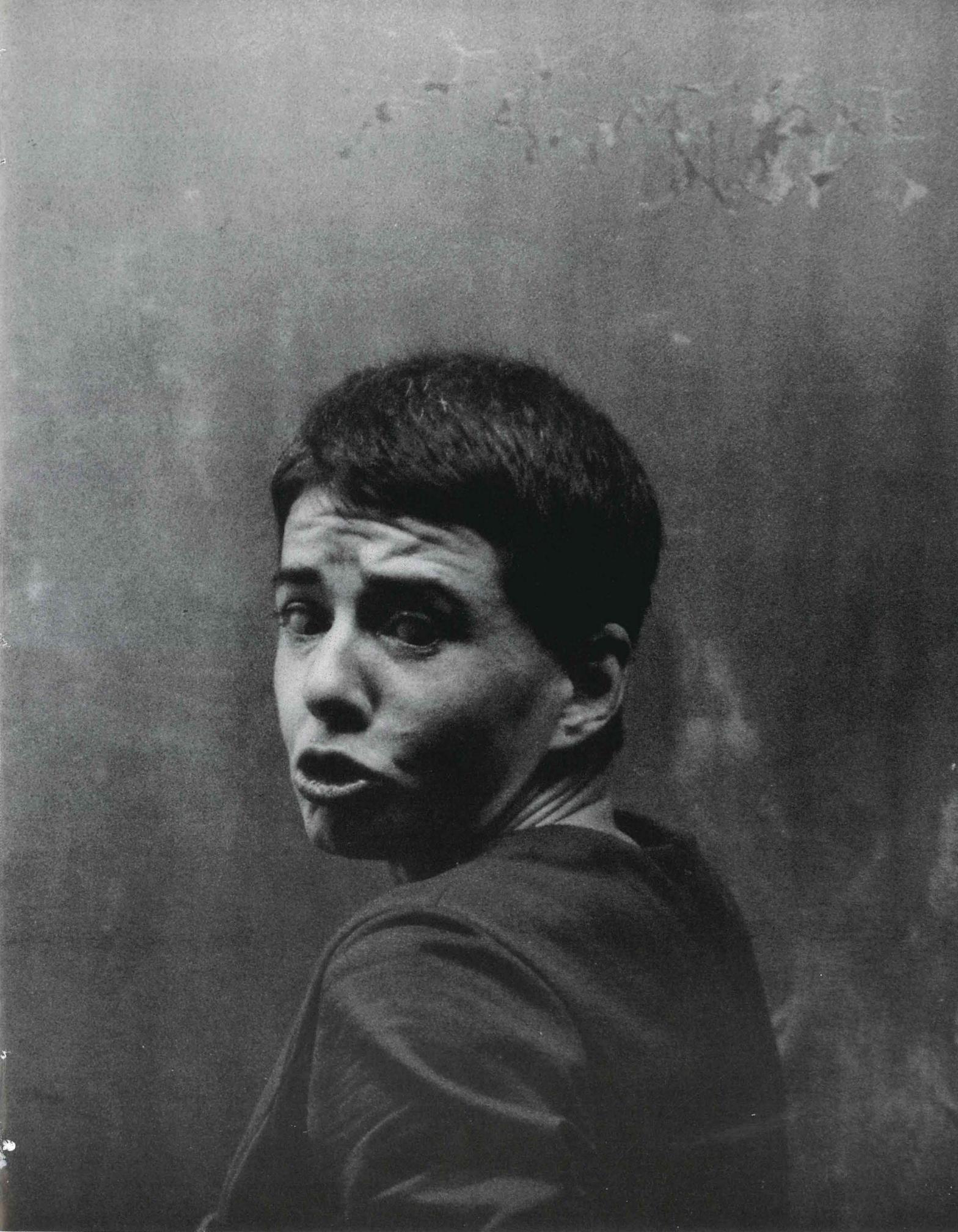
Margules: Una continua observación desde el principio.

Laura: Y en “es mejor que entregue”, ya entra en el personaje.

Margules: Mas “roguemos porque no nos alcance” no es un monólogo, porque habla en plural.

Álvaro: Sigo pensando que sigue en el monólogo







hasta "es mejor que entregue". Casi son tonalidades, se ejercita en su personaje. Y "lo estoy haciendo bien" es un pequeño aparte.

Margules: Decidamos: que hasta "imagen de la tentación" hable Valmont. Y hay que repartir en actitudes cuando se habla a sí mismo.

Llega la productora Dora García. Se hace una pausa para informar al director acerca de la disposición de los técnicos del INBA para los ensayos en el foro. Ya que el foro tiene clases por la tarde, y funciones en la noche, lo mejor será ensayar después de las funciones y que por la mañana se desmonte la escenografía.

Margules: Retomemos la lectura desde el *Rompimiento 1*.

Comienza la lectura, y en el transcurso el director va dando acotaciones.

—En "sigamos actuando" podría haber dos contenidos: el primero, tal como dije, la sorpresa de que fue ficción, y dos: ¿qué juego juegas?, ¿a qué viniste? ¿a qué vino la pregunta?, ¿qué tanto te comprometiste? Porque luego le dirá: "la muerte de una puta". Para ella, él no tiene capacidad de compromiso.

—¿Dónde podría él abordarla y decirle "muchachita"? En la ópera.

—"Ante el peligro de extraviarme" es "yo quiero volverme tú... hasta la muerte". Es un argumento de seducción.

—En "lo estoy haciendo bien" él se sale en un ataque de autoadmiración.

—¿De qué padre habla?" es "aquí lo único que vale para tí es el sacerdote que va a enseñarte qué cosa es Dios".

—Lo importante en el sacerdote es que haya furor mas no libido, transgresión mas no lujuria. La libido sería para él poca cosa.

—En "de rodillas", el padre fervoroso pero benévolo se volvió don Severino. Es el castigador, el que infunde miedo, en cierta manera la correccional.

—La palabra "inocencia" es obscena para él.

—"Cree usted que ese hábil cuerpo" ya son insultos en el ideario sadiano: eros, blasfemia, profanación.

—La respuesta de la Volanges —"es usted muy atento"— es después del coito anal.

—En "vida eterna" ya va hacia la garganta de ella.

—En "posibilidades de éxito" él es imperativo, pero jamás explicativo. Es amenazante: "no te atrevas a volverte sujeto".

Termina la lectura.

Margules: Una pregunta, Laura, ¿cuáles son tus actitudes previas a que él se vuelva sacerdote?

Laura: De entrada, de muchísima desconfianza. Siento que él está dando rodeos. En "mi querida muchachita", digo "está bien, juguemos", pero él no se compromete. Y me pregunto hasta dónde va a llegar, porque

luego él la quiere ahorcar. Después, cuando él dice todas esas cosas, ¿ella hace acciones? ¿Se la pone en la boca?

Margules: Sí. Veremos qué tanto soporta esto la ceremonia sin volverse *grand guignol* o número estri-dente. Yo quisiera pasar por todo y definirlo ya en el espacio. El problema es tu actitud cuando no existen esas actitudes físicas, el libreto interno de cada uno a lo largo de los grandes monólogos. Hagamos otra vez la lectura, ahora lancen su intuición. No me molesta si se desvían al melodrama o caen en esquemas, lo iremos depurando.

A la par de la lectura, el director va aclarando:

Margules: Todo esto de que él descubrió su femineidad, lo cimbró mucho más. Merece ser enmarcado en dos grandes pausas. Ella dice: "¿a qué?", y tú: "ya verás... te voy a matar".

Los actores van corrigiendo con las notas.

—En "ojalá yo pudiera", había anhelo. Está bien, pero faltó asco y repugnancia. No moralista, sino muy existencial.

—¿Qué sucede?", tiene que ser muy sucio y obsceno. Al decirle "vieja menopáusica", él se da cuenta de que ella en sus aspiraciones no llegó más allá de conquistar muchachitas. Él la enfrenta con su abyección. Cuidado con los excesos de dolor, porque eso puede llevarnos al melodrama. Tiene que ser asco en estado puro.

—El "¿qué sucede?" no es amable. Hasta cabe agresividad, esta matrimonial falta de pudor, ausencia de delicadeza y de cualquier respeto. Es hacer gala de mala educación. Allí no debe haber mutua comprensión, sino castigo: ante la mínima demostración de sensibilidad de uno, la obscenidad del otro.

—Pero perdiste el fervor al hacer a la Merteuil. (A *Álvaro*) Es la Merteuil vuelta hombre, es una mujer que conquista muchachitas, es un don Juan.

Laura: Cuando dije "muchachita" sentí un revolimiento: me estás haciendo a mí después de que lo que descubrí fue atroz.

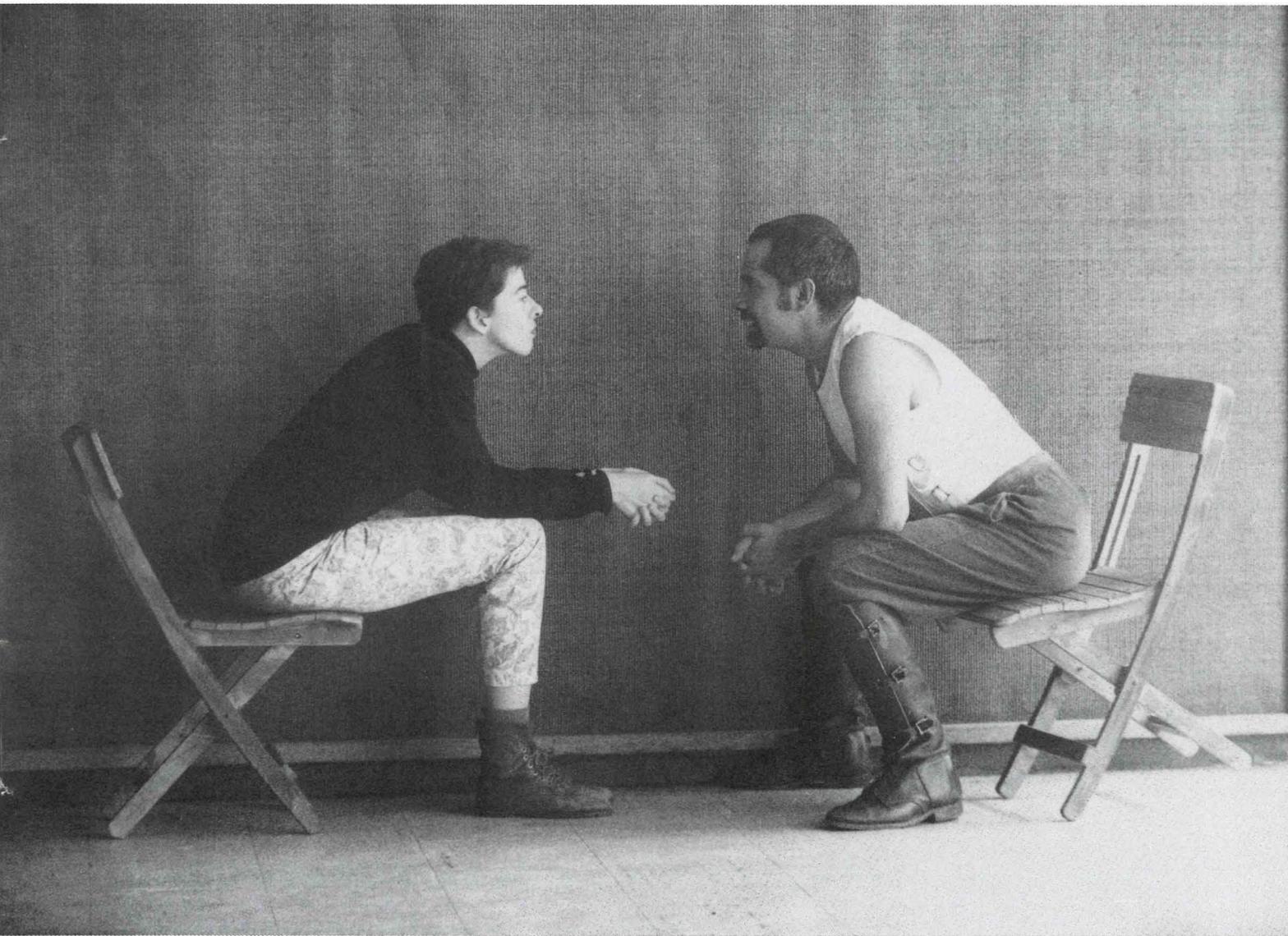
Álvaro: Me falta el sentido de "casi deseo la suplantación".

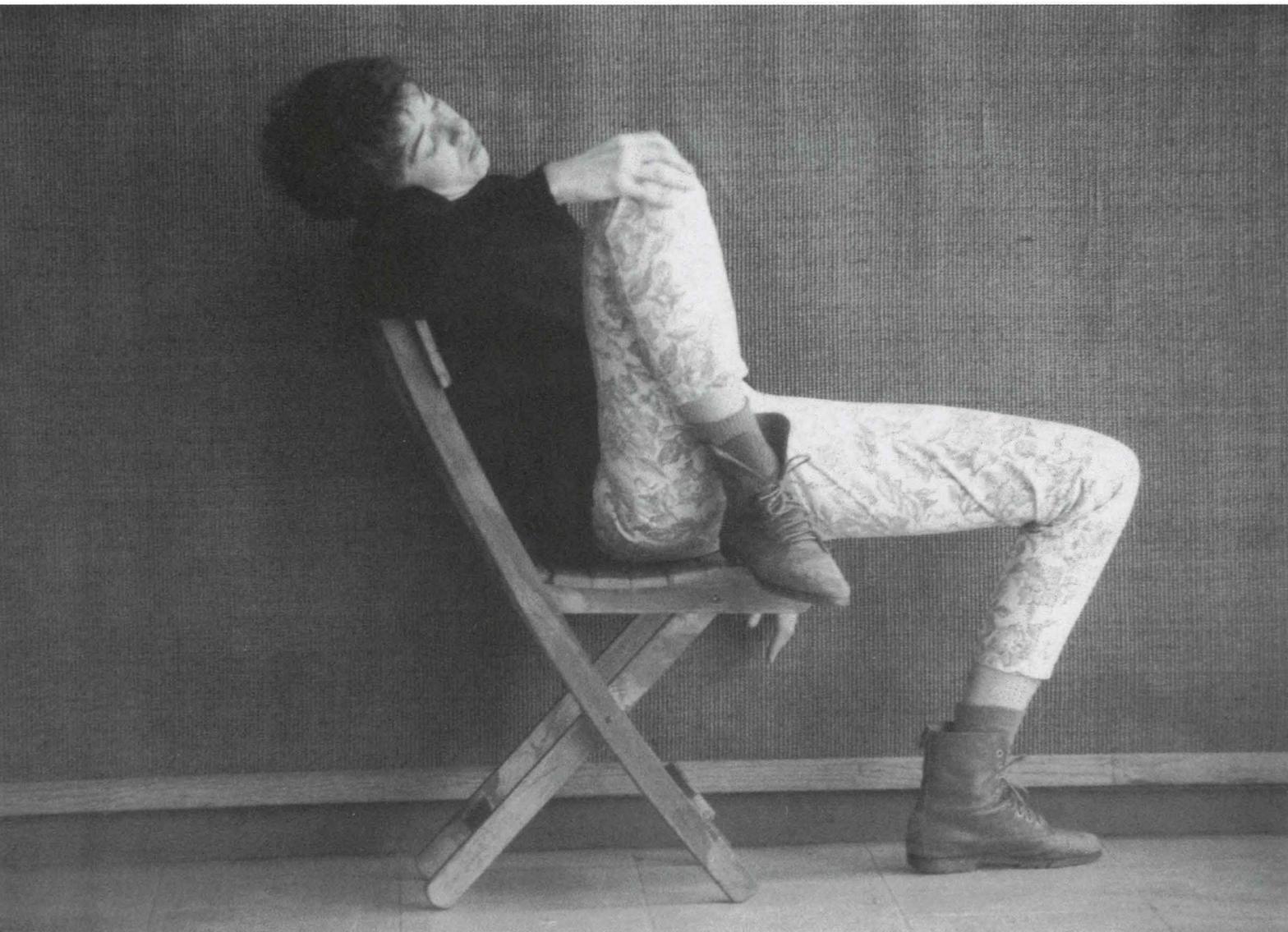
Margules: Es cuando Flaubert dice: "Yo soy Madame Bovary." Es "te amo hasta volverme tú, pero no se quede porque la carne es corrupta".

—Acaso el padre puede empezar siendo con ella un poquitín más bondadoso, como decir "usted es una persona decente y su familia es respetable, ¿por qué se metió a terrorista? no entendemos" y al rato, las tácticas policiales, que son las tácticas eclesiásticas.

—"Lo estoy haciendo bien", con más vanidad. Hasta en la hora de la muerte se va a querer.

—Él hizo lo que quiso, la convirtió en objeto. La





tomó por los tres agujeros. Ahora el objeto habla de recibir; está bien, para eso fue hecho. Pero de repente, el objeto empieza a hablar de ánimo. ¿Con qué derecho? el ánimo no compete a una máquina de placer. Él responde con desprecio y algo de regaño.

Termina la lectura.

Margules: Hubo muchos elementos auténticos y otros no. Sobre todo porque están atados al texto. Quiero hacer hincapié en una cosa: no es por un registro de personajes que se introduce a don Severino. En la tradición sadiana, los monjes se dedican a matar a las cautivas. Valmont escoge el papel de monje para poseer y luego para matar. Debe haber un poco de excitación, no erótica, sino de convicción, hasta que llegue a su garganta.

Dejémoslo aquí. Apréndanse el texto.

RETORICA, FORMA, ENERGIA

MARTES 20 DE FEBRERO DE 1996
SALÓN DE ENSAYOS DEL INBA
20:35 HORAS

El director y el asistente tuvieron una junta previa de evaluación del trabajo de los actores: por un lado, se les nota autocensura, y a Laura principios de pánico. El trabajo usa todavía esquemas conocidos, así como una dificultad para comenzar por el trabajo emocional. No se tocan. Además, Álvaro posee un desempeño vocal inadecuado. Ahora se intentará pasar desde los rasgos externos de los personajes, al interior de los actores.

Margules: El problema consiste en encontrar una retórica base que tenga que ver con el carácter de los personajes. Aquí nos encontramos con que el modo de hablar, aunque provenga de su emoción, tiene que ser completamente hecho. No se puede incurrir en la autoimitación.

Yo diría que Valmont tiene que ser más dicho, más retórico. Claro, esto tiene que volverse natural. Así, cuando tú llegas a la silla, nos tiene que sorprender la llegada de un aristócrata muy erguido. Los momentos de abandono, o donde quiere ser vulgar, deben constituir un contraste. Pero todo ello no debe convertirse en una pose, sino en algo muy natural. Hay en él una especie de sublimación, de apostura interior que no tiene nada que ver con esa cosa hechiza de cuando fabricamos un aristócrata. Él tiene un refinamiento interno, y un manejo de la palabra nítido. Como Carlos Fuentes, que es todo lucidez y está sumergido en el mundo de las palabras idóneas. No son seres balbucientes. Yo hablaría de articulación, y a la vez de que incurren en la brutalidad cuando quieren. Como rasgo

central hay arrojo, capacidad de decirse verdades a sí mismos. Estamos hablando de lucidez. A veces abrazan causas absolutas, incluso contra la aristocracia. Menosprecian la ordinarietà, por lo cual, cuando quieren ser ordinarios son terribles.

La Merteuil, hablando con sinceridad, es una mujer masculinizada, que en el fondo de su corazón siente nostalgia por el paraíso perdido de la inocencia femenina. Pero no acepta la feminidad banal. De ahí su especie de masculinidad. Entonces, tus intentos de ayer de ser como un hombre, son apenas una base para la Merteuil. Jamás hay que ir al agudo; si acaso como Cécile, para contrastar. Tenemos que construir el habla y el físico de la Merteuil.

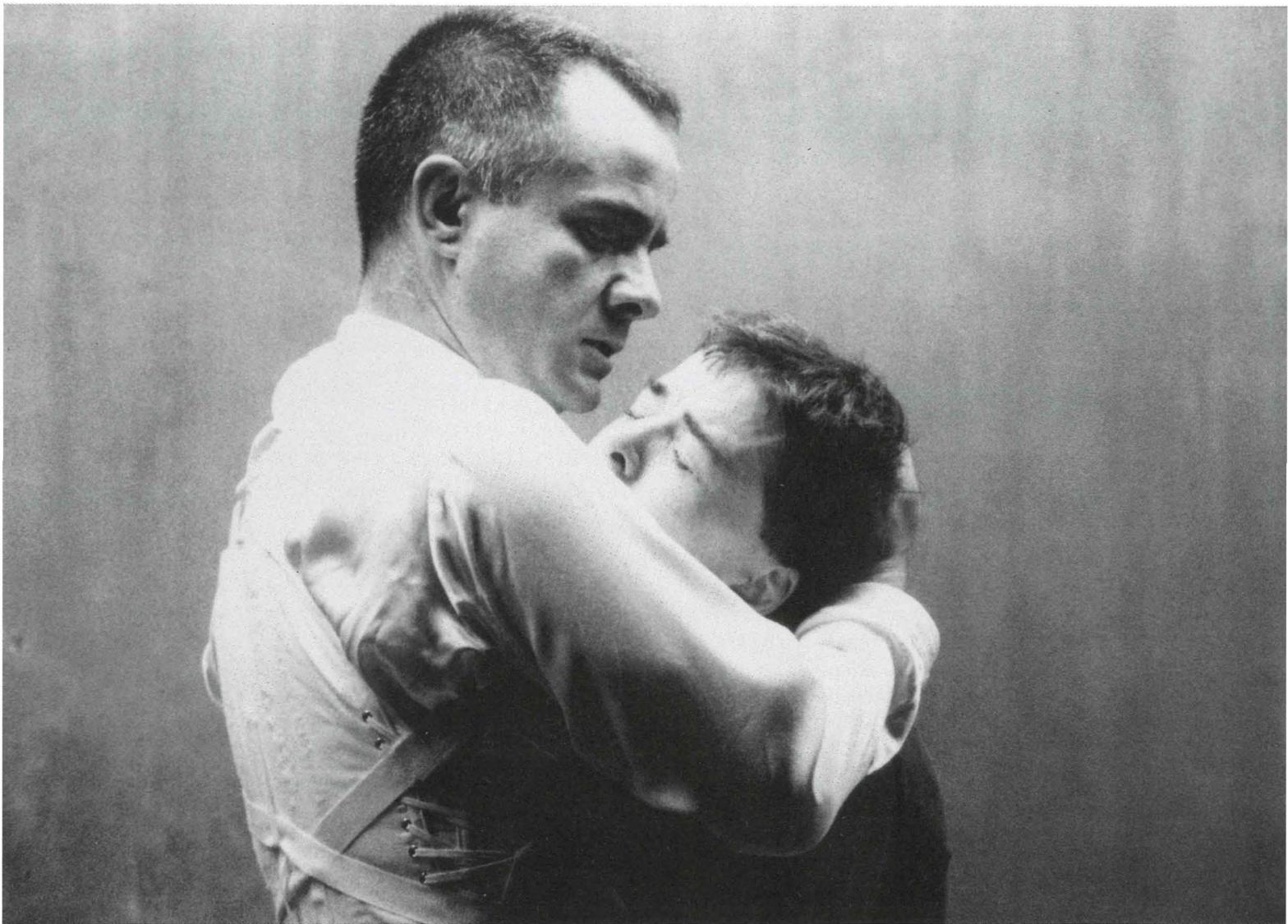
Laura: Ya me he estado observando, y yo tenía la idea de que era muy masculina en mis movimientos, pero me doy cuenta de que no.

Margules: Ella tiene una especie de naturaleza enérgica y una forma de hablar grave. No hablo de un timbre grave.

Laura: Mi referencia son las monjas de la escuela, parcas.

Margules: Sí, severas. Hay cierta dureza. Esto es una cosa. Y hay una tremenda capacidad de ironía. No sobreenfatizada, la ironía es antienfática. Excepto cuando se quiere ser muy incisivo, o donde quiere volverse pornográfica, sucia. Tenemos que empezar a dominar la noción de ascender y descender en el lenguaje. Luego, la feminidad o la masculinidad en el cuerpo. Partamos de caracterizaciones externas y vayamos conteniéndolas. Hay un único plano donde el intento de cambio de sexualidad resulta apenas visible, y nos tiene que asombrar. La manera en que la Merteuil va a llevar los hombros, la cadera, en que va a caminar; la voz. Estos serían los problemas de elaboración de nuestros personajes. Ah, ambos son estetas, a veces cansados de su noción estética. Por lo tanto (A Álvaro) cuando hablas de la guerra como noción estética, lo tienes que hacer con un convencimiento existencial. Esto es en él algo muy natural —no subnatural.

Por otra parte, tenemos el problema de la energía. No existe. Quizás ustedes esperan mi interrupción. Quizá nuestra concentración es demasiado ligera para esta clase de desafío, pero tiene que emanar una tremenda fuerza de la pausa más leve, de la palabra más matizada. De repente, desaparecen las nociones de transgresión, su batalla con el mundo. Y la idea de que la seducción debe llegar hasta el aniquilamiento; es una guerra. Lo más terrible es que ya se conocen, y lo más importante es que conocen dónde duele. Y se inflingen daño mutuamente. De repente los mueven algunos pensamientos, por ejemplo, sobre la nada. Pero su relación es de destrucción, de deterioro. Y hablamos



de saciedad sexual. Las ironías de ella para provocar en él alguna clase de virilidad. Y ella no puede relacionarse sexualmente sin ironías. La cualidad de nuestro trabajo ha sido el deseo de hacer algo desafiante.

Laura: Estallo mucho. Me doy cuenta de que hace dos años que no hago generación de energía. Se cubría con movimientos, o con hablar alto. De pronto me siento en el vacío.

Margules: Es por la pérdida de la capacidad de concentración. Propongo hoy empezar —tan simple y tan sencillo— por hacernos de algo como fuerza física. Corramos la obra. No voy a interrumpir. Bien, mal, a ver cómo se sienten al final.

Laura propone cambiar de salón, pues éste da hacia el exterior y la distrae. Después del cambio de salón, los actores repasan las líneas de *La fortaleza vencida*.

Margules: Quisiera hacer referencia a “los horrores de la ópera”. Para Brecht —y Müller es un fiel alumno de Brecht—, la ópera convencional es donde todo está sentimentalizado: la sublimación del sentimiento raya en el orden del delito, atenta contra la capacidad analítica del espectador.

Laura comienza. Interrupción del director:

Margules: Vamos a empezar de nuevo. Todo tiene que ser más intenso, más hiriente. El problema más importante, que no toqué, es la máxima identificación con el personaje. Tocarse hasta el fondo, hasta el séptimo sudor de los huesos. Siento palabras. No me llegan ni la energía, ni la emoción. ¿Cómo diría esto una mujer que en el coito se está burlando del hombre?

Comienza la corrida. El director dicta sus notas al asistente. La corrida se suspende en la conversión de la Merteuil en Cécile. La escuela debe cerrar. Se leen rápidamente las notas a los actores y se termina.

BATALLA

SÁBADO 24 DE FEBRERO DE 1996
SALÓN DE ENSAYOS DEL INBA
11:30 HORAS

Margules: Vamos a ver la escena en la conversación después del primer monólogo. Hay un problema: cuando digo seducción, me parece que no le damos la connotación de batalla, de aniquilamiento.

Álvaro: ¿Y cuáles son las características de esta batalla?

Margules: Fuerza mental, subyugación del enemigo.

Álvaro: Una cuestión práctica es cómo, dentro de esta pugna, alguien puede soportar que le digan tantas cosas.

Margules: Él tiene un propósito. Viene a cogérsela, y está dispuesto a pagar el precio, que resuta más alto

de lo que él cree. Además, está enganchado en un rito que es una misa negra: después van a empezar las suplantaciones. En tercer lugar, de alguna manera él se propone algo que ya había acariciado antes: “voy a llevar la misa negra con mi vieja amante hasta el final”.

Álvaro: A lo mejor soy muy elemental, pero no puedo evitar que aparezca primero la libido.

Margules: La pregunta es por qué vienes a cogértela. Él viene a comprobar su poder. Cogérsela vendrá bajo un personaje, en suplantación. Él preferiría que fuera como Valmont, pero viene a conquistarla en este rito. Va más allá de la libido. Viene a comprobarle a ella que él es la voz cantante.

Álvaro: Yo te quiero plantear mi miedo a ciertas emociones. Creo que estoy asumiendo todo de manera muy limpia, y hay un instinto asesino en esto.

Margules: Claro. La conversación tiene por objetivo aniquilar al enemigo. Casi todo lo que dicen es un pretexto, la finalidad es deshacerse moralmente.

Se nos olvida que son como un viejo matrimonio que se desgaña. Acumulan rencor, devuelven rencor. Se dicen cosas que quedan como heridas que jamás cicatrizan.

Ahora ella no se le va a entregar como Merteuil, sino como Cécile, bajo la condición de la suplantación, y cuando se le ejerza violencia. Ella habla de los instantes en que se recuerda la dicha. Recordar: éste es el nivel de saciedad. Y quiere repetirlo.

Él también quiere repetirlo, mas la batalla es por una posesión prohibitiva, aunada a la profanación que aún les sabe a algo. Vamos a la conversación después del monólogo.

La escena corre con sólo una nota del director:

—En “una enfermedad venérea”: ¿si lo hicieras levantándote de la silla y azotándola? Te sientas en la pausa.

Vamos a repetirlo desde el monólogo.

Corre el monólogo. El director lo detiene al final.

Margules: Me falta la masturbación física. Casi no la distingo desde aquí. Está bien. Me falta el trabajo corporal.

Laura: Pensé que tenía que ser absolutamente rígida.

El monólogo corre otra vez. Al final, el director hace las siguientes observaciones:

Margules: Un poquito más expresiva la frotación. Estuvo demasiado entrecortado. Un poco más ligado.

Comienza la escena de la conversación. Las notas son sobre la corrida:

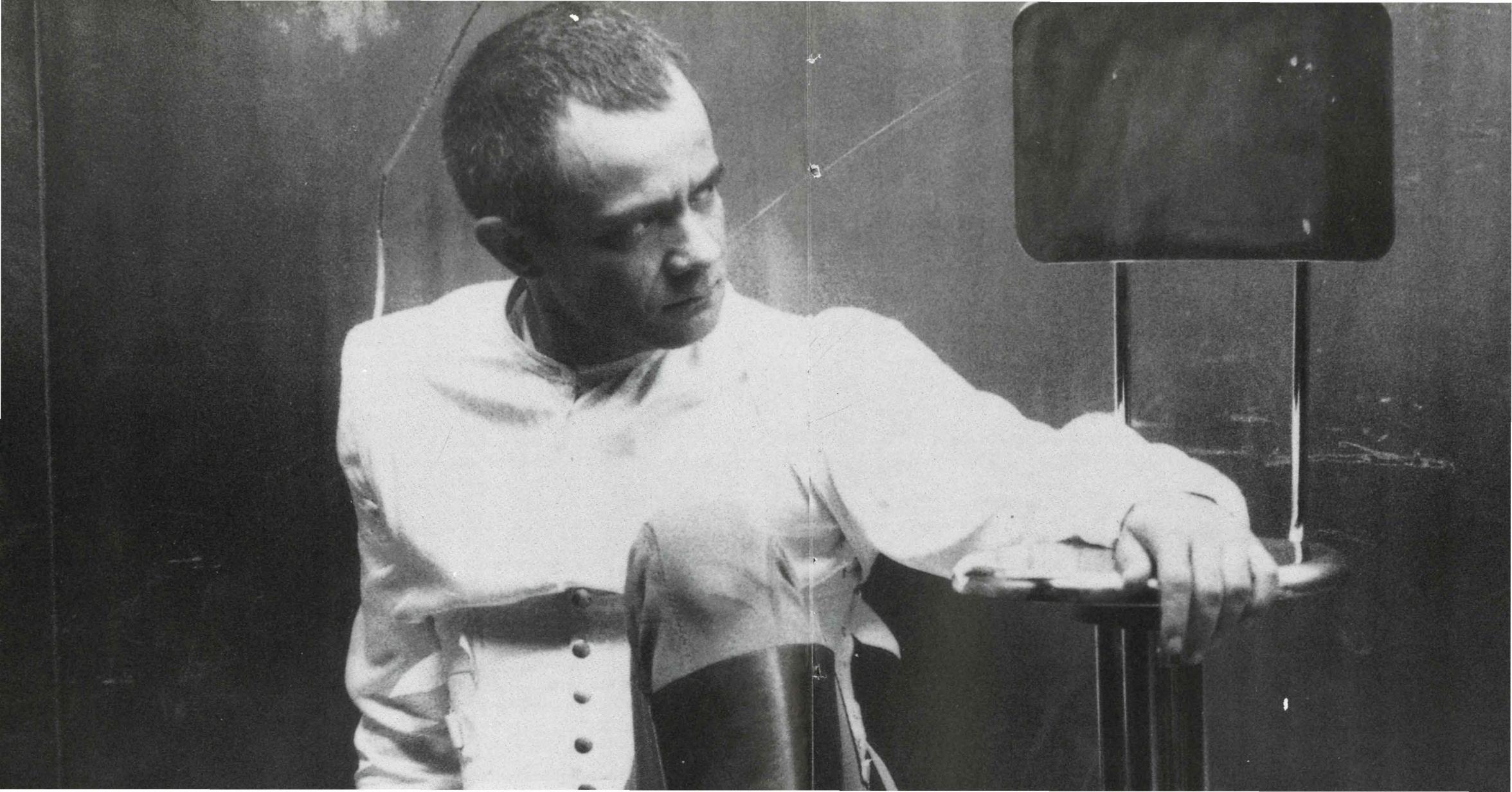
—“Es muy puntual”, fue recitado.

Comienza otra vez.

—(A Laura) Sorpresa, frustración, rabia.

—(A Laura) Hubo demasiado corte, y este corte te





hace recitar. Con la misma emoción de “muy puntual”. Descontrol.

(*Vuelve a comenzar*).

—Ahora “muy puntual”, tal como lo dices. Luego, que el enojo luce con la sorna.

—Bien, pero ve dibujando una sonrisa. Sonrisa de superioridad, de condescendencia.

—Algo chiquito comienza a aparecer. Es la medida de cuánto te tocas.

—(A Álvaro) En “enamorada”, no me transmitiste “está menstruando”.

Comienzan de nuevo.

—Me gustó cómo te frotabas. No vi las manos, y sí el esfuerzo del cuerpo.

—Debe ser obsceno, “y por dónde se te fue el orgasmo”.

—“Nuestra memoria” te tiene que tocar más. No me importa cómo lo digas.

—“Un hombre hermoso” es para ti, para que lo golpee a él.

—No grites ni enfatices “él es un sueño”.

—“Idea tan fecunda”, es un problema de climas: esta idea depresiva te empieza a traer imágenes más depresivas.

—Y de la depresión, al flagelo de la pornografía.

—Se te fugó la energía en “podría entenderlo”.

—Lo quieres matar, pero no lo puedes matar con un estado de ánimo, sino con muchos. Abrúmalo.

—Así lo del amante esposo, pero píntale la imagen. No ilustres con las manos.

—En “cómo cree” siento la ironía, pero no siento lo que hay detrás.

—Igual que ella buscaba enojo e ironía, busca tú el rencor oculto en la ironía. Y los deseos de matarla.

—Lo siento, discurso informativo.

—Por ahí. Esa clase de ironía tan intensa, es la que hay que esgrimir desde el principio.

—Vas bien, Álvaro, déjame explicarte. Él desea una guerra, pero a la vez: “este cabrón inútil va a provocar la guerra”, y a la vez “estoy mejor informado que tú, vejestorio”.

—“No empaña mi imagen” es “qué cosa tan rara”, asombro. Y el propósito de este monólogo es llegar a la zozobra de ella.

—No es simple asombro, es asombro que causa horror.

La corrida continúa hasta el Rompimiento 1.

Margules: El sentimiento general de la Tourvel es de indignación. Sentí que lo cargabas mucho hacia la idea de que son viejos amigos. Pero la indignación es más fuerte. (A Laura) Siento que perdiste lo que ganas de masculino en la primera parte. (A Álvaro) Y quizás conviene que no bajas a graves. Tu primera frase estu-

vo bien de voz. Hoy avanzamos otro paso en la comprensión actoral.

TACTICAS SHAKESPEARIANAS DE CONQUISTA

LUNES 26 DE FEBRERO DE 1996

SALÓN DE ENSAYOS DEL INBA

19:00 HORAS

Laura no vino al ensayo ayer, por enfermedad vocal. Es el cuarto ensayo suspendido. Antes del ensayo hay una reunión para definir la situación de la obra. El director expone lo abrumador del trabajo, que requiere de una relación no convencional, sino de más esfuerzo en casa y en los ensayos. Álvaro habla de los problemas económicos que tienen ahora los actores, Laura de los requerimientos físicos de la obra en la que trabaja. Se acuerda que, para lograr una mejor disposición en el trabajo, los ensayos sean nocturnos a partir de la semana siguiente, con un mayor trabajo en casa.

Margules: El problema ahora es seguir analizando el texto desde el principio, y al mismo tiempo brincar hacia adelante, para no perder la totalidad. Hemos analizado el primer nivel de realidad. Ya establecimos los menesteres de los otros niveles. Y allí veríamos si trabajar como en un rompecabezas o cronológicamente —probablemente será como en un rompecabezas. El programa semanal tomaría en cuenta lo que dije, además de lo que aportara el ensayo: lo que nos ofrece dificultad, o las vetas que necesitan ser aprovechadas inmediatamente.

Pausa para café.

Quiero que empecemos a partir de *La fortaleza inexpugnable*. Desde el monólogo de Merteuil-Valmont, analizar en acción, y pasar a la conversación primera. Quisiera que releyeran en su casa la escena de la conquista de Lady Ann por Ricardo III.

Comienza la escena. Notas en acción.

—(A Laura) Lo interesante sería que no nos diéramos cuenta de la transición entre tu ensayo y la entrada al papel.

Termina la escena.

Margules: El modelo de esta escena es la conquista de Lady Ann en *Ricardo III*, donde Ricardo emplea medios histriónicos para la conquista. Nos debe confundir en el sentido de que a veces el medio tiene que ser muy obvio. Debemos darnos cuenta de cómo saca los argumentos para la conquista, pero debe confundirnos con respecto a dónde actúa y dónde es sincero. Debe saber engañar muy bien. (A Laura) Creo que gesticulabas demasiado, de tal suerte que en la palabra “Dios” se pierde el gesto. (A Álvaro) La Tournel





es Lady Ann, la indignación misma, hasta “es usted un santo”. Allí ella cae y se pone de su lado, lo que más o menos corresponde a cuando Ricardo toma el puñal y le dice “mátame”. La estructura que tenemos que ver es todo para arriba hasta el clímax, y a partir de allí ella se pone de su lado. Y la alegría de la Merteuil/Valmont porque la dobló debe ser muy visible en la Merteuil, en medio del histrionismo. Esto viene de Brecht, de los políticos de grandes masas que adoptaron los medios del teatro.

Sus lágrimas deben ser muy visibles, debe realmente conmovirse, y debemos no saber quién llora: la Merteuil convertida en Valmont que se convierte a su vez en un histrión, o Valmont. ¿Quién llora? De lo que sí debemos estar seguros, es de que el llanto sirve para conquistarla.

Me imaginé toda la primera parte antes de las representaciones, como si estuviéramos sentados, salvo en mínimos movimientos donde hay que pararse. Y la segunda parte, parados, salvo cuando tú tienes que estar en su regazo, hasta “retire usted su mano”. Y ahí la posición que debemos encontrar tiene que ser sumamente pornográfica, repugnante, como va a ser repugnante que al decirle “descúbrase”, y ella descubrirse, veamos una faja ortopédica. El movimiento de descubrirse, Álvaro, debe ser un poco más enérgico. Y cuando vas a su regazo, debe estar orquestado por los dos, para dar un poco de humor.

La escena tiene que ser muy ambigua, porque por una parte debemos sentir la obviedad del modelo de *Ricardo III* —o en el mejor de los casos, un *Don Juan*—, y lo que no tiene que ser obvio son los elementos de verdadera tragedia por parte de los dos. El fervor de ella debe ser auténtico, es el fervor de la verdadera indignación, de la ofensa sufrida. Y luego el quiebre debe ser altamente histriónico, pero de teatro de nuestro tiempo: un alto contraste.

Debemos quedar confundidos con respecto a dónde queda el teatro de representación pretendidamente romántica, dónde empieza la verdadera tragedia, y dónde se trasciende a la suplantación, deja de ser teatro, y se convierte en verdadera expresión. Es como ser verdadero en medio de la mentira.

Hay, Álvaro, demasiados elementos explicativos y discursivos en la primera parte. Debe existir el fervor de la indignación. (A *Laura*) El asunto del trasero y la lengua y la defecación, tiene que confundirnos, entre un argumento para la conquista y la más firme convicción. “¿Por qué el hombre está construido así? ¿Éstos son sus límites?”.

Laura: Cuando le digo “descúbrase”, paso del dominio a empezar a chingarla.

Margules: Y debe existir el horror al descubrir la faja, y luego algo como una sonrisa cínica de la Mer-

teuil que logró la denigración de Valmont. O al revés: ¿qué iría primero?

Laura: Por lo que sigue a la escena, yo creo que es primero el desprecio, y luego el horror.

Margules: Preguntémosnos qué cosa hay de Valmont al mostrarse lisiado.

Álvaro: En principio, una actitud masoquista ante la humillación. Primero de la Tourvel, y luego de Valmont.

Margules: Y quizá algo de triunfo: “quisiste que me descubriera; soy un esqueleto”.

Álvaro: Creo que iría primero la actitud masoquista, y luego esto de “soy un presagio de la muerte”.

Se leen las siguientes notas de la corrida:

—Merteuil: “sangre” debe ser antienfático.

—Más corpóreo el marido extraviado.

—No irse a los agudos. Ni gritar. Sólo en “Dios” e “inocencia”.

—Valmont: Que la sospecha de la máscara la haga indignarse más.

—Merteuil: Tener los pies un poco más abiertos.

—Valmont: Más rechazo en “no sé si lo entiendo”.

—Merteuil: En “es usted un ángel” tiene que notarse que fallaron todos los argumentos.

—Merteuil: Patético. En tragedia verdadera “el deseo está desarmado”. Él de frente y ella de perfil todo el tiempo.

—Valmont: “Me pregunto si...”, como un aparte, yendo incluso a proscenio.

Margules: ¿Qué toma Müller de Shakespeare? Lo que le interesa es la miseria humana. Lady Ann necesitará de la humillación. Shakespeare es escéptico con respecto al género humano; Müller lo multiplica cambiando los sexos. O estamos ante la presencia del *kitsch* definitivo, o ante la náusea. La escena se forma con esta sensación entre una cosa y otra.

Repitémosla.

Comienza la corrida. Notas sobre la acción.

—(A *Álvaro*) Así; debes empezar con ese tono y esta indignación. La primera parte fue como una parodia, ¿qué tal si entras no precisamente de puntas, sino un poco más ligero, y moviendo muy levemente la cadera?

—Siento que en “querido Valmont” hay demasiada explicación. Debe ser dicho con gran amargura y rencor hacia el amigo que traiciona, “mala bestia”, y busca la naturalidad, o sea la sinceridad en todo ello.

—“Acaso me ha engañado”, es la forma elegante de decir “me mentiste”.

—En “¿miedo?” él te dio argumentos. Que se vea que juegas con ellos; quizá debes retomar el fervor que te deja.

—Y que se vea en Tourvel que cada palabra es una mentira que la subvierte. Quizá voltearía a verlo al decir “cólera”. Vibrar bajo el peso de la mentira.

—En “no conozco la geografía” hay un chiste deslizado en medio de la argumentación.

—En “no sé si lo entiendo” hay ya más sinceridad actoral, menos pose.

—Bien, la “renuncia de por vida”.

—Arrójate a sus pies y abrázalo. Y mete mano.

—Levántate patéticamente, muy lento, y con toda sinceridad: “yermo y vacío...”. En “retire su mano” siéntate en él. Tienes que levantarte la falda.

—Y si te retiras del aparte sin dar la espalda...

Termina la corrida.

Margules: (A *Álvaro*) Siento que tenías momentos de excesiva artificiosidad, y otros muy naturales. Siento que la clave es la sinceridad actoral. Estaba bien cuando te olvidabas de posar. (A *Laura*) En tu caso siento como que hay vaivenes de sinceridad y de discurso, de aproximación y de alejamiento. Ahí va, empezamos a entender de qué se trata.

Hagamos la conversación. Ésta es una guerra a muerte. No apresuren el diálogo ni lo prolonguen demasiado. Piensen “¿cómo lo hiero más?”, que se vean las puñaladas mutuas.

Comienza la corrida. Notas en acción:

—Muy bien el inicio. (A *Álvaro*) Mucho más cínico, más sarcástico, agresivo en su cinismo.

—No tan rápido en “yo también lo estoy”. Observa más el efecto que tienen en ella tus palabras.

—(A *Laura*) Lo estás ligando demasiado. Una cosa es no romper el texto, y otra es soltarlo.

—En “me da lástima” están bien el matiz y el volumen, pero disminuyó la energía y por lo tanto el ataque.

—“¿Qué es la devastación?”, quizás absolutamente serio y normal.

—¿Y si aplaudes después de “tigre comediante”? Luego cortas el aplauso y sigues.

—(A *Álvaro*) Como ejercicio de dicción, con ironía: “piensa a veces en la muerte”.

—En “vaya” no grites tanto. Incluso puede ser más vulgar.

—Al quitarte el volumen se desinfló la energía del ataque.

—¿Y si dices “no hay hombre que no endurezca...” como un chiste?

El repaso termina hasta “tener su dicha”.

Margules: El ensayo fue muy productivo. Siento que la conversación no fue suficientemente agresiva, demasiado amable en el mal sentido. Tu tarea, *Álvaro*, es mostrar cómo te van llegando sus golpes. Te falta, *Laura*, la conciencia de ir sacando argumentos cada vez más terribles para denigrar. Y otra cosa: ella lo llamó para cumplir el rito. Aquí el chiste es que para ambos resulte excesivo, y entonces despierte cosas que han querido decir, y otras que no: la conciencia de que se vulneran por conocerse demasiado.

LA ATRACCION DEL MAL

MARTES 27 DE FEBRERO DE 1996

SALÓN DE ENSAYOS DEL INBA

21:00 HORAS

Se lee la escena II de Ricardo III. Álvaro lee el papel de lady Ann y Laura el de Ricardo.

Margules: ¿Qué hay de seductor en Ricardo? Mientras mayor es la dificultad, más lo estimula. Esto va a ser importante para Valmont. Ella es una fortaleza, y él querrá conquistar la fortaleza. Ella es la fortaleza de la virtud, de la convicción, la fidelidad genuina. El problema va a ser la verosimilitud para la Tourvel. En esta etapa, lo más importante es la identificación con el personaje. Es decir que en un estilo ligeramente romántico, tiene que haber entrega absoluta.

¿Por qué se entrega? Aquí hay algo muy concreto: tres almas que dependen de ella, que irían a la perdición si no las salva. Está, además, frente a un santo. Es a partir de la santidad que este hombre la tima, algo mucho más virtuoso que su propio matrimonio. Y esto tiene que ser muy auténtico, lo menos fingido posible. Lo importante va a ser también la brillantez del ataque y la capacidad de indignación.

Shakespeare describe el mal, y el mal ejerce una muy poderosa hipnosis. Nuestra obra podría también llamarse *La atracción del mal*. La Tourvel queda atraída por la brillantez del mal, al cual sucumbe y resiste sinceramente. También es importante estar siempre arriba en la argumentación, la competencia de argumentaciones.

Hay algo que quisiera hacer notar: los dos tienen un *wicked body*. Ella tiene cáncer, y él, el cuerpo deshecho. Moralmente están acabados, y los dos, como Ricardo, necesitan de la transgresión: éste es su alimento, su sangre. Hagámoslo a partir del monólogo de Merteuil-Valmont.

Comienza la corrida. Notas en acción:

—“Yo era otro” debe ser más profundo desde el principio. El nivel de identificación tiene que ir mucho más allá, y el asunto no es de volumen, sino de creencia y energía.

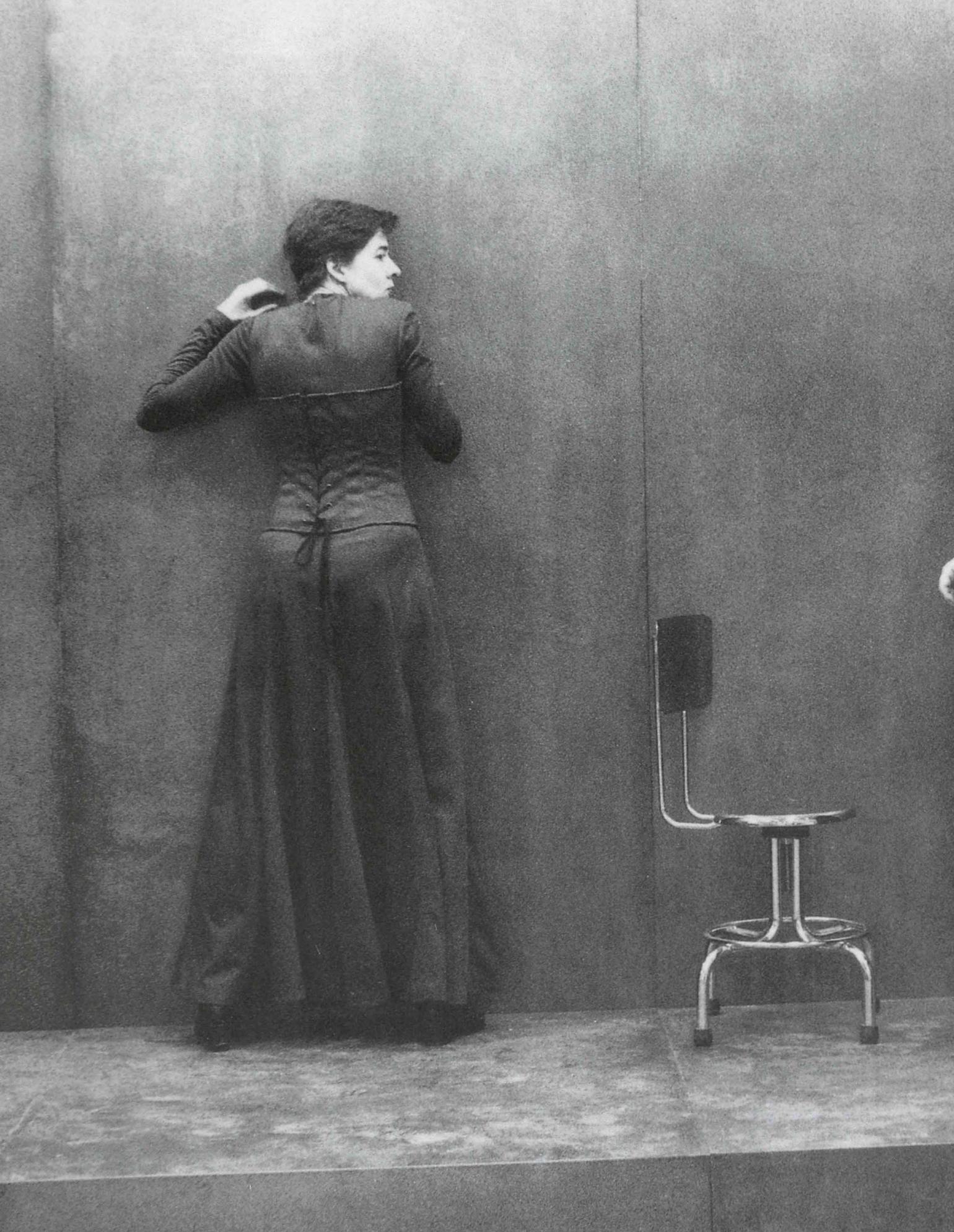
—Ella huye frente a él porque es el diablo, y él debe tener conciencia de lo que provoca esta reacción. Esto lo excita.

—Después de “¡no se asuste!”, el contraste entre ritmos es demasiado.

—Vamos al principio: siento que hay poca intensidad en el inicio, y que es excesivamente exterior. Hasta “qué vergüenza” entras en la materia. Y cuando pido involucramiento, te vuelves más retórica.

—Imagina que ella te rechaza, y que a cada argumento tuyo hay un “no”.









—Muy bien, has una pausa que haga efecto en ella. Obsérvala. y de acuerdo a su reacción, sacas otro argumento.

—Siento una interrupción de la emoción, fragmentación.

—Tiene que parecer que su boda es lo más sagrado para ti.

—Tu gesto de “Dios”, no tiene sentido, porque ya te saturaste de gestos. En el siguiente repaso vamos a suprimir todos los gestos, salvo éste.

—Yo creo que los gritos no te permiten concentrarte.

—No hay imágenes. Tienes que llenarte, y además seducir con ellas.

—Vamos a repetir. No hay emociones, sólo palabras, y en un tiempo vertiginoso. Bajas el tiempo o el volumen, y se baja la energía. Interiorízalo mucho más.

—Es otra obra. Estás siendo retórica. Hay un esfuerzo por entrar en tonos, pero no una identificación con el personaje. Te desbordaste en la segunda parte.

—Quizás hay que partir de una concentración más férrea y sostenerla durante todo el monólogo.

Laura: Yo creía que estaba trabajando a partir de emociones, y no de tonos.

Margules: Entonces hay una laguna entre el método de trabajo convencional, y la complejidad de este texto.

Álvaro: Yo también confundo a veces la intensidad con levantar la voz.

Margules: Hay textos en los que esto es posible. Éste es un texto de conceptos e imágenes terriblemente complejos. Hagámoslo una vez más, Laura. Y como tarea, obligate a producir energía en volúmenes bajos, sin jamás perder la energía ni la concentración.

Comienza de nuevo la corrida. Notas en acción:

—A “será este nuestro centro”, dale el sentido de “¿nuestro centro la procreación, y no el placer?”

—Caes en el error de pensar que la contención consiste en bajar el volumen.

—En el inicio de la batalla, siento que lo estás aleccionando como la Tourvel, y el problema es que está indignada por la propuesta. Busca la pureza de las emociones y no la caracterización.

—“No soy sino un alma”: nos tiene que llegar tu risa, pero profundamente escondida.

Termina la corrida. Se repite desde el monólogo. Notas en acción:

—Vas muy bien, pero falta una cosa: noción de juego.

—En general, hay un tonillo de tristeza lúgubre, no viene al caso.

—Al decir “lo pensaré”, ella rechaza todo lo que le ha dicho.

—Siento indignación en la voz, pero divorciada de la emoción.

—La “renuncia de por vida” está bien. Lo que falta es la noción de que se bordea el precipicio en la búsqueda de argumentos cada vez más extravagantes.

—Faltó el otro nivel: “¿te niegas a sucumbir? Te voy a chingar”. Que se vea cómo procede la conquista.

—Que se vea que ya sucumbió.

Termina la corrida.

Margules: Vamos ahora a *La fortaleza vencida*.

Los actores repasan el texto. Comienza la corrida. Las notas son en acción:

—¿Qué tal si el *how to get rid fuera muy sincero*, muy real: Müller preguntándose cómo vivir sin la posibilidad de cambio, con este cuerpo?

Se lee el monólogo primero de Ricardo III.

Margules: Trabaja, Laura, en la emoción en volúmenes bajos. *La fortaleza caída* no estuvo mal.

HALLAZGOS

JUEVES 28 DE FEBRERO DE 1996

SALÓN DE ENSAYOS DEL INBA

15:15 HORAS

Margules: Vamos a ver el fragmento donde nos atoramos ayer. Si lo sacamos del contexto y lo atacamos, podría tener sentido.

Laura comienza desde “Vaya”. Las notas son en acción:

—Apenas hay cierta ironía, y esta parte debe ser el cúmulo de cinismo de todo lo anterior.

—Mucho más grave en la agresión, una agresión muy descarnada, carente de higiene mental y de buena educación. Contenida actoralmente, eso sí.

—Sigue siendo una conversación en un salón, pero es algo que lo tiene que pulverizar definitivamente. Ella llega a la bajeza definitiva.

—Te faltó “*entonces* bienvenido”; probablemente no te escuchas.

—Ya dijiste bien “bienvenido”; sigue con la misma emoción: no cortes.

—En “¿qué ha aprendido?” más agresiva, más cínica.

—En “sordo instrumento”, tiene que oírse como una vieja puta sifilítica, con gran nivel de conocimiento y la voz casi ronca.

—En “el enterrador” es en serio, habla ya su convicción.

—En “entre el hombre y el animal” ve algo poderoso y terrible; no es natural una criatura así.

Termina el repaso.

Margules: Va la conversación desde el principio, sin el monólogo. Hemos salvado el problema.

Comienza la corrida. Notas en acción:

—“Yo también” es casi agrediéndola.



—“Una vez más”, si acaso reflexivo. A esta altura en la transgresión todo es derrota, todo es conocido.

—Mortifícate por la esterilidad de “qué idea tan fecunda”.

Se detiene el repaso. Llegan Mónica Raya y Dora García con una faja para Valmont, que Álvaro usará también en los ensayos, botas para Valmont, que se aprueban y hay que pintar, zapatos para Valmont que se aprueban y zapatos para Merteuil que no se aprueban, pues no son lo suficientemente hombrunos. Muestran unas fotos de las sillas de hospital que servirían en la escenografía; traerán más fotos, incluso de mesas.

Laura: El salto con violencia a “la Tourvel es un agravo” todavía no lo siento.

Margules: Probablemente te hundes poco en la parte anterior.

Continúa la corrida.

—Antes de “cómo cree” necesitas probablemente una pausa para responder. Fue un golpe muy certero. Llegó. Necesita tiempo para elucubrar la defensa.

—¿Cuál es su mejor faceta? La de fornicador. Tiene que estar diseminada la carga cínica. Y luego, no te compete hablar de los “relojes del mundo”. Yo sí.

Laura: Cuando digo “todas las presas de la ciudad” pongo a Gecourt como gran conquistador.

Margules: Es porque ostenta el poder. Tan pronto le den el cargo, las mujeres van a caer solitas.

La corrida se interrumpe. Llegan Thorsten Becker, amigo de Müller. Habla con el director y con los actores acerca del dramaturgo, de la singularidad de Cuarteto con respecto al resto de su obra, aspectos de su carácter en sus últimos días, Brecht en Müller, y al paso del tiempo, Müller como director de escena. Su colaboración con la policía —que no fue un escándalo tan grande en Alemania—, la muerte de su primera esposa, y la eficacia de los montajes de Cuarteto.

Álvaro: Empiezo a encontrar algo.

Margules: Yo sentí, en general, un cambio de trescientos sesenta grados. Algo encuentras, Laura: (A Álvaro) Habla un poco más dicho. Estamos apenas en un primer nivel: a ver qué hacemos con él.

ENERGIA

3 DE MARZO DE 1996.
SALÓN DE ENSAYOS DEL INBA
12:30 HORAS

Álvaro llega con media hora de retraso. Mientras tanto, el director conversa con Laura acerca de la actuación contenida a la que habrá que llegar, no sólo conteniendo las emociones, sino también redoblando la energía y profundizando en las imágenes.

Margules: Hay mucho de desprecio en el primer monólogo. Podemos suponer que él le daba sólo instantes de placer por una razón fisiológica: eyaculación precoz. O podemos suponer que él era un gran amante y ella necesita decir que no, necesita sentirse superior para tener algún estremecimiento.

El mecanismo es que ella se tomó tan en serio su postura de suplantar al hombre, que esto se revirtió a su vida erótica. En el monólogo tenemos que conseguir un equilibrio entre pasión e ironía. Hasta ahora se trata de lo uno o lo otro; por una parte, la ironía y el cinismo son su idiosincrasia, y por otra, son un instrumento de la seducción (cuando digo seducción, pienso en combate y aniquilamiento). ¿Y a dónde la lleva todo esto? Como a él, a la autorreflexión sobre el destino humano, sobre ella. Vayamos a la obra completa. Él llega, la ve y se acuesta. Y antes de que ella termine, se va lejos para que no la observe; luego aplaude. Yo no voy a interrumpir; si sienten que caen en un bache, rómpalo. Si sienten que recitan, rompan la recitación. El objetivo de esta corrida es jamás perder la energía y, al terminar, seguir con energía, no llegar agotados. Si esto dura una hora y media, ármense de energía para dos horas de trabajo.

Laura: Cuando me equivoco en una palabra es por falta de concentración.

Margules: ¿Y si dicto las notas, les molesta?

Laura: El murmullo no me molesta, pero ayer oía las notas y me desconcentraba.

Comienza la corrida sin interrupciones. Dura treinta y dos minutos. Se leen las notas.

Margules: ¿Qué sintieron respecto a la energía?

Álvaro: Vaivenes.

Margules: ¿Saben dónde?

Laura: Unos sí, como en “Madame Tourvel”.

Margules: En la conversación se veía ya un conflicto bien fundamentado. Todavía no a muerte.

Álvaro: Me cuesta trabajo elaborar el fervor religioso de la Tourvel.

Margules: Este país es muy religioso; para los franceses, el ejemplo sería Juana de Arco. Busca ejemplos mexicanos.

Álvaro: Me gustó el repaso. Tuve la noción de la totalidad.

Margules: Lo repetiremos mañana. ¿Quieren público para sentir el aguijón? Nos serviría.

VIOLENTARSE Y RESISTIR

11 DE MARZO DE 1996
SALÓN DE ENSAYOS DEL INBA
20:00 HORAS

Margules: Quisiera proponerles algo. Ayer intentaron recuperar la agresividad y la violencia en la con-





versación. Para recuperarlo hoy, traten todo esto no en cámara lenta, precisamente, pero utilicen cada parlamento como una autoexploración, es decir, trabajen a doble lentitud entre frase y frase, pero lleguen a emociones.

El problema no va a ser ahora llegar a emociones, sino ver qué tan lejos pueden llegar ahora para tocar lo que todavía no han tocado. Por ejemplo en "qué idea", Laura, ve qué tan dentro puedes llegar, qué tanto puedes romperte en pedazos para llegar.

Luego representarán todo en ritmo normal para ver qué queda. Haremos todo, pero repetiremos esta parte. Quizá necesiten concentrarse más. Empiecen entonces *ad libitum*, sin que yo les diga.

Corre la primera parte.

Margules: Siento que hubo muchos hallazgos, y que también incurrieron en retórica, pero está bien; creo que esta ocasión nos ha sido de mucha utilidad. Respecto a la masturbación: sólo al final hay que ser tan vehemente físicamente, como contraste, pero todo el tiempo debe ser contenido.

Laura: ¿Hoy me froté más?

Margules: Sí; no te diste cuenta. Todo el tiempo le dejaría al espectador el beneficio de la duda.

Laura: Yo trato de mostrar la batalla.

Margules: Sí, pero déjalos adivinar.

Laura: El tiempo antes de empezar, ¿bien?

Margules: Sí, en términos generales; salvo algunos hallazgos al final, fuiste excesivamente sentenciosa, como cuando se hacen damas en el teatro. Excesivamente dicha, en detrimento de la naturalidad. Y tú (A Álvaro) perdiste la necesaria retórica, la articulación. Siento que en algunos momentos se tocaron muy profundamente, y en otros, de dientes para fuera. Lea mos las notas

Terminan las notas.

Laura: A la mera hora entré en confusión. Empecé a hacerlo lento sin profundizar. Tengo dudas acerca de qué muestro y qué no.

Margules: En términos generales, no tuve la sensación de que es un duelo, aunque los sentí más desenvueltos.

Laura: Estaba enfurecida.

Margules: Sí, pero no es sólo esto.

Laura: ¿A él le importa lo que yo digo?

Margules: Empieza a fastidiarse porque le importa, le llega.

Álvaro: Creo que es una manera de evadirme.

Margules: Y de agredir. Porque siente agresión.

Laura: No me expliqué. No sé cómo decirlo... me siento incómoda.

Margules: ¿Como actriz o como personaje?

Laura: No sé. Es como un reto de "a ver cuánto

aguanto". Al provocar, sabes que en un momento esa persona se va, o revienta.

Margules: Es lo que digo, no hay duelo. Mientras el otro habla, estoy esperando dar la estocada, y sigo con doble intención.

Álvaro: Siento confusión con respecto a cuánto mostrar mi encabronamiento. Habría que precisar más; ahora intenté mostrar más.

Margules: Sí, pero salió menos.

Laura: Hoy era tal mi desesperación, que no podía quedarme sentada. Me sentía mal y tenía que cortar de pronto, en lugar de aguantar y esperar.

Margules: A veces puede aguantar, y a veces queda ardidada. Y luego trata de imponerse. Ése es el carácter de los personajes. Él puede subir a la silla. Ella no. Luego se vengará en las suplantaciones.

Laura: Es que hay un momento donde ya no sé cómo se asimila.

Margules: El chiste es verla violentada e imponerse. Hay que mostrar todas las humillaciones que le llegan, e ir sobreponiéndose. Él es hombre y puede mostrar mala educación. Y tú tienes que comportarte como una dama. (A Álvaro) Quizás es excesivo el juego con la pluma. Existe cierto peligro: resulta desconectado de lo que ella dice.

Álvaro: Tendría que encontrar otra cosa.

Margules: No te preocupes, sácala del abrigo, no la busques. O.K. Hagámoslo en los tiempos indicados. Busca, Laura, no exteriorizar tanto.

Corre toda la obra.

Margules: (*Aplaudes*). Muy bien. Salvo el momento de Valmont en Ricardo III, estuvo genial. Realmente, me da pena confesarlo, estuvo genial. Hasta allí, Laura, tus reacciones durante la conversación. No más, porque podrían convertirse en *gags*. Estaban llenos de emoción.

Laura: Durante todo el monólogo, estuve consciente de la falta de humor. Ayer me señalaste no pasarme.

Margules: Es mejor pasarse que irse en un registro. *Se leen unas notas.*

BUSCAR UN TONO

JUEVES 14 DE MARZO DE 1996
SALÓN DE ENSAYOS DEL INBA
16:00 HORAS

Margules: Hoy busquen elementos de humor en la segunda parte. Tenemos además el problema de que toda la primera parte es seria y no puede volverse de repente humor chusco. ¿Qué pueden tener? Elementos de paráfrasis, elementos a veces llevados al melodrama, y a veces de farsa. Pero si tuviéramos que nom-



brar lo que estamos haciendo, diríamos *grosso modo* que es una especie de mezcla, una pieza-tragedia con elementos fársicos provenientes del exceso romántico que se revela en una tonalidad melodramática. No debemos saturarnos de elementos cómicos, sería lo más fácil. El chiste es dosificar el humor, mas no tenerle miedo.

He notado en ustedes la actitud de "he hecho humor chusco en obras cuyos directores se excedieron, y ésta va a sufrir con ello". No. La lógica del humor está en la propia estructura. Hay momentos humorísticos en la escena entre Valmont y la Tourvel.

Lo peor que podría suceder es que la gente piense que el director se dijo "ahora hago humor". Éste tiene que ser una consecuencia orgánica de la estructura. Tiene que ser contenido, pero con contrastes. El problema más importante va a ser la dosificación.

Álvaro: A mí me sorprenden los rasgos de humor. No los capté en la lectura.

Laura: A mí también.

Margules: Hagamos la segunda parte.

Se corre la segunda parte de la escena Valmont-Tourvel. Las notas del director son a la par que la corrida.

—Hay un problema, Laura, te manejas entre dos polos: ausencia y exceso de energía, neutralidad y exceso de brillantez. Y no hay creencia.

—En "yo era otro" es: "un pecador, un canalla"

—Pero flagélate en "qué vergüenza me da"

—Píntale el horror en que te encuentras. La primera parte de tu conquista va a ser darle la historia del pecador convertido.

—Dices "en qué suciedad" y no siento el arrepentimiento. Y quizás podríamos encontrar un elemento humorístico: quizás lo puedes melodramatizar ligeramente

—Esto es, pero no tuerzas la boca. Llega casi al llanto. Conquistala por la vía masoquista.

—Te tienes que dar cuenta de las obviedades que dices.

—Véla, y que te posean pasiones estéticas en "veo que se ruboriza".

—Pero ¿por qué les da de pronto por cortar las frases?

Álvaro: por el apresuramiento

Margules: ¿no es influencia de la televisión?

Álvaro: no.

Continúan las notas.

—Quizás después de "sangre" es el momento de empezar a llorar. Luego lo contendremos.

—"Alguien se adelantó": odia a alguien.

—Es toda una proeza lingüística decir "sexo sellado": entrégala.

—Que sea muy legible que exiges un sacrificio más de ella.

—Entonces, después de la pausa humorística dices "¿coincide usted?" muy serio, muy convencido.

—(A Álvaro) "la dicha de mi matrimonio" lo puedes entregar como diálogo de telenovela contenida.

Termina la corrida.

Margules: Bien. Gritaste mucho por falta de energía. Hagamos todo lo que hemos sacado con el mismo matiz pero más contenido, no tan desbordado. Ahora tú misma vas a medir. Si sientes que se te va la energía, ayúdate con la voz y la concentración.

Corre toda la obra de 17:52 a 19:15.

Margules: Veamos las observaciones generales. Hoy la primera parte no fue buena: perdimos lo que habíamos ganado de tensión dramática, de matiz, de ataque, de recepción de golpes y el doble, el triple de contención. Supongo que es a causa del día que no trabajamos, pero esto es recuperable. La segunda parte fue razonablemente buena.

La segunda observación es que no debemos olvidar que es una obra intimista y de cámara, por lo cual el tipo de actuación, Laura, no puede tener gritos. Gritaste toda la primera parte, y más que gritar fuiste muy abierta. Hubo como una pérdida de tensión dramática en la actuación, una gran contención de la complejidad psicológica. Funcionaron los matices, pero no apareció lo que habíamos conseguido de dónde descargar el golpe, dónde lo recibo, qué tanto hilo mi contragolpe: el libreto interior. Está el matiz pero se está escapando el libreto interior. Antier sí lo vi. Hay que cuidarse. Pienso que es un asunto de energía. Se consigue no a causa de cavilación interna de la actriz y del personaje. Se está perdiendo la intensidad de decir algo muy normal y acojonar. Esto último no significa no gritar donde hay que gritar. No buscar la exuberancia de la expresión, sino una economía de la retórica a favor de una expresividad compleja. Vamos a las notas:

—Merteuil: "Valmont es usted" fue gritado.

—Merteuil: Ironía demasiado risueña en "vaya".

—No es aún muy auténtico en "a cuatro días".

—El monólogo: en el inicio hay algo de grito. Excesivamente antienergético.

—Pausa después de "Dios".

—"Pero no se burle" gritado.

—Más indignado "no sé si lo entiendo".

—En "qué precio" tenemos que ver el cambio de actitud. De la negación a la amistad.

—Merteuil: Muy alto. En "El hombre debe evitar" no contener la energía, sino sacarla.

—En vez de abrazar sus piernas, debe tomar su sexo con las dos manos. Es una obra pornográfica.

—Valmont: Mecanizado en "una idea poco edificante".

—Más intenso "la paloma dispuesta".





—En “larga la dicha” buscar el orgasmo con gritos
—El monólogo del estrangulamiento estuvo muy dicho.

—Merteuil: Reírse más en “la destrucción de la sobrina”.

—Valmont: Más lento “me he puesto a sus pies”.

Termina la lectura de las notas.

Margules: ¿Cómo se sintieron?

Álvaro: Traté de intensificar lo que decías, pensé que lo había logrado en momentos. Es extraño.

Margules: Hoy precisaste las emociones de antier. Quizás necesitas un ensayo así para volver a lo conseguido. Lo atribuyo a la interrupción, porque llegaron a niveles de intuición muy grandes.

Laura: De pronto pierdo absolutamente la confianza.

Margules: ¿Por qué?

Laura: Por sentir que no puedo hacer una cosa. De repente siento que no me va a salir. Y eso me angustia y me desarma.

Margules: Perdón por el lugar común: debes tener fe en ti. No pienses en ti en términos escapistas ni autodespreciativos. Yo lo vi antier, da la batalla.

El director anotó al final:

La muerte (ayer) de Marcos Kurtycz influyó en la depresión de la corrida.

LA BATALLA

17 DE MARZO DE 1996
SALÓN DE ENSAYOS DEL INBA
12:00 HORAS

Margules: Intentemos agarrar el toro por los cuernos desde el principio de la obra, de la conversación, no tardar tanto. Esto se relaciona con los personajes y con la idea de qué es la seducción. Él viene a cumplir con su reivindicación. Y quiere hacerlo a su manera; ella también. Inclusive con la proposición de matrimonio de por medio. Tiene que ver con la seducción y la aniquilación mental y física. Los argumentos que ellos esgrimen son definitivos en ataque y contraataque. Su estado de reflexión es muy profundo, porque es producto de una guerra. Por ejemplo, un soldado en la batalla, entre la sangre y la muerte, de repente ve una ramita de un árbol o un pajarito, y la sensación de lo que ha perdido y lo que va a perder es muy terrible. Entonces, el precio de estas cosas es muy alto.

Nuestra conversación en la obra no es una charla de salón que se va espesando. La atmósfera de batalla, e incluso de autorreflexión es muy densa, muy profunda. Hay muchas derrotas y saciedades detrás: agotamiento, y la conciencia de que salvo la muerte no hay nada más que la fornicación con los gusanos.

Lo que se dice es de hondura y entrelazamiento muy intenso. Las provocaciones, las risas, todo tiene como objetivo destruir al enemigo. Hay un comportamiento libre, también, producto de la batalla y la reflexión. La idea de denigrar al otro tiene que ser muy evidente.

(A Álvaro) Recuerda los pies cruzados en la segunda parte. (A Laura) Y el pie de Valmont.

Laura: ¿Todo el tiempo?

Margules: Sí.

(La obra corre. Duración: 1 hora 30 minutos)

Margules: (Aplauda) Bien. Maravilloso principio. (A Álvaro) Desfalleciste un poco en la segunda parte. Quizá quisiste hacerlo no tan gritado. No es mala idea, pero todavía tienes que tocarte más, si no, se siente débil.

Hoy actuaron muy bien, maravilloso. Pienso que es cuestión del tiempo que se dan: entonces las emociones calan. Tal como lo hicimos hoy es el término exacto ¿Sienten que han ido más a la profundidad?

Álvaro: Hoy tenía ganas de desollarla viva.

Margules: (A Laura) Procura, en el segundo rompimiento, golpearle menos la cabeza y desgarrarte más el rostro. Bien, leamos las notas:

—Merteuil: Más desprecio en “las criadas”.

—Que se entienda en “¿y desde hace cuánto...?” que él es impotente.

—Valmont: Secarse las lágrimas es demasiado en “la nada”.

—Merteuil: Más mortificación en “yo era otro”.

—No perder pie en “sangre”.

—Valmont: Un poco más alto “desplómese”.

—Cruza un pie muy púdico en “no sé si lo entiendo”.

—Merteuil: De puntitas en “el impulso”.

—Merteuil: Más enérgico el regreso en “me aburriría”.

—Valmont: No hagas movimientos de abrir la bragueta.

—Valmont: Más violento “su mano”.

—Levantarse simultáneamente en el segundo rompimiento.

—Merteuil: En “y ahora dejemos”, no buscar la comodidad, sino el cuerpo torcido, atormentado.

—Valmont: Lanzar el “si pudiera parir” a ella, no a sí.

—Demasiados estremecimientos después de “todavía me gusto”.

ESCENOGRAFIA, VESTUARIO

MARTES 19 DE MARZO DE 1996
SALÓN DE ENSAYOS DEL INBA
21:30 HORAS

En la mañana se entregó la escenografía. El objetivo era dejarla montada en el salón de escenografía del INBA, pues en el salón de ensayos no cabía. El primer

problema fue que el color resultó poco metálico, de tal forma que el dispositivo daba la idea de estar hecho de madera, a causa del color óxido con que se cubrieron las paredes; la solución estriba en pulirlas. Las sillas resultaron idóneas, así como la mesa, sólo que con ésta en escena el espacio se vicia. Queda pendiente encontrarle un lugar.

Otro problema importante es la acústica del salón de escenografía; el sonido rebota demasiado. De ensayar aquí, el tono íntimo se borraría, y con él todos los matices actorales. La productora propone colocar el dispositivo en un pequeño salón de ensayos de la Compañía Nacional de Teatro. Esta idea se aprueba, previo examen acústico a dicho espacio.

Por otro lado, los ensayos fuera de El Foro Teatro Contemporáneo no pueden ser demasiados. Hay que estar en él lo más pronto posible, de tal manera que los actores tengan tiempo de asimilar el shock de espacio, y la iluminadora de presentar sus resultados dos semanas antes. Pero el Foro está ocupado diariamente hasta las 22:30. Los trabajadores del INBA necesitan de dos a tres horas para montar el dispositivo, con lo cual los ensayos comenzarían a la una o dos de la mañana: esto es demasiado para los actores. Se va a proponer a los actores que se prorrogue el estreno dos semanas, para dar tiempo a que el Foro termine con un compromiso y se pueda ensayar más temprano, dar tiempo suficiente para la iluminación y concluir los objetivos actorales.

En cuanto al vestuario, está aprobado casi completamente. El abrigo no es idóneo: resulta demasiado pesado y no da lugar a una sana ambigüedad temporal: es demasiado exacto históricamente. Aún así, se pondrá a prueba.

Margules: Los problemas son los siguientes. Si vamos al Foro, tendríamos que empezar a ensayar a la una de la mañana, con lo cual ustedes llegarían al estreno, reventados, el 17 de abril. La segunda opción es: podemos estrenar el 24, que no nos ayuda mucho. La tercera opción sería —creo que es la mejor— estrenar el jueves 2 de mayo (me siento sodomizado hablando de esto, pues en veinte años no he cambiado la fecha de estreno). Pensándolo tranquilamente, y ya que no hemos alcanzado el último nivel de actuación, la tercera opción es mejor.

Álvaro: Concretamente y en mis condiciones actuales, el problema es que si retrasamos el estreno, se retrasa el pago.

Laura: En lo personal me preocupa que hay en mí un reloj que se activa el día del estreno. Y aunque no sea conscientemente, si el estreno se alarga, hay un bajón.

Margules: Me preocupan también los procesos de asimilación del espacio y el vestuario.

Álvaro: Si eligiéramos la tercera opción te pediría un día de descanso por semana.

La discusión se alarga diez minutos más. Laura defiende su posición y Álvaro la sostiene también. El tono de la discusión sube un poco, y finalmente se decide la tercera opción.

Margules: Bien, el objetivo del ensayo será llegar a lo que llegamos antes.

La corrida comienza. El director la detiene a la mitad de la conversación.

Margules: Siento que el ritmo general está apresurado. Hasta la línea "conozco su memoria" hemos entrado en el verdadero ritmo. Antes no podían entrar a su interior. Empecemos de nuevo.

Comienza la corrida. Duración: 1 hora 33 minutos.

Margules: ¿Cómo se sintieron hoy?

Álvaro: Bien

Margules: En la primera parte, las pausas podrían ser un décimo de segundo mayores. Hay que darles peso, temple. Leamos las notas:

—Valmont: De perfil, mientras ella dice "si por lo menos".

—Merteuil: No meter la voz en la garganta en "preseas".

—La pausa fue exacta antes de "nos casamos".

—Valmont: Más desprecio en "la fortificación".

—Merteuil: Voz de mando en "retírese".

—Más autocrítica en "yo era otro".

—Con inusitada veneración "el sacramento del matrimonio".

—Decir "¿miedo?" contento porque que le dio un argumento.

—Bien el cruce en "aquí viene".

—Más desprecio en "podría ser tocada".

—Tocarse en el anhelo de "ojalá yo pudiera".

—No tan de lado cuando la toma el sacerdote.

—Valmont: Más enérgicos los embates en la *fellatio*.

—Más violento "Cristo..."

—No apresurar "donde vive Dios".

—Castigarla en "el que trae la luz".

—Que no desfallezca la energía en "ya escucho".

—Merteuil: Decir "una carne menor" denigrándola.

—Valmont: Bien "el gas de la estufa".

—No decir con tanta facilidad lo del vino envenenado.

UN NUEVO ESPACIO

21 DE MARZO DE 1996

SALÓN DE ENSAYOS DEL INBA

15:45 HORAS

Ese el primer ensayo en este salón.

Margules: Repasemos la obra en términos de trazo.

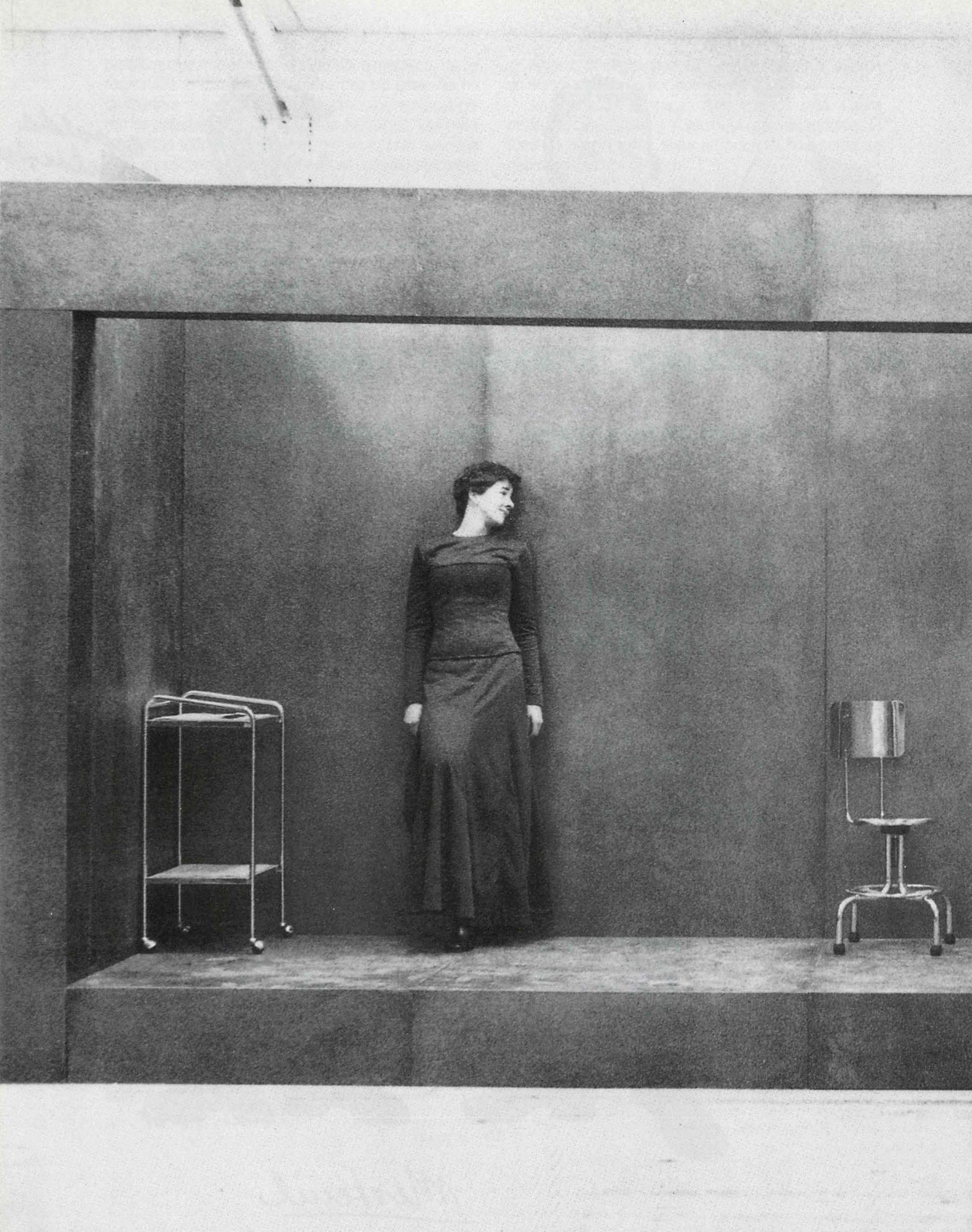


escote

falda es hecha

espalda cubierta

Mertencil







Busca el lugar del primer monólogo. Busquen las áreas. *Grosso modo*, las áreas son las siguientes:

(diagrama)

Caminen por el espacio. Tengo cierta preocupación por el calor que provoca la cercanía de la luz.

Laura: A mí me preocupa más el resplandor.

Margules: Chequemos la voz.

El espacio tiene un poco de resonancia, pero permite bajar la voz.

Les propongo una cosa, a guisa de ejercicio: repasen toda la obra con todo y matices, sentados, sin movimiento, frente a frente. Traten de imaginar la acción, de posesionarse del espacio, de ver el espacio por dentro. Más que imaginarlo topográficamente, sientan el espacio en las entrañas. Porque puede resultar que a la vuelta de estar en el espacio, empezará a funcionar mecánicamente. Traten de establecer el más intenso e íntimo contacto que puedan. En el sarcasmo o la ironía, destruyan; traten de matar al contrincante. Traten de fundirse con él, aniquilándolo.

Corre la obra.

Margules: Bien, ¿cómo se sintieron?

Laura: Absolutamente perdida.

Margules: ¿Por qué?

Laura: Me desconcentra cómo suena la voz aquí.

Margules: Me gustó mucho el primer monólogo. Casi deseé que toda la obra fuera en ese tono. Y de ahí en adelante todo fue externo. Pero no se espanten, fue la primera experiencia.

Laura: Opté por ver en mi cabeza el espacio.

Margules: ¿Cómo lograr mayor comunicación actoral, que no sea en términos convencionales? Lo hemos logrado en dos ensayos. Bueno, éste fue el primer paso en el conocimiento de su nuevo hábitat.

Laura: Me sentí oprimidísima por la pared.

Margules: El volumen se sostenía cuando estaban en semitono o debajo del semitono. Hay que cultivar la energía en registros muy bajos.

Álvaro: Cambia todo el planteamiento.

Margules: No. Se vuelve más consistente porque hacemos más potente la emoción.

Álvaro: Creo que también debemos acostumbrarnos al movimiento.

Margules: El chiste es generar energía desde adentro sin movimiento. No hemos alcanzado el objetivo de una emoción de envergadura tal, que nos mueva del asiento; y que las emociones sean nuevas para ustedes. Hasta ahora son emociones que ustedes conocen.

En cambio, veo susceptibilidad al medio ambiente, mas es natural que sea un ensayo desinflado por el cambio de espacio.

ENERGIA, DESEO DE DAÑAR Y COMUNICACION

24 DE MARZO DE 1996
SALÓN DE ENSAYOS DEL INBA
12:30 HORAS

Margules: (A Laura) Siento un error de estrategia. El hermetismo del personaje no debe ser el hermetismo del actor. La barrera que te pones no te permite dar y recibir.

Laura: ¿El problema de incomunicación entre nosotros, viene de aquí?

Margules: Aquí se inicia, y luego él lo toma y comienza con *punch*, pero sin interiorizar.

Nota para el asistente: Recordar a la productora que en la gradería del foro exista un pasillo central para las entradas y salidas de Valmont.

Margules: Hoy haremos toda la obra. Donde se disparen o entren en una laguna, interrumpiré. Pero traten de no ser interrumpidos. Me importa que haya comunicación entre ustedes: una muy entrañable comunicación. Y deseo de daño, que es para lo que se reúnen. Ayer no tuve esta sensación: no supe para qué se reunieron.

Comienza la corrida. El director la detiene en la línea de la Merteuil: "qué idea".

Margules: Todo está bien. Pero aquí falta más energía. Es necesario que se vea que detrás de este volumen hay una fiera, y tú estás tan disparado que se produce un contraste insostenible. El chiste es que haya fieras.

Álvaro: Pero tengo miedo de que no se oiga si hablamos en susurro.

Margules: No. Vamos desde el principio. Y una cosa: cuando se prende la luz, ustedes ya están en movimiento.

Corre la obra. Duración: 1 hora 39 minutos.

Margules: Siento que el volumen fue demasiado bajo. Podemos subir un punto más. Este tono quitó la energía.

Álvaro: Y en el Foro subiremos más.

Margules: La ventaja será que habremos experimentado en todos los registros. Laura, fuiste demasiado rápido y sin emociones en algunas partes.

Laura: Tenía demasiada conciencia del volumen.

Margules: Leamos las notas:

—Merteuil: Perdió la energía de ataque en "dueña de su corazón".

—En general, compacto, y a ratos ligero.

—Valmont: Se fue al agudo en "envenenados".

—No se oyó "dinero".

—La energía bajó en "ante la perspectiva".

—En "¿qué otra cosa ha aprendido..?", él responderá con un gesto despreocupado de "nada".

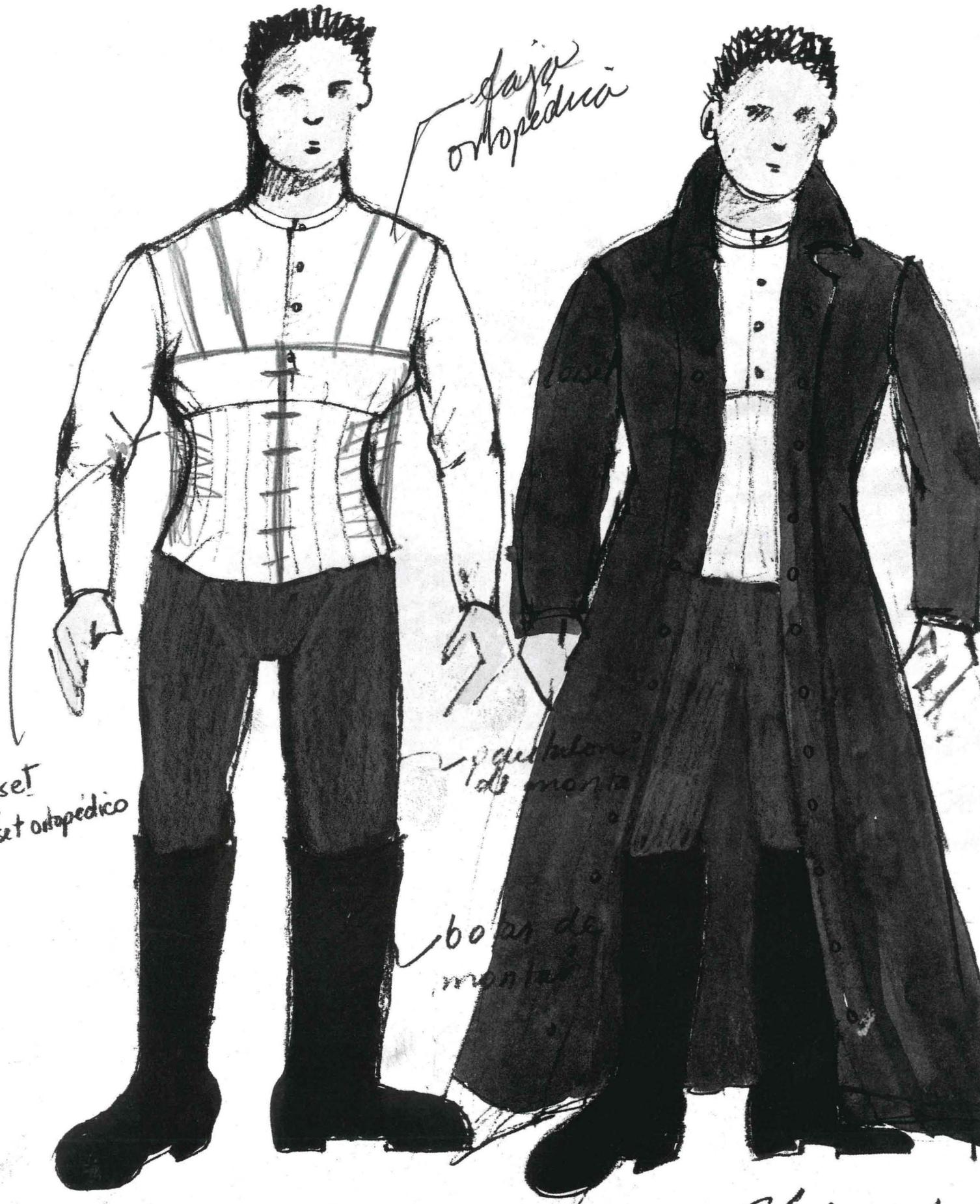
caja
ortopedica

corset
o
corset ortopedico

gabardina
de montaña

botas de
montaña

Valmont





—Tan pronto ella empieza “a cuatro días”, él se sienta y se voltea, oyéndola.

—Merteuil: Apresurado su inicio como Valmont.

—Atropellado “le ofrezco una prueba”.

—Se fue el sentido del humor.

—Energía dispersa.

Margules: Hagamos todo el principio y veamos qué tanto podemos subir el volumen y conseguir intensidad. Agota el hablar bajo ¿verdad?

Laura: Es volumen bajo y no tensión. Sentí que tenía tensión en la garganta cuando hacía a Valmont.

Margules: (A Álvaro) ¿Ya sentiste más el espacio?

Álvaro: El problema es el eco.

Corre la primera parte.

Margules: Hubo un principio de conflicto, tensión. ¿Qué sintieron?

Álvaro: Ayudó un poco a subir la voz.

Laura: Si no soltamos la voz y los movimientos, no podemos profundizar en el conflicto. Me siento muy débil.

Margules: Debes abrir un poco más.

Laura: Esta vez sentí que me humillaba y me violentaba, pero no pude manifestarlo. Siento a Valmont irrompible, no lo puedo solucionar actoralmente, cierro.

Margules: Abre un poco. Para que tu conflicto sea sobreponerte. Ella siente. Son un viejo matrimonio.

Álvaro: La única defensa de Valmont es portarse mal, ante lo que ella dice tan terrible. También veo dificultad en cómo demostrar que me duele lo que me dice.

Margules: Hay que jugar un poco más al subtexto. Bien; leamos las notas.

LOS OBJETIVOS Y EL APLAZAMIENTO

25 DE MARZO DE 1996.
SALÓN DE ENSAYOS DEL INBA
20:00 HORAS

Margules: Recuerden la línea “la bestialidad de nuestra conversación. Cada palabra abre una herida... Nuestros papeles deberían ser representados por tigres”. Lleven la obra en este tono. Müller pide este tono, o sea, que no puede haber baches. El volumen, como lo hicimos la segunda vez ayer.

Comienza la corrida. El director la detiene en el primer tercio de la primera parte.

Margules: (A Laura) Llegaste a una muy buena soltura, lo que es importante, pero siento que aunque el esfuerzo va por allí, no hay interiorización.

Laura: Me he preocupado por no estar tensa. He estado tensa durante los últimos ensayos y eso no me dejaba entrar.

Margules: Hay un estado de neutralidad en menos-cabo de la construcción.

Laura: ¿Todo el tiempo?

Margules: Desde que haces tus tonos agudos al principio; por ahí se va la intensidad dramática, el deseo de matar. (A Álvaro) ¿Tú como te sientes, en el sentido de la construcción?

Álvaro: Me sigue preocupando el volumen. Me siento aprisionado, tenso. He dejado de confiar en mi intuición y no sé qué sea. Siento que estoy retrocediendo.

Margules: El problema es que los dos entren en la misma latitud de intensidad dramática. Quisiera ver tigres.

Álvaro: Entiendo, pero es difícil lograrlo mientras vamos en busca de una cadencia y un volumen. Todo lo que estamos sintiendo lo tenemos que reprimir.

Margules: Comprimir.

Álvaro: Yo lo estoy reprimiendo.

Margules: Tácticamente está mal.

Álvaro: Me encuentro en un bache.

Laura: Yo también.

Margules: Desde que venimos los desconcentró todo esto.

Álvaro: No.

Laura: Yo acabo el ensayo y me duele el cuerpo. Estoy tensa. Siento que lo que encuentro de pronto es muy chiquito.

Margules: Siento que estamos enfrascados en algo que no es sustancial para la obra. Desde la parte de la intuición, hasta la expresión idónea, que se han perdido.

Muy bien: todo esto es nuevo, desde el sonido hasta el metal. Ya lo hemos asimilado. Conocemos a los personajes, sabemos cuales son sus objetivos, su comportamiento ¿Cuál es el problema?

Álvaro: En este punto es donde estoy desconcertado y preocupado. No creo que la solución sea pasar la obra, sino encontrar de dónde puedo agarrarme.

Margules: ¿Por qué no a partir del objetivo?

Álvaro: Sí, pero hay algo que no entiendo, que necesito encontrar, que me impide desarrollarme ahí. Lo que quiero es empezar a construir. Es una cuestión personal como actor.

Margules: Probablemente perdiste toda motivación hacia la obra.

Álvaro: Si es así, es grave. Lo que me estimula es sentir que avanzo en el trabajo. Y en los últimos días no avanzo.

Margules: Es una batalla de tonos. Se perdió el objetivo y el motivo simultáneamente. El problema de la tensión oculta otro más grave. Hasta los ensayos se han vuelto poco consistentes: dos horas, un repaso, adiós.

Álvaro: El problema no está en las horas de trabajo, sino en la actitud de todos.

Margules: Perdieron toda comunicación actoral. Lo primero que hicimos fue sentarnos frente a frente para encontrar el contacto.

Álvaro: En principio fue interesante. Pero no me sirvió de nada.

Laura: Fue como un marcaje tonal y de volumen.

Margules: ¿Por qué? ¿Por qué no una involucración emocional a más no poder?

Álvaro: Siento que son cuestiones de estrategia. El volumen y el movimiento rescatan cosas a veces. Y con las delimitaciones últimas me siento sin libertad de poner a funcionar mi intuición y el goce. Y no siento una falta de voluntad de dar la lucha. Pero la lucha no es por ahí. (A Laura) ¿Y tú que sientes?

Laura: Miedo. Tengo hiperconciencia de error todo el tiempo.

Margules: Por lo cual surge la autocensura. ¿Qué hacemos pues? Estamos llegando a un divorcio definitivo. Los puse en contacto frente a frente porque pensé hacer alguna vez así la obra. Con dos actores movilizándolo toda su vida interior sin muletas, y a los veinte minutos hubo fugas. Luego lo repetimos y fue chato. Esto se necesita asentar, no caer en el pánico. Ya encontramos un sonido que puede traer la emoción. Llegó el ensayo de hoy y está desabrido. Y Álvaro dice que necesita movimiento para la emoción, ¿cuánto tiempo? La obra tiene un trazo. Me encuentro un poco perplejo, para ser franco.

Álvaro: ¿Por qué?

Margules: Pensé que estos días serían suficientes para asimilar el cambio y volver a lo conseguido.

Álvaro: Yo no lo achaco a los problemas de la escenografía. Siento que ya perdí cosas cuando dimos la última función con público.

Margules: Yo lo sentí un ensayo después, cuando vino un amigo suyo.

Álvaro: Nosotros en el ensayo con público.

Laura: Ahí sentí que me faltaba un resorte, algo que me diera garra. Luego sentí que lo perdí.

Margules: Puede que realmente pensarán que era una obra como cualquiera.

Álvaro: No, de verdad no.

Margules: ¿Por qué creen que lo han perdido?

Laura: No sé.

Álvaro: En un momento sentí que daría ya el paso definitivo. Y eso lo sabes cuando lo encuentras. Y ese día creo que no lo di. ¿Tú qué crees? (Al asistente)

Asistente: Me parece que se obtuvieron cosas fabricando una dinámica propia, y creo que esta dinámica se rompió con la noticia del aplazamiento.

Álvaro: Ahora que lo dices, el aplazamiento pudo conmigo. Movié una serie de problemas personales. Yo quisiera no tener esos problemas, pero influyen.

Margules: Tal como íbamos, no hubiéramos llegado. Si tenemos la opción de ir bien ahora, quizás llegaremos. Muy bien. Vamos a hacerlo todo.

Corre la obra. El director la detiene al terminar la primera parte.

Margules: Muy bien. Recuperamos todo. Ahora el chiste es que lo preserven.

Álvaro: Me dio confianza tener un punto de partida.

Margules: Mañana comenzaremos con la segunda parte y luego corremos la obra. En general, Laura, sentí que el monólogo fue bueno, pero un tanto fragmentado. Precisemos con las notas.

LA FEALDAD

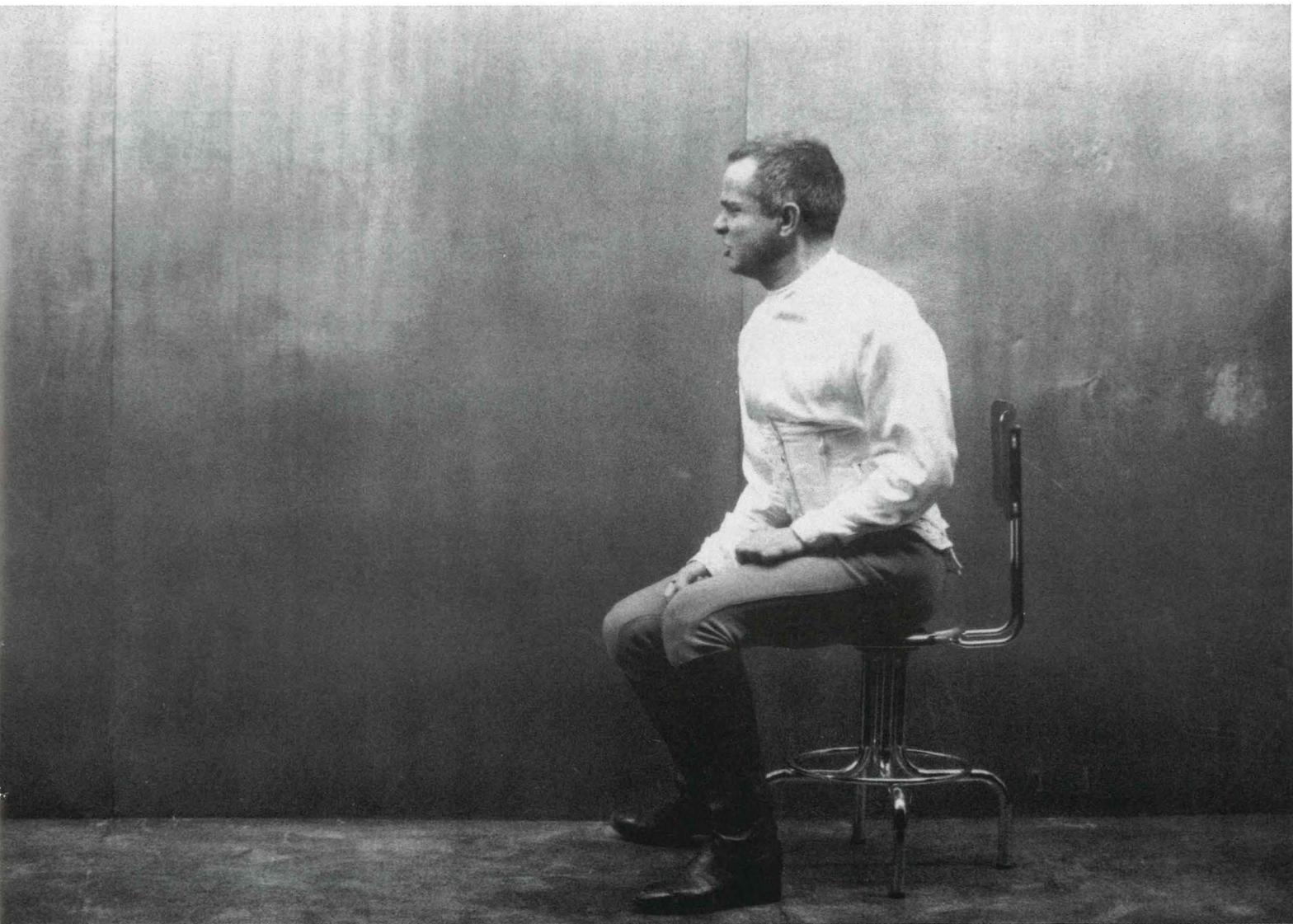
26 DE MARZO DE 1996
SALÓN DE ENSAYOS DEL INBA
23:00 HORAS

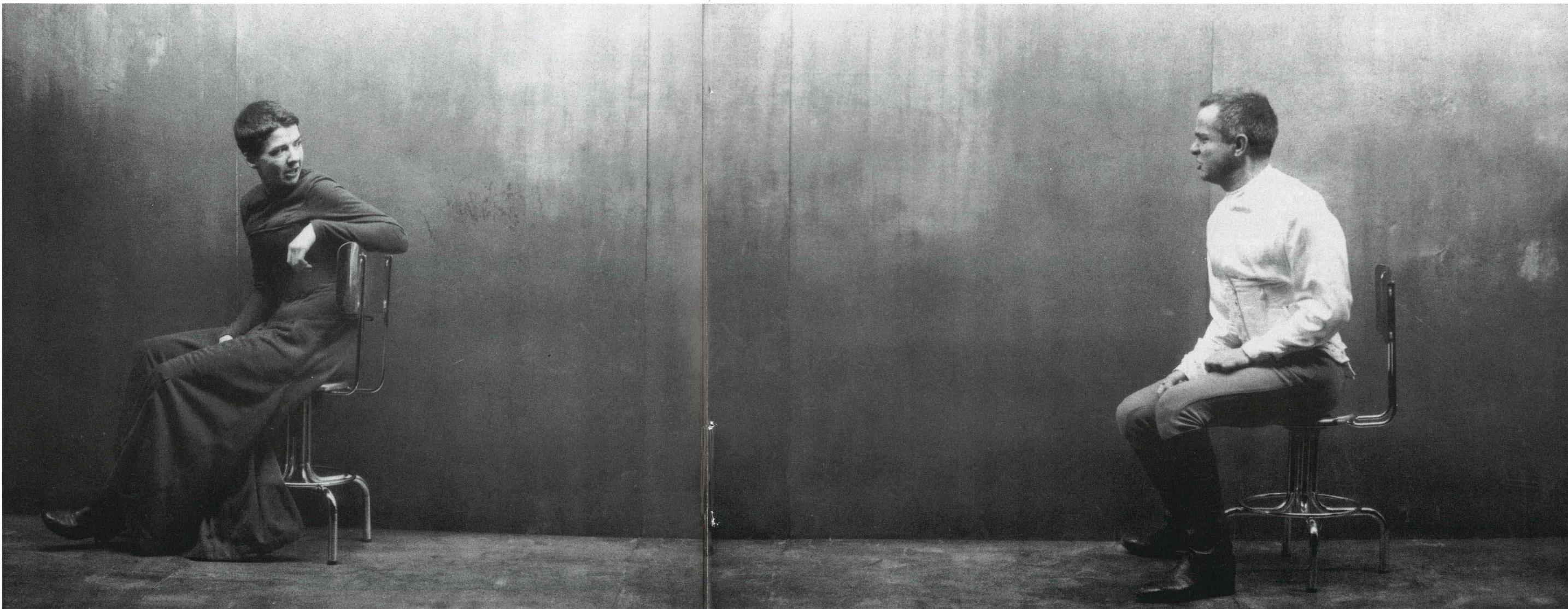
Margules: Hoy vamos a hacer la segunda parte, y luego la totalidad. El chiste de la segunda parte es que esta gente hace suplantaciones para someter a los personajes a una crítica demoledora, y para lograr la aniquilación. Además hay partes humorísticas. Esto tiene sentido, pero jamás hay que olvidar quiénes somos al hacer otros personajes e identificarnos con ellos, y que la suplantación es un paso cualitativo en la batalla entre la Merteuil y Valmont. Entonces, no es un simple humor risueño. Entramos en una precariedad, en un filo de cuchillo, donde sí tenemos sentido del humor, pero añadiremos otro plano de realidad —prefiero llamarlo así, en lugar de subtexto—, y enfrascados en la batalla descubrirán duras realidades sobre sí mismos. Éstos no son como apartes, sino partes integrales de la batalla donde hay instantes de reflexión.

Es importante saber que ésta es la última batalla. Con todo y humor y travestación, esta batalla es la más implacable. En esta batalla se decide la muerte de ambos. Valmont ofrenda su vida y la Merteuil decide quedar condenada ante lo que le parece una banalidad. Quisiera tener a un digno interlocutor y resulta que él se identifica con la parte femenina que más aborrece ella: la parte estática, esclava, mujer-adorno-del-hombre. Se escupe en la cara por los momentos anteriores en que hubo relaciones eróticas entre ellos. Y quién sabe si todo este ritual no fue para borrar de su memoria a alguien así, para matarlo y quedarse con el que es digno de ella: su cáncer. Ella lo procreó, lo cultivó, lo desarrolló en secreto total. En esta última batalla dirán lo que piensan uno del otro. La Merteuil dirá lo más importante *post mortem*. Él le va a escupir sus verdades en el acto de muerte como mujer. Y así, en diferentes planos de realidad.









Yo siento que no hemos tocado la fealdad. Por ejemplo la fealdad de la masculinización, de la feminización. Esta belleza mezclada con el oprobio, con la idea de la impureza. No la histeria, que es un lugar común en el escenario, sino la fealdad del alma específica de la mujer, muy... de puta.

Laura: ¿Y qué fealdad masculina?

Margules: La brutalidad, la falta de delicadeza. No siempre; en los momentos en que debe ser delicado, comprensivo y ofrece insensibilidad. Falta de firmeza, de fuerza cuando es necesario; lo enclenque, lo infantil. Hay fealdades comunes, como la banalidad. No hemos tocado el mal, y éste es el paso definitivo, la fealdad de carácter. Éste es el problema en términos generales, donde ambos necesitan un poco de ternura y reciben palos. El nivel de su distorsión moral, que con frecuencia viene de la inconsciencia, o de un obrar consciente. Éste sería el segundo paso. Ahora, no hay que perder el primero por hacer el segundo. Hay que ir como por capas, o por sentimientos.

Álvaro: Al ubicar los personajes como gente noble, no sé cómo ubicar la vulgaridad.

Laura: He estado leyendo a Laclos y me asombra el nivel de destrucción. Hay cosas asquerosas.

Margules: No hay que verlos como villanos o como la maldad *per se*. Son así porque no encuentran salida.

Estas cápsulas tan largas son para no perder el objetivo. Lo más fácil sería poner gente atormentada por la imposibilidad de hallar una salida: víctimas. Son víctimas, pero de una ideología, una psicología. Y son gente saciada. Hay que buscar. Bien, corramos la segunda parte.

Comienza la corrida. El director va deteniendo, da indicaciones y se corrige.

—Ella va a suplantar al hombre ¿No sientes que ella necesita de alguna transición para explorar las áreas del hombre? Quizás ahí sentada puedas hacer algo con el cuerpo. Que se vaya masculinizando.

—(A Álvaro) Lucha en “amigo mío”. Que veamos la batalla consigo misma para pasar al lado de él.

—(A Laura) Quizás el movimiento para meterle mano tenga que ser muy radical, muy masculino. Sería interesante que todo el cuerpo se volviera masculino. La Mer-teuil en su aspecto masculino horrible.

—(A Álvaro) ¿Puedes repetir desde “la fatalidad”?

—Ese “Dios ha de querer” es como un grito de batalla.

—Él quisiera trascender la cárcel del cuerpo: he aquí que Dios los condena a un cuerpo.

—El tirano. él no está feliz con Dios, por lo cual piensa “viva el cinismo y la frotación de la piel”.

—(A Laura) ¿Qué te acomoda más: llegar hasta él en el asunto de la tía, o no llegar y poner un pie en la silla como hombre?

Laura prueba y decide poner el pie.

—Todo esto del sacerdote, aunque es más íntimo, lo encuentro aguado.

Álvaro: ¿Por qué?

Margules: Por falta de fuerza de convicción. De dureza, quizás. Repitémoslo.

—En “protegerla contra los males”, algo entre dulzura y energía: “atrévete a decir no”.

—No le expliques, regaña en “el que trae la luz”. Ella es culpable de tu orgasmo.

—El *Rompimiento 2* puede ser un poco más desbordado.

—(A Laura). En “y ahora, dejemos”, ¿preferirías estar así, de pie, o prefieres sentarte en el suelo, abrazando tus piernas y mostrando desprecio?

Laura prueba y decide quedarse sentada.

Termina la corrida.

Laura: Entiendo lo que quieres en Valmont, pero aún no encuentro cómo. Hay un momento en que de pronto me conecto. No al principio.

Margules: Tal vez serviría traer público.

LA MUERTE

28 DE MARZO DE 1996
SALÓN DE ENSAYOS DEL INBA
15:30 HORAS

Antes de comenzar el ensayo, se lee el texto de Müller que irá en el programa de mano.

Margules: (A Álvaro) Cuando dices “sólo la muerte es eterna”, no me desagrada el estado puro de horror con que lo dices, pero me pregunto si Valmont sería tan sentimental con la muerte. Y me pregunto también si no sería en él la muerte un *leit motiv* al que rendirá homenaje. Por ejemplo, en las memorias de Cesare Pavese, durante años de repente aparece una reflexión sobre la muerte. Un año o dos después, otra, casi como *leit motiv*. Finalmente Pavese se suicida.

Álvaro: Creo que Valmont se pregunta qué es peor: el horror de la muerte o el de la vida.

Margules: Me da miedo usar la palabra atracción, pero no quisiera ser obvio, dar a entender “éste se va a dar un tiro”: fáciles mensajes al público.

Álvaro: Lo que le produce más horror es que “la vida se repite”.

Margules: Me da miedo mostrar a Valmont coqueteando con la muerte. Y en *El partero de la muerte* quizás estemos en una equivocación de tono.

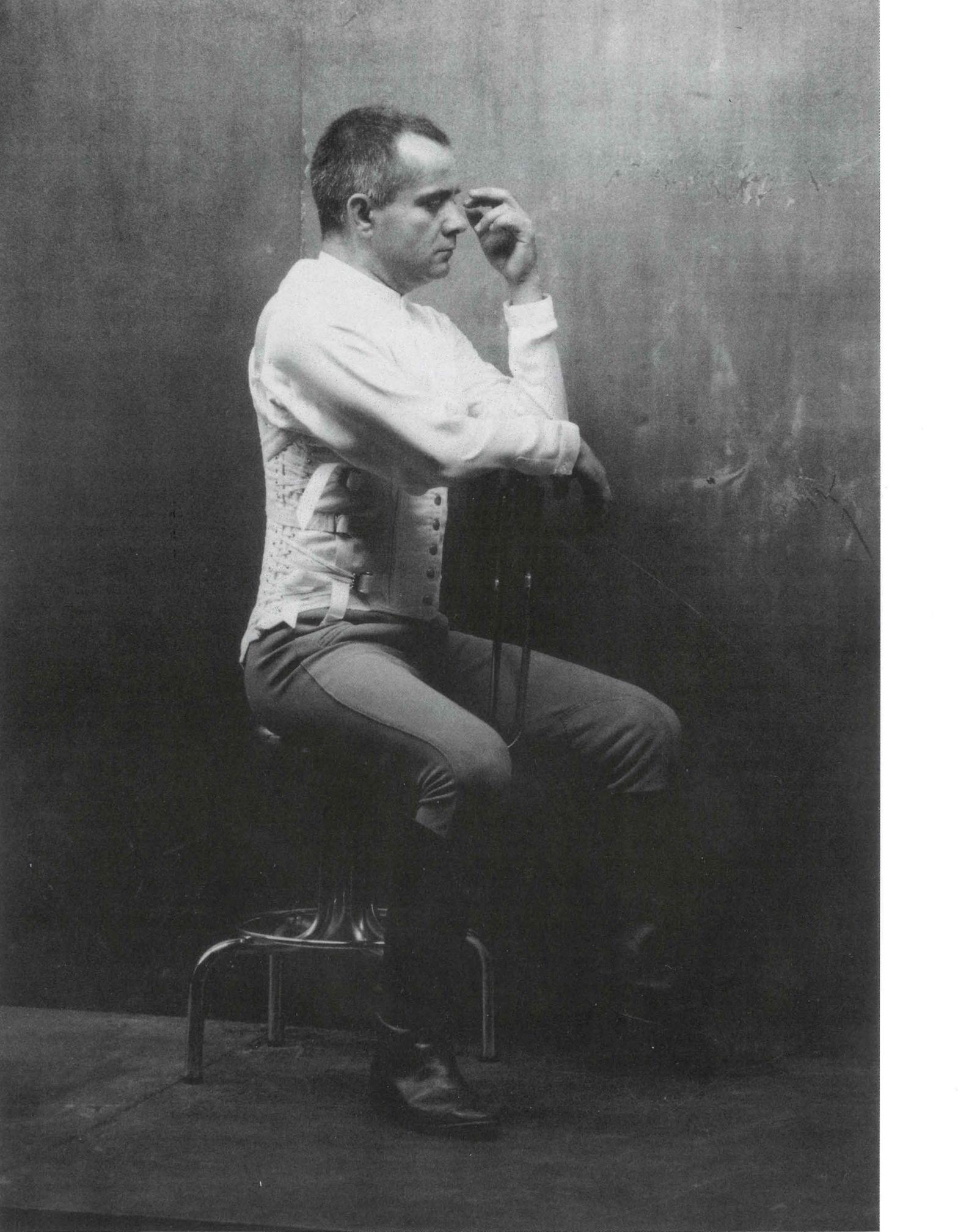
Álvaro: ¿Cuál es la idea de esa parte?

Margules: La posesión total hasta la muerte.

Álvaro: Sí, pero es una apropiación febril.

Margules: Dureza, sentido de mando. Y ante todo





desprecio. Hay un castigo por hacerte venir. Y luego desprecio y posesión hasta la muerte. No es febril, no es asesino, pero hay algo cercano a la pasión... y prepotencia, ante todo convicción. Me pregunto si la Tourvel (que es el colmo de la rectitud) no tiene puntos de vileza. Podría haber desprecio hacia el converso a la virtud. Ella no necesita de conversiones.

Laura: En el libro, la Tourvel siente rencor de que él esté a salvo pecando, y ella se dedicó a la virtud.

Margules: Bien, corramos la obra.

La obra corre. Duración: 1 hora 32 minutos.

Margules: En general, Laura, te sentí en principio artificial por el manejo de voz.

Laura: Yo también.

Margules: Vayamos a las particularidades:

—Merteuil: Bien, el volumen al inicio.

—Cuidar que no se vuelva todo desnaturalizado.

—Antes de “frotamos nuestras pieles”, todo un poco más erotizado.

—Valmont: No hacer el gesto de “con usted marquesa”.

—“Nuestra caducidad”: apenado, como antes.

—Como antes “piensa a veces en la muerte”.

—Merteuil: No recitar “Y me la lanzan a la cara”.

—Mal el *timing* en el inicio de Valmont.

—Alzar los brazos en “Dios”.

—El énfasis es en “alma”, no en “destruye”.

—En general, el discurso de Valmont fue desigual.

—Falta sentido del humor.

—Fue sucio el abrir de piernas a Tourvel.

—Valmont: Agarrarse el “cordón umbilical”.

—Más enérgico “su mano”.

—Merteuil: Tapar la mano con el rostro.

—Valmont: Apresurado “puede una membrana”.

—No explicar en “de qué otra manera”.

—Merteuil: Más desprecio en “la víctima”.

—Valmont: No sonreír antes de beber.

—Merteuil: La inflexión de cabeza, que conlleve burla.

—Valmont: Bien “lo amé”.

—No tan fácil la sonrisa en “desea saber”, y con dolores.

—No golpearse.

—Bien, el temblor.

—Merteuil: “Mi amante” fue demasiado sentimental.

EMOCION RESISTENCIA

30 DE MARZO DE 1996
SALÓN DE ENSAYOS DEL INBA
14:00 HORAS

Margules: Discutamos algo. La obra se ha distendido, se volvió aguada (es mi percepción), poco sustancial,

poco sintética, y perdió toda la violencia y toda la atrocidad. Se volvió adocenada.

Otra preocupación es que cambia día con día. No hay manera de fijar. Se ha vuelto discursiva, muy informativa. Casi dio ayer pie para hacer un ensayo de tonos, cosa que yo abomino, porque si la emoción no es idónea no es idóneo el tono, la inflexión. Perdieron la fealdad, la fuerza de la argumentación, sus profundas convicciones. Bueno, retomémoslo. Y fijemos cosas. Ya está muy adornado y se volvió, como dijo Laura, relamido.

Laura: Hablaba de mi movimiento.

Margules: Yo hablo de toda la obra. Volvamos, pues.

Álvaro: Lo que dices es muy grave. Me pregunto por qué no habrá un momento en que nos sintamos bien durante el proceso.

Comienza una discusión larga. El director habla de la disposición de los actores, de sus limitaciones y capacidades. Laura no entra en la discusión, ella pide trabajar. Álvaro cuestiona al director acerca de si escucha las notas de ellos o no.

Margules: Bien, vamos a repetirlo. En términos generales, hubo un intento de volver a la garra, pero se estrellaba ante la no creación de contenidos emocionantes, o sea, subtexto. Faltaron imágenes.

(A Laura) Hubo la misma dificultad de ayer, pero menos.

El volumen y la dicción fueron encontrados. Vamos a las notas:

—Merteuil: Es mucho tiempo antes de la primera línea. Contar tres tiempos, más o menos.

—Hay algún problema en la garganta.

—En “me sigue usted” más desprecio.

—Más decepción en “pensé que éramos”.

—Más sarcasmo en “¿celoso?”

Nota para el director: actitud de ofensa.

—Merteuil: En “el contrato” picar su vanidad.

—Valmont: Falta el subtexto de herir, en el discurso de la Volanges.

—Merteuil: Subtexto en “cuánto trabajo”.

—Valmont: Tocarse más en “la nada”. Falta el vacío.

—Merteuil: Mucho desprecio en el discurso “qué ha aprendido”.

Para el director: Falta energía para desgarrar al otro. No asumida, sólo intención.

—Merteuil: Más profundamente ofendida cuando él saca el pañuelo.

Terminan las notas.

Margules: Casi la razón de que se distendiera la obra es que perdimos los contenidos emocionales, o sea, las imágenes, y hemos pasado a un lenguaje exclusivamente conceptual. Que no sólo la volvió discursiva sino que la distendió; dejó de ser compacta y esencial.

Álvaro: No sé a qué atribuirlo, pero sé que sí se ha conceptualizado.

Laura: El otro día me molestó sentir que estoy “haciendo teatro”.

Álvaro: Yo me encuentro en el dilema de cómo potenciar la emoción.

Margules: Acentuando la concentración por encima incluso de lo que uno piensa.

Álvaro: ¿Cómo asimilar las indicaciones, sin que me estorbe pensar en ellas durante la realización?

Margules: Es un problema de proceso de marcaje. Irá disminuyendo conforme fijemos cosas. Y luego, uno podrá elevarse. Todavía no, porque no estamos en el espacio real. Vamos al inicio.

Se corren la primera parte y las suplantaciones de Valmont-Tourvel. Laura corta en “ojalá yo pudiera”.

Laura: No puedo seguir. Mientras más sigo, me siento más lejos, incomunicada e incómoda.

Margules: ¿Estás cansada?

Laura: No.

Margules: ¿Y cómo podemos salir de esto?

Laura: Sentí que trabajaba por defenderme, en soledad.

Margules: Pasó que se fue la energía. Te distrajiste. Esto empezó en el último cuarto de la primera parte. El proceso fue: llegabas y te abandonabas, empujabas, llegabas, te abandonó.

Laura: Sentí como cuando dijimos el texto sentados, donde no avanzaba y sentí que me hacía mal.

Margules: Ese día hubo un malentendido. Quise ser radical y explorar decirlo sentados. Es un poema. No por una mecanización del texto, sino por no usar muletas: un actor y sus emociones. Respecto a lo de hoy ¿qué piensas hacer? ¿Es momentáneo o definitivo?

Laura: No es definitivo.

Margules: Ya no sé qué hacer. Iremos otra vez por fragmentos. Emoción tras emoción. ¿Qué propones?

Laura: Seguir corriéndola.

Margules: No sé si esto te dará seguridad ¿qué dices, Álvaro?

Álvaro: A mí me preocupa que se afecte la dinámica de trabajo. Creo que hemos ido superando límites de resistencia. No hay obra sin crisis. Necesitamos descansar un día para no ver la obra como un martirio; no lo estoy gozando ahorita.

Margules: Hagámoslo, pues.

LA LUZ

2 DE ABRIL DE 1996

EL FORO TEATRO CONTEMPORÁNEO

22:00 HORAS

El ensayo de ayer fue cancelado por un accidente que tuvo la novia de Álvaro. Entretanto, la escenografía fue colocada en el foro y se hicieron pruebas de iluminación.

Se probaron las lámparas locales —likos, fresneles—, pero no funcionaron; su luz no es blanca. Se ha pulido la escenografía para que tenga el brillo y el color del metal. Se ha puesto también una gradería para 40 espectadores

Antes del repaso, los actores prueban picos altos y bajos de volumen, por escenas. Establecen rangos de volumen y de dicción. El lugar no tiene eco: el volumen puede subir. Se prueba de espaldas, de frente y de perfil. Los actores caminan por el escenario.

Se prueba a tener encendida la lámpara de luz carbide. Estaría prendida toda la representación y sería la única luz en el último parlamento. Sin embargo, los vapores de la lámpara apestan el escenario. La lámpara no funciona.

Margules: Comencemos con la escena de la muerte de la Tourvel. Ya que es la escena con puntos más intensos, convendría diluirla lo menos posible, seleccionar los gestos. Creo que ahora está saturada. El tipo de teatro aquí es de gestos, pero hay que seleccionar. Démonos a una tarea: producir energía sin empujarla.

Se corre la escena desde el Rompimiento 2.

Margules: Muy bien. Me gustó mucho. Fue muy emocionante (*señala la escena*). Por Dios que así me lo imaginé (*al asistente*) ¿o no?

Laura: Me siento desnuda allí.

Margules: Hay que definir la condición de lo que expresan las miradas.

Álvaro: En la mía, he tratado de decir que en este ritual me estoy matando.

Margules: Bien. Me refiero al momento de la copa.

Laura: Yo quisiera que fuera una mirada muy cruel. No con pasión. Ciega, sin razón; como la de los tiburones.

Margules: Añade a esto fuerza. Lo tienes que mirar como si miraras a través de él. Fuerza de voluntad. Y de tu parte, Álvaro, mucho desprecio. Que sea su voluntad contra tu desprecio. En ella, una frialdad que no permite la salvación del otro. Ningún titubeo. En contra del desprecio que muestra que es su suicidio. Y todo esto, terriblemente energético.

Tal como lo hicieron fue asombroso.

Laura: El tiempo entre “la muerte” y “al fin” ¿es muy largo?

Margules: Si acaso un tiempo más. Y la lámpara al final tiene que dar la sensación de verdadera desolación. Si no, con la luz blanca. Veamos cómo suena el asunto de la tía. Y luego la desolación absoluta en “me aburriría”. Y cuando ella se aleja que sea lo más macho que pueda. En ella también buscamos la desolación, pero a través de mostrarle quién es.

Se corre el Rompimiento 1.





Margules: Bien; nada más cuidado, Laura, con la expresión facial que se vuelve ilustrativa. En términos de fealdad, bien.

Laura: Tengo una sensación de abismo por el espacio negro entre nosotros y el público. Y la iluminación local. Me había acostumbrado a tener luz de frente.

Álvaro: Ahora que me quitaste los movimientos sentí más energía.

ARTESANIA EMOCION ATLETICA

6 DE ABRIL DE 1996
EL FORO TEATRO CONTEMPORÁNEO
19:00 HORAS

Ensayo con público. Antes del ensayo, se tomaron las fotos para el programa de mano.

Corre la obra.

Margules: Mi observación general es ésta: yo creo que hoy dimos un paso más y la obra crece. Creo que el diseño ya está, mas siento que todavía está en un nivel, digamos, de no trascendencia. No quiero llamarlo nivel artesanal. La artesanía está. Esta representación me gustó más que las otras. Vi hoy mucha soltura por ambas partes. Vi enlazado todo.

Vi cómo invisiblemente, sistemáticamente, descendía la energía, que bajó decididamente en los parlamentos antes del ahorcamiento. (A Álvaro) Te vi exhausto, y luego hiciste un esfuerzo por dar más envergadura a la muerte final. Y esto tiene que ver aún con el nivel artesanal actoral. Esto es así, pero llegaremos. Falta grandeza.

Hablaré en términos literarios. Para mí la existencia o no de grandeza se relaciona con la hondura de las emociones. Creo que el problema es éste, lo que falta es en este sentido. Hice una encuesta con Rodolfo Obregón, que es público objetivo y duro, crítico, y estuvimos de acuerdo en que falta una mayor sensación de encierro, de desolación, falta lo despiadado. Todo esto existe, pero este texto es tan terrible, que no puede ser ni hechizo ni elemental. El problema de agresión no puede ser mecánicamente directo, ni el hastío, ni la crueldad: es algo que tiene que ir creciendo como atmósfera y finalmente, estrangular.

Sentí la primera parte muy bien, pero me faltó esto.

Laura: Tiene que ver con la fealdad, no como pose sino como autenticidad.

Margules: Y tiene que tejerse a resultas de lo que dicen, hacen y son. Fealdad de hastío. Con esto empezamos. Y en el fragor de la batalla se nos estaba escapando. Una vez lo hicieron, pero fue muy gráfico y no insistí. Debemos llegar a esto. El problema de nues-

tra tarea es ahondar mucho más en las emociones. Por ejemplo, Laura, tu monólogo primero fue muy bueno, pero la obra subió cuando él entró. Buenas emociones, pero chiquitas. El problema es no hacer *pushing*.

Álvaro: Yo tengo un problema. Cuando trato de ahondar en las emociones, me tomo demasiado tiempo. Y no sé resolverlo.

Margules: Haz ejercicio. Tómate el tiempo en casa. Luego, otra vez, vas reduciendo por fracciones de segundo. Para esto, tu nivel de concentración tiene que ser bestial. El chiste es redoblar la energía e irse más hacia la profundidad de la emoción. En la emoción ya están.

Álvaro: Para eso se necesita condición, no física sino emocional.

Margules: Emoción atlética. Y mayor precisión. Leamos las notas:

EL BUNKER

8 DE ABRIL DE 1996
EL FORO TEATRO CONTEMPORÁNEO
23:00 HORAS

Es la primera vez que se instala de noche la escenografía. A los técnicos les llevó más de tres horas. La escena quedó desnivelada.

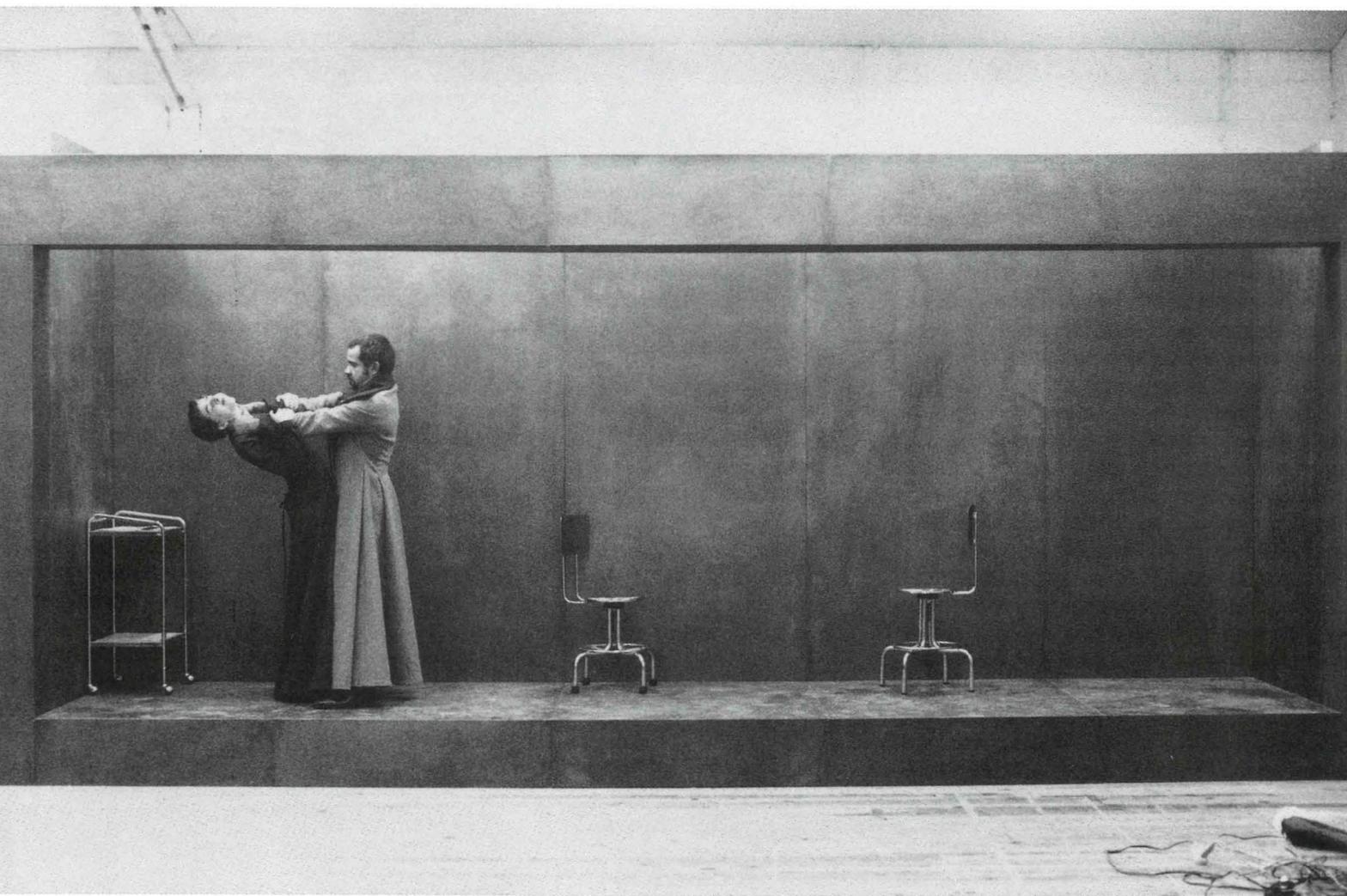
Margules: ¿Dónde estamos? Estamos en el hecho artesanal, que está asumido; el chiste es hacer despegar la obra. Tal como estamos, estamos en la estructura simple. El chiste es pelear esta obra al verdadero espíritu del texto. Estamos en el primer nivel donde lo que lo que nos importa es calar, distribuir energía, concentración, conceptos muy elementales. No hemos empezado a contextualizar la obra.

La obra en este momento emana una temible juventud de emociones. Esto significa que no quedó ahondado emocionalmente el problema del hastío. O sea, no podemos hacer esto actuando como de sesenta años, imitando la edad. Si ahondamos en la idea de gente joven que empieza en hastío y termina en hastío a más no poder, la vejez de las emociones se dará *ipso facto*.

Su estado de ánimo es ya de una saciedad-soledad-agresión. Pero no agresión directa, sino de tiburón, convertida en la máxima sofisticación (a veces es inmediata, en desafíos); esto es, aniquilar al enemigo con aplazamientos. Tenemos que ver cómo tejen las trampas. Trampas de muerte. Y luego está el problema de la soledad de cada personaje.

De hecho, lo que tiene que emanar a la postre de todo esto, es descomposición, fealdad. Una vez lo hicimos, el problema es que fue directo. La fealdad no era consecuencia y proyección, sino comportamiento directo.





Por qué les cuesta ser transgresores e irónicos: su soledad. Significa casi un estado de autodesgarramiento permanente. Hay que encontrar los estados de ánimo donde ellos pagan por su autoagresión.

La obra empieza en un salón y termina en un búnker. Es un lugar aislado del mundo: si salen, mueren por la radiación. Adentro mueren por la infestación de uno por el otro. ¿Cómo es la vida sin salir a la luz durante trescientos años? Antes no aceptaban el mundo, y ahora el exterior los puede matar. El problema entonces es de asfixia, de no aguantarse mutuamente.

El nivel de comunicación entre ustedes tiene que ser más alto que el nivel de comunicación actoral. No pueden vivir sin hacerse daño, ¡la relación es tan —la palabra es muy idiota— simbiótica...!

Laura: Cuando él se va ¿a dónde va?

Margules: Para mí, Müller pone la salida para marcar un cambio de tiempo. Pero es una buena pregunta. Es marcaje de tiempo en dos sentidos: uno cronológico, y en el otro, son pasos de ritual. Él no se va a ninguna parte. Él está allí, en algún lugar, no precisamente aledaño, sino en algún corredor del búnker.

Antes de comenzar la corrida, Álvaro habla de lo incómodas que son las condiciones actuales del trabajo y cómo le molesta la imposibilidad de hacer ensayos con público.

Comienza a correr la obra. El director la detiene al final de la primera parte.

Margules: Repitamos la primera parte. Siento que la obra comenzó hasta la mitad. Y sí se dio algo como hastío pero no del todo asimilado, cierta atmósfera. Siento, Laura, que tu agresión era lineal en los primeros parlamentos, y perdió ironía hasta “me sigue usted”. Sería interesante sostener la ironía, y detrás de ella la agresión. Siento, Álvaro, que en tu trabajo hay agresión directa, y le faltan las máscaras de la experiencia: escuchar, encabronarse, sentirse tocado hasta el fondo, dejarlo traslucir y ponerse máscaras. Falta el peso de los años. ¿Cómo sienten el ensayo y la hora de trabajo?

Álvaro: Mi objetivo fue la relajación sin perder la energía, y cuanto más relajado estoy, más energía tengo.

Laura: No importa cómo me siento si no se ve.

Se vuelve a correr la primera parte.

Margules: Fue muy creativo este segundo repaso. Sentí a los personajes desolados. Se quitó —lo cual es un hallazgo— lo juvenil. Las pausas larguísimas, sentí que se sostenían. En todo sentí mucha intensidad y el peso de la experiencia. Una imagen bellísima que mostraba desolación fue cuando tú, Álvaro, tenías los pies arriba y ella volteaba.

Álvaro: Después de tantos años, descubro que puede haber energía si uno está relajado. Y algo clave es que traté de experimentar no ser juvenil.

Margules: El chiste es cómo diriges la energía, llevar la energía hacia adentro.

Álvaro: Traté de experimentar con la aniquilación de un cuerpo violentado de miles de maneras. Me llena de esperanza el hallazgo de hoy.

Margules: Fijen, para ir arriba. (A Laura) Diste la desolación, falta la agresión. Son seres que desean el mal.

Laura: Lo que me preocupa es tener eso en cuenta y no proyectarlo. Es un texto en el que lamentas que cuando tienes imágenes, tengan que ser dichas de tal manera.

Margules: Lo que siento es un divorcio entre lo que sientes y el tono.

Álvaro: A mí me pasa. Es difícil la naturalidad construida. Cómo resolver, fijar y no mecanizar.

Margules: En la obra de Pinter [*Luz de luna*] no mecanizabas. Cuando el trabajo es preciso y hondo, hay posibilidades de estar en la misma emoción, pues siempre se va a profundizar. Habrá diferentes facetas si es auténtico. Tener capacidad de asombro. (A Laura) pero ¿por qué necesitamos dos corridas?, ¿cómo fijas?

Laura: Hasta que no siento por dentro que estoy, no puedo fijar. Fijo cuando coincide lo que siento con la nota de que está bien.

Margules: Esto es inseguridad aunada a una sobreracionalización. Hay que dejar más a la intuición. Encontrar el equilibrio del control actoral.

LA OPINION DE UN ESCRITOR

9 DE ABRIL DE 1996
EL FORO TEATRO CONTEMPORÁNEO
23:00 HORAS

El único invitado a la corrida es el escritor uruguayo Javier Barreiro.

Margules: Como objetivo busquen la agresión aplazada y esta idea de que todo comienza a partir de la saciedad.

Termina la corrida y se le pide su punto de vista al invitado.

Barreiro: Diré lo que me gustó y lo que no. Todavía están trabajando en líneas maestras, consolidando la estructura. La hieraticidad me parecía demasiado estática a veces: perdía intensidad. Es muy difícil jugar a la inmovilidad contra momentos de explosión. En cierto nivel es demasiado perfecto. Le falta suciedad. Me gusta la gestualidad de ella: riqueza dentro del monocolor. En momentos muy rígida con el cuerpo.

En él había como un sincopado en la dicción. Algo como previsible. Funcionaba en los momentos posteriores a la transición.

Había más integración en la segunda parte.

A ella la sentí incómoda en el monólogo largo, el de Valmont. Me preguntaba qué estabas haciendo. Como que se agotó la gasolina. Había rasgos gestuales que luego se agotaban.

Margules: Fugas de energía.

Barreiro: Gestualidad sin convicción interna. Creo que el riesgo de la puesta está en el juego de cosas esenciales. En momentos sentí la necesidad de que la dicción naciera del gesto físico. A veces era algo ilustrativo. Las escenas eróticas me gustaron; me parecieron fuertes y convincentes. Antes del estrangulamiento lo sentí a él retórico en el gesto. Una pizca de algo ridículo.

Me gusta el principio. Con la reserva de que no terminé de acomodarme a la temperatura de arranque. El final me gustó mucho. Cuando entra madame de Tourvel, había momentos muy logrados y otros en los que me salía. El personaje masculino me pareció más parejo.

Falta como una ruptura interna de la puesta.

Me parece interesante la opción de que los dos sean jóvenes.

A momentos sentí la claustrofobia y a momentos no. Y creo que es porque los personajes hacen abstracción de su situación. Demasiado bienestar.

Me gusta la glacialidad en la escena con las sillas: dos animales enjaulados como en el laboratorio. Y que no hubiera casi cambios de luces.

Me gustaron los momentos de irrisión del otro. Cuando uno le pega a la intimidad del otro.

El invitado se va.

Margules: Me interesó lo que dije de la falta de contextualización. Los personajes están enfrascados en situaciones concretas y no sabemos por qué. El problema se centra en la justificación de los hechos y la motivación de los hechos. Laura no goza el monólogo probablemente porque no hemos reflexionado suficiente sobre los motivos de la conquista y las reglas de la conquista. Y también, no hemos tocado sino un poco el problema de la suciedad y el peso de la experiencia. Falta la fealdad de los personajes, que proviene de su batalla y, luego, cómo son estados los estados de ánimo de la gente con claustrofobia.

Se leen las siguientes notas:

—Merteuil: Buscar intensidad en la imagen de Valmont.

—“Sentir algo” es “Ya no siento nada: necesito sentir”.

—Enfatizar tantito “jorobado”.

—No cortar “libres ya de los azares”.

—Que no sea tan fácil la transición “reconozco que es un trozo de carne”

—En “pensé que le gustaría” más fondo energético y sentido de provocación.

—Valmont: Más agresión y deleite de hacer daño en “cómo cree”. En “conozco su memoria”; que haya conciencia de que está desnudando su manipulación.

—Más conciencia de agresión en el numerito del tigre comediante.

—Ironizar “nueva experiencia” porque no es nueva. Un poco más cursi “ante Dios”.

—No cortar “convento o tugurio”.

—Merteuil: No cortar “la renuncia de por vida”.

—Un poco deprimido desde “lágrimas. Lloro usted...”

—Valmont: “Cargar la cruz”. énfasis en el sustantivo, no en el verbo.

—Merteuil: Un poco más sumisa “es usted muy atento”.

—Valmont: Más amenaza en “quiero ser el partero de la muerte”.

—Cuidado con la posición después del estrangulamiento.

—Muy bien en el *Rompimiento 2*.

—Merteuil: Bien, el desprecio.

—Valmont: Sin agudos en “espero que mi espectáculo”.

LA IDEA DEL BUNKER

11 DE ABRIL DE 1996

EL FORO TEATRO CONTEMPORÁNEO

23:00 HORAS

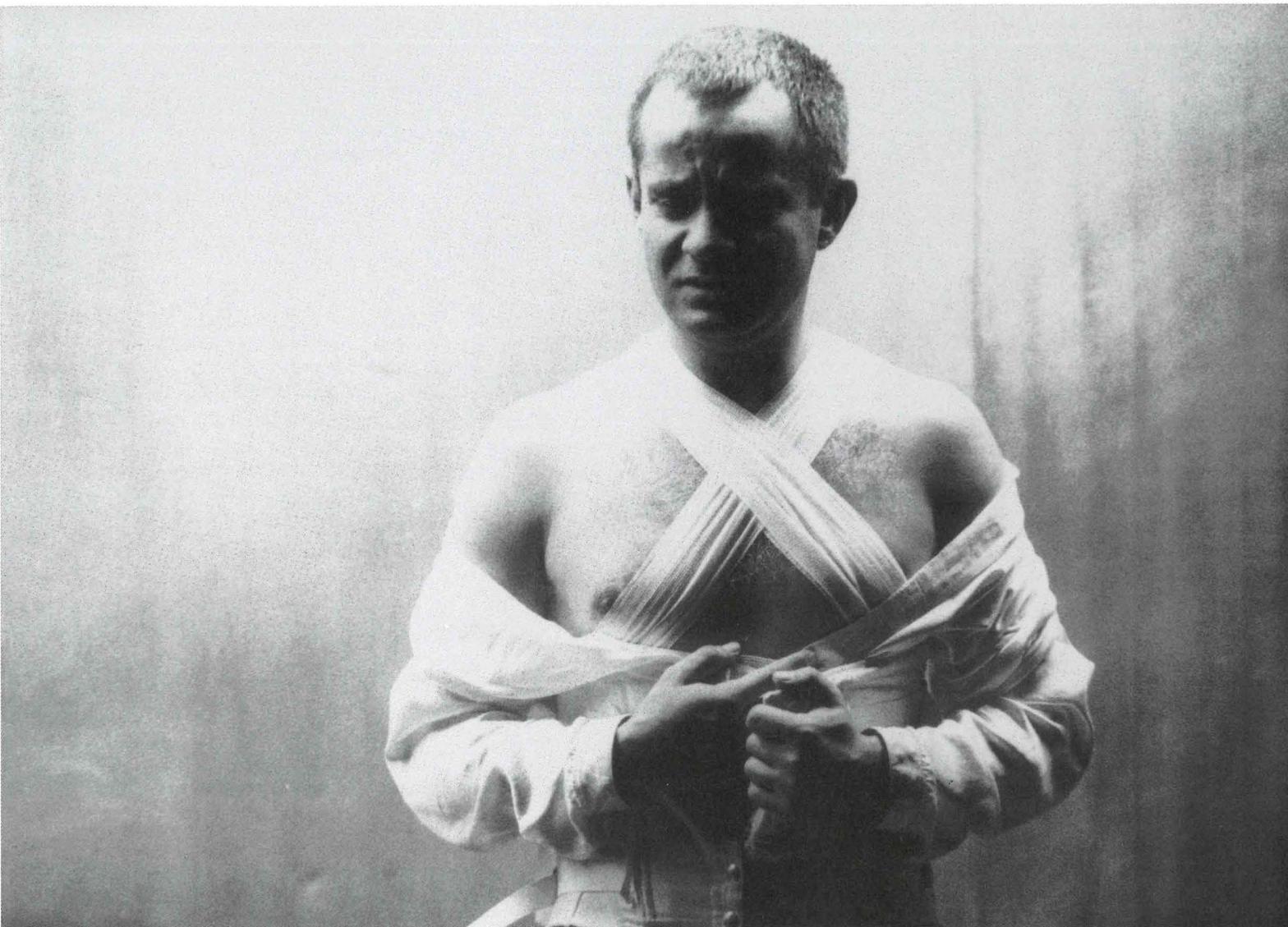
El ensayo es con público, el director no dicta notas. Los comentarios son cuando el público ha salido.

Laura: En el monólogo de Valmont tuve la sensación de ser un impostor, y eso me daba júbilo.

Margules: Antes de entrar en el asunto: este texto es una propuesta de una nueva dramaturgia. De hecho a Müller le importa y no le importa la progresión dramática. Nosotros lo hemos ubicado en progresión dramática. Entonces la entrada de la segunda parte parece absolutamente injustificada porque es un poema. Así, la gente acostumbrada al ascenso de la curva de la tensión dramática no entiende por qué sucede esto. Algo que para Müller es absolutamente normal —esta suplantación de sexo— ya que en la primera parte la Merteuil habla de la masculinidad en términos despectivos. Y lo hace desde el principio como una declaración de principios: instrumento.

Para un poeta, este discurso basta para una suplantación, ya que el personaje lo lleva al lenguaje, pero ya que no lo lleva a acciones, la gente no lo entenderá.

Me parece que ahora estamos involucrados en situaciones concretas, sin referencia general. Hay que dar





un punto de referencia de lectura mayor, que parta del espíritu del texto y que pertenezca al carácter la naturaleza de madame de Tourvel.

Müller juega un juego complejo, pues en lo que dice la Merteuil, mediante el juego de ideas nos damos cuenta de por qué suplanta. De él no lo sabemos, y parece que la única razón es que ya exploró todo en la vida, y para romper la cárcel del cuerpo sólo queda lo que descubre en la segunda parte, lo que es parte de su naturaleza: ser mujer.

El caso de él no está preparado; él no habla de las imperfecciones de la mujer. Sólo le interesa la conquista.

Entonces, creo que el único punto (la gente pensaría que está fragmentada la obra, no que esto es un poema) que podría ayudar a la lectura es el abandono a la masculinidad del cuerpo de la Merteuil. Disminuir tantito la sorpresa de la segunda parte (aunque Müller pone todo en la sorpresa). Poner un poco de hincapié en la primera parte, en la masculinización, para que ella termine, en definitiva, corporalmente como un hombre.

El resto tiene que quedar asumido. Los críticos inteligentes pensarán que hubo demasiada escenificación en la anécdota de un texto poético. Pero he aquí que Müller lo escribió para el teatro. Él no se imaginó a un actor parado en el escenario. Lo mío es un término medio.

Respecto a esta función, la disminución de pausas que proviene de la actitud le dio un brío impresionante.

Álvaro: Me di cuenta de que en las pausas se me fugaba la energía.

Margules: Sentí mucha más energía. Aportaron muchos matices. (A Álvaro) Encontraste otra vez el punto exacto de "nuestra caducidad".

Álvaro: Me doy cuenta de que tengo que confiar en mis emociones. Sin regodearlas con pausas.

Margules: Eso se llama confiar en la intuición y no en lo soberracional. Hubo energía con vaivenes en el último cuarto de hora.

Álvaro: Sentí que se me iba la energía en el capellán.

Margules: Yo pensé que la guardabas para la escena de la muerte.

Álvaro: No. Esto es nuevo. Pierdo energía cuando me tenso.

Margules: De todos modos, fue más energético y con muchos más matices y hallazgos.

Álvaro: Estuvimos más conectados hoy.

Margules: Sí; cultívenlo. Pero en la virtud estuvo el pecado: les regreso un poco de enjundia.

¿Qué me faltó? La idea del encierro. El chiste es no perder energía en los momentos estáticos: tener energía y ponerla adentro, si no, es energía llana.

Álvaro: El problema es buscar la sensación de encierro sin llevarla a cosas gráficas.

Margules: El problema es simple. Propondré una idea que en México resulta lejana (y espero que siga siendo lejana): piensen en Chernobyl; se irradió a más gente que en Hiroshima y Nagasaki. Por eso están en el búnker: el mundo está convertido en cenizas.

Álvaro: Vi imágenes en la tele. Pero ¿cómo asimilarlo sin que te afecte?

Margules: Ellos se refugiaron, pero no lo aguantan ya. Es la soledad total. Son los sobrevivientes.

Álvaro: ¿Esta idea del búnker está desde el principio?

Margules: No, al principio es un salón rococó. Pero ya que tenemos el búnker como escenografía y jugamos a no ilustrar, llevémoslo desde el principio. Mucho de la ironía y de la saña vienen del encierro.

Álvaro: A manera de escape.

Margules: Piensen que afuera hay un desierto radioactivo, y existe un límite de aguante antes de hacerse daño. Hoy se perdió porque se llenaron de energía. El ensayo fue muy brillante.

Asistente: Sentí el encierro después del *Rompimiento 2*.

Margules: Hay que tenerlo desde el principio como punto de unión y lectura. El Valmont de la marquesa estuvo más libre, liberado de miedo. Anótese el mutuo desprecio. Y las máscaras.

La obra sube con más energía, pero que no signifique linealidad. Sin volverla más compleja.

Hay que ampliar la comunicación actoral mediante emociones. Llegar a la autenticidad de las emociones, para ir aniquilándolas. Todavía estamos en una actitud que proviene no tanto de las emociones, sino de la palabra.

Todo lo que era ironía y declaración de fe en la primera parte, se vuelve luego una posibilidad de actuación para suplantar y aniquilar, como psicodrama. De repente puede convertirse todo en un *show*. Como la manera más demoledora de la crítica. Mas para él es una identificación, no es un juego. Valmont descubre en sí mismo que es mujer. Entonces el *show* del final es de autoafirmación: cada quien llega por diferentes caminos al conocimiento de sí mismo.

Álvaro: Es tremenda la tesis de Müller de que cuando llegas al conocimiento llegas a la destrucción.

Margules: Es una tesis shakespereana. Es lo que cuesta la anagnórisis. A Edipo le cuesta la destrucción el conocimiento de sí mismo. En Chejov, en Passolini existe la eterna destrucción. Por eso es dolorosa la lucidez.

Y aparte del dolor es muy necesario mostrar —pero llegaremos a ello sólo cuando muestren el hastío del claustro— cuánto cuesta dañar. Vacarse. El deleite hasta llegar al vacío. Entonces nuestro texto tendrá peso. No sólo un costo moral, sino el costo para quien

sólo tiene en la vida el hacer daño. El odio vacía a la gente.

En fin, celebro que sintieran al público.

EL PUBLICO

14 DE ABRIL DE 1996
EL FORO TEATRO CONTEMPORÁNEO
20:00 HORAS

Ensayo con público. Corre la obra. El director no dicta notas. Sale el público, después de un pequeño debate en el que un par de actrices dicen haberse sentido violentadas, primero, por el discurso apocalíptico de la obra, y en segundo lugar, por "lo que se hizo a los actores".

Margules: Creo que la atmósfera hoy fue lograda. Ante todo, quiero decir que estamos a quince ensayos del estreno y es importante para nosotros saberlo. Siento que ya no deben bajar. Hoy fue dada la atmósfera general. Donde más sentí el hastío fue en el *Rompimiento 2*. Pero ya lo siento a lo largo de la obra.

En el transcurso de la obra, siento que el principio no atrapa, y debo atribuirlo a que todavía la relación actoral no es suficientemente intensa al principio. Esta imposibilidad de separarse... tienen que pensar más en el búnker.

Laura: Estás de acuerdo con que, de entrada, el público siente un rechazo

Margules: Atraparía si fuera más intensa.

Laura: Pero el público reacciona de diferentes maneras.

Margules: Hay gente sensible y otra que no quiere ver la realidad. Hoy la obra empezó un poquito declamatoria. Empezó a crecer en intensidad desde la mitad de la primera parte. Al principio, los matices estuvieron muy bien. Pero esto es más allá de los matices. El calado es hasta la capacidad de asombro en las emociones. No siempre llegábamos. Me gusta que el punto de partida no sea tan convencional en términos de producción de imágenes de ustedes. (A Laura) ¿Tú crees que has trabajado en esta primera parte emociones que desconoces?

Laura: ¿De qué valdría decir que sí, si no se ve?

Margules: Entonces es un problema de proyección. Pero el hecho es ir más allá de lo habitual. Nuestro objetivo fue un viaje hacia nosotros. Por ejemplo, en el monólogo primero sería interesante llegar al deseo de la actriz, a la máxima intimidad. Hoy fue una evocación bien hecha. Estamos más allá de la buena lectura.

Estuvo bien, Laura, pero bajaste de ritmo en tu segundo monólogo. En momentos, demasiado lento. Eso te da tiempo de ahondar en las emociones. (A Álvaro)

A Valmont le añadiría un puntito más de claustrofobia. Que se sienta realmente que no puedes salir. Creo que pueden conseguir más daño cuando estás acostado, es mucho más nocivo. Probablemente el problema del principio es de mayor producción energética. Se siente cómo se va llegando a la energía conforme avanzan los parlamentos.

(A Laura) Sentí avanzada la idea de masculinidad, y una buena interiorización. Puede ser mejor, que duela realmente.

Álvaro: Yo sentí confianza con respecto a ayer. El problema ayer fue el cambio de horario.

Margules: Sentí la corrida saludablemente densa. No la suelten ya.

CHUNGA

25 DE ABRIL DE 1996
EL FORO TEATRO CONTEMPORÁNEO
23:00 HORAS

Ensayo con público. Corre la obra. El director no dicta notas. Parte del público es gente que ha trabajado con Margules: asistentes, actores. Les sorprende, ante todo, que se haya llegado a la economía del lenguaje con un texto tan devastador y austero. Es la culminación de una búsqueda.

Margules: Sentí la primera parte un tanto fragmentada.

Laura: Ahora he logrado sacudirme la censura en la segunda parte. En la primera hay tal cantidad de información, que no me permite confiar en la sensación del otro. Necesito probar la intuición.

Margules: Siento que tu primera parte fue más intensa que lo habitual, a costa de la intimidad.

Laura: Creo que tenemos que confiar en nosotros en la primera parte. Nos tiene atados la conciencia de estar en la cuerda floja; ¿tú lo sientes, Álvaro?

Álvaro: También siento las acotaciones. El principio es muy frágil. Y es muy fuerte la coraza que al principio marca el tono. Tengo la conciencia del equilibrio.

Margules: Sentí que buscabas matices, a costa del tiempo. Y las risas del público los empujaban a la grandilocuencia. A mí me sacaron de quicio. El chiste de la primera parte es estar enganchados por la misma intensidad emocional. Esto es un poema, es musical, el nivel de comunicación debe ser exacto. A veces se cargan hacia la naturalidad, a veces a la construcción. El aflojamiento de la intensidad y la construcción en la primera parte puede volver esto desangelado. Otro director apagaría la luz cuando uno habla y encendería cuando habla el otro.

Sentí mucha intensidad en el primer monólogo. Es-

tuvo bien, pero perdió intimidad por el grito. Probablemente era necesario en el ensayo de hoy, pero se vuelve inverosímil.

Y nos fuimos en alto volumen un buen rato. Nos exteriorizamos, pienso que por el público.

Siento que te podrías pasar a la chunga, Laura, en el monólogo de Valmont: cuidado. Me gustó mucho más. Lo sentí desenvuelto. Cuidemos la pérdida de sentido filosófico. Hay que contener un poco el humor.

Hubo en la segunda parte momentos donde se cargó hacia el melodrama. Y momentos empujados.

Laura: Álvaro, tenemos que ver cómo me agarras de la boca.

Margules: Quiero desenvoltura, pero que sea más sofisticada.

EL MAL, EL TERROR

21 DE ABRIL DE 1996
EL FORO TEATRO CONTEMPORÁNEO
20:00 HORAS

Margules: Yo sentí ayer un extraño ambiente. Una tensión en el aire; no lineal. Algo muy extraño. Me pareció interesante, porque durante todo el tiempo sentí tensión. (A Laura) Algo insólito te pasaba ayer.

Laura: ¿Mal?

Margules: No, todo lo contrario. Algo diabólico. Casi podría decir que sentí el mal.

Laura: Me pasa que hay puntos de la obra que me alteran. Y ayer me pasó y me descontroló que no me sucediera. Ayer no tenía piedad al final.

Margules: Lo mirabas con un desprecio, que dije “así es”.

Laura: Dije “no me pasa nada”.

Margules: Una expresión de crueldad terrible. La presencia del mal, de la decadencia.

Por lo tanto, algunos defectillos se evidenciaban más. Sentí que en el monólogo del principio, en las primeras dos o tres frases, una tendencia a recitar, que inmediatamente se compuso.

Me saltaré al final: Álvaro, siento que tu muerte se debilita por el exceso de movimientos. Está bien, pero hay tantos bamboleos, que se vuelve poco limpia en términos de claridad.

Tuvieron dos momentos que fueron geniales absolutamente: el monólogo segundo de Valmont-Merteuil, fue sencillamente genial en términos de emoción. Representa el sentido del humor con contenido filosófico. Fíjalo. Y toda tu primera parte, Álvaro, de madame Tournel. De repente vi la parte femenina de un hombre. Es lo mejor que puedo decir. No el fingimiento, sino el trabajo actoral de llegar a sus partes recónditas. Eso

me asombró muchísimo. Como venías de dar dos funciones de otra obra, estabas exhausto, y los coitos no llegaron a ser el terror espantoso que alcanzas cuando estás muy firme.

Creo que el problema de la primera parte radica en una cierta ligereza. Las ironías no tienen peso, el sarcasmo es un poco hechizo, hay frases un poco retóricas. Así, en términos generales.

No puedo decir que ayer la obra me haya emocionado, me sentí cogido por el mal, me sentí violentado por el tiempo, por lo que se les agradece. Gran cosa.

La obra corre con poco público.

Margules: Yo sentí todo deprimido, sin energía. Ante todo la primera parte. Deprimida y retórica. Insisto: mientras las primeras frases no sean dichas con convicción y no se toquen en los sarcasmos, inmediatamente después de la intensidad del monólogo, sobreviene la ligereza. Esgrima verbal: si no, el diálogo se vuelve inconsistente.

Álvaro, todo el asunto de “deseo la suplantación” lo dijiste con un gran sufrimiento; entonces, la proyección es como de incompreensión del texto, en vez de firmeza y lucidez.

Luego hubo un gran hallazgo: no usar ningún gesto en “nos devoramos”. La apuesta a la reacción interna.

Álvaro, hoy con Cécile buscaste intimidad y cariño, mezclados con violencia. Esto es muy tentador, porque profundizaría en una obra de realismo psicológico. Pero es otra la ideología del asunto: ella es una cosa.

Álvaro: Precisamente por eso busqué las actitudes banales.

Margules: Pero a la distancia se vio como un exceso de ternura.

Álvaro: Se puede volver plano.

Margules: No, las palabras no permiten que sea plano. Las palabras tienen que matar. Y sentí una explicación.

Laura: Yo lo sentí terrible, que me aborrecía.

Margules: Allá en el público proyectaba una figura sádica —no sadiana, sádica en términos psicológicos. Cada palabra ahí es degüello. Sentí la necesidad de explicar la razón del comportamiento. Se pierde la sensación de terror.

Algo seleccionaste en los movimientos de la muerte. Todavía puede ser más. Las contracciones tienen que mostrar que cada una le causa un espantoso dolor. Leamos unas cuantas notas:

—Valmont: ¿Por qué sufre en “sólo la muerte es eterna”?

—Valmont: No mirar arriba en “Dios ha de querer”.

—No golpear el suelo en la muerte.

Los actores piden al director un día de descanso. El director lo da.





BAUDRILLARD Y BATAILLE

23 DE ABRIL DE 1996
EL FORO TEATRO CONTEMPORÁNEO
22:30 HORAS

La obra corre con público. Al final, el director sólo da las siguientes notas:

—Valmont: Antes de “la nada” comienza algo de autocompasión. Está bien, pero que de ahí nazca un desprecio hacia sí mismo.

—Merteuil: Muy llano “y ahora, que muera”. Rompió con el personaje.

—Valmont: En la posesión, acordarse de Baudrillard y Bataille: el infinito desprecio por la figura conquistada. Falta desprecio, humillación. Usar las palabras para aniquilar. Entonces el texto cobrará sentido.

—“Membrana” resultó atropellado.

—Merteuil: El segundo monólogo resultó didáctico, a resultas de la falta de intensidad del final de la primera parte.

—Cuando sientan un bache energético, subir juntos la energía.

BACHES

25 DE ABRIL DE 1996
EL FORO TEATRO CONTEMPORÁNEO
19:30 HORAS

Margules: Vamos a enriquecer el momento de autocompasión. Que tenga secuencia, que vaya desde antes. Me resulta fragmentado así, de repente. Que provenga del aburrimiento y que el aburrimiento se vuelva desesperación sin exceso de gestualidad. Entonces, primero la autocompasión, y de ahí a un espantoso y devastador hastío. Y que el hastío tenga una buena dosis de autodesprecio, que no es lo mismo que autocompasión. Tiene que ser muy flagelante, precisamente como castigo a la autocompasión. Un caballero no se la permite.

Álvaro: En el último ensayo me di cuenta de que el texto es tan cabrón, que en la medida en que trato de compenetrarme con esto, hay algo que me lleva a cosas no exploradas. Hay esta doble conciencia del abismo atrayente y hay indicaciones de dirección que me detienen.

Margules: En algún ensayo, Müller dice que las acciones de sus obras no son para imitarlas, sino para trascenderlas; tampoco se trata de cambiar el trazo físico o psicológico. Él se refiere al problema que toca. La posesión en cualquier forma, ante todo la de poesía literaria, es la máxima expresión estética (si acaso sólo la supera la música, y en ella, el silencio).

Cuando digo expresión estética me refiero a tocar fondo, como en la vida.

Álvaro: Dijiste que el actor tiene control sobre sus emociones. El dilema es que este texto orilla a algo sin control.

Margules: Da el paso.

Álvaro: ¿Y cómo mantengo el control?

Margules: Consérvalo con todo y todo. El control no es censura. Es un elemento pensado, racional, que como todos los elementos de la construcción de un personaje tiene que ser llevado a la intuición. Entonces, incluso en los momentos más hondos puede funcionar este “hasta aquí lo amplió”. Y no es censura si se trasciende la artesanía. Lo que siento —si me permites la sinceridad, sin agresión o deseos destructivos, pues los aprecio— es que hay un terrible miedo en acción. Le han dado demasiada importancia a esta aura de miedo, lo que en consecuencia provoca dos cosas: en primer lugar, obliga al abandono de la construcción, a una actuación lineal. Segundo, el polo contrario: la exageración y en medio de todo esto una especie de furor.

Y hay otra cosa relacionada con trascender el esquema de la acción. En este momento, amén del miedo, siento que estamos enredados en la anécdota; una simpleza en desequilibrio con la construcción. La anécdota ya corre por sus venas, el problema es construir. Cuando tú, Álvaro, te acuestas con los pies arriba, ironizas, y siento un deleite en la ironía, pero siento que la ironía no llega al sarcasmo porque falta que esta ironía sea para herir a muerte.

Siento una tendencia a la naturalidad, a causa de haber quedado —por miedo— atrapados en la anécdota. La anécdota es un trampolín para explorar el comportamiento humano. Sé que la propuesta dramática es desusual, que a falta de la progresión aristotélica, ustedes la construyen y no pueden cejar en ello. Transmitanse la idea de levantar las bajas de energía. Lo más importante es la exploración del comportamiento humano en situaciones excepcionales, como en la de las ratas escondidas por la radiación e impedidas de salir. En esta clase de mundo están los personajes. Es el del muro que tenía Müller ante los ojos, y que lo volvía disidente político y delator. Los millones que gasta Rusia en aplastar a los chechenos, en lugar de mejorar el nivel de vida. El fracaso de la aspiración humana por desear. El mal de nuestra época.

Lo que es más importante es el comportamiento humano, la autoexploración no gratuita. Tiene que vulnerar, que costar. Tiene que afectar al actor, y a través de esto, modificar el comportamiento del personaje.

Müller podría dejar el material escrito, podría no ser escénico, mas lo escribe para la escena. A él le importa lo que ocurre al interior del actor. A partir del



modelo —el fracaso— le importa el actor, su experiencia para desarrollar y enriquecer la idea. Entonces, la obra no puede ser lineal. Los personajes realmente intentan realizar lo irrealizable: romper las ataduras del cuerpo. Y pagarán con su vida, por el lujo de hacer teatro.

(A Laura) ¿Tú sabes en qué ensayo estuviste bien en el segundo monólogo?

Laura: Me es más fácil saber cuándo tengo fugas de energía y me tengo que sobreponer.

Margules: Hubo ensayos donde todo estuvo comprimido y con profundidad. (A Álvaro) La muerte no emociona ya, porque no emociona al actor. No es mecanización, sino barrera interna.

Laura: En los últimos ensayos me doy cuenta de que le doy la vuelta. Me siento muy insatisfecha, con inquietud, después. Y es el coraje que me da quedarme corta. En escena te topas con cosas que no tomas.

Margules: No es la dramaturgia convencional.

Laura: Por eso no puedo confiar en la intuición.

Álvaro: Pienso que hubo un momento en que íbamos bien. Y sentí luego que los actores y el director no sabíamos a dónde ir. Empezamos a ir para atrás. No lo sé claramente y trato de aclarármelo. ¿Qué pasó?

Margules: Pienso —espero estar en lo correcto— que ustedes, mis queridos amigos, se asustaron mucho de la grandeza del texto.

Álvaro: Yo pienso que en un momento te pusiste en contra nuestra.

Margules: Porque vi eso.

Álvaro: No, antes. En el hecho de no dar seguridad al actor. En un momento lo sentí. El proceso de actuación es difícil y variable.

Margules: En este momento creo que deben quitarse toda defensa contra la grandeza del texto, y fijar. Y a partir de ahí, ir a la profundidad. Armarse más de energía.

Laura: ¿Cómo te fue en el último ensayo?

Margules: Apuntaba muy bien después del primer monólogo, y a la altura de poco menos de la mitad, algo sucedió. Y lo que prometía consistencia, como cuando hubo presencia del mal, poco a poco empezó a volverse lineal, y ya no construían. (A Álvaro) Y en un momento te abandonó la energía, pues venías de otra obra. Me pregunto si no hace *click*. Éstas son las condiciones. Haz más resistencia física y psicológica. La obra terminó en la anécdota pura.

Laura: ¿Cómo hacer que las acciones no sean sólo desahogo? Se vuelven una fuga. En vez de llevarlo todo adentro y trascenderlo.

Margules: Estamos entrenados en el sistema arisototélico, donde las acciones y las situaciones dan una energía ficticia, a causa del movimiento. Éste es un texto donde hay que generar; el movimiento tiene que

ser interno, como en Chéjov. Muy agitado e intenso. No es fácil. No nos alteremos ante las dificultades de una propuesta teatral diferente.

Así sucede en la poesía: algo subrayado en la primera parte, revive en la segunda parte. Por eso son tan importantes los denominadores comunes: la devastación, el hastío, la claustrofobia, la vejez —tienen 300 años. Son cuerpos jóvenes abatidos por el fracaso y la imposibilidad de salir del búnker.

La obra corre. El director no da notas al finalizar.

Margules: Háganlo así en el estreno.

HAGANLO ASI EN EL ESTRENO

27 DE ABRIL DE 1996
EL FORO TEATRO CONTEMPORÁNEO
19:00 HORAS

La obra corre con público. Antes, el director ha dictado objetivos a los actores mientras ellos se concentraban, casi en susurro, individualmente.

Margules: Háganlo así en el estreno y ya estamos.

Laura: Hoy sentí gran velocidad de imágenes. Pensé que estaba histérica, desbocada, horrible.

Margules: Estabas exacta de energía. En algunos momentos sentí un vaivén de energía. Pero leamos unas notas:

—Valmont: Más tensión en las pausas alrededor de “sólo la muerte”, y antes de “ante la perspectiva”.

—Merteuil: No corretearse en “Campos Elíseos”.

—Cuidado con las manos en “cripta de su virtud”.

—Valmont: Más amenaza en “no se preocupe por su inocencia”.

—No hacer coloquial “la paloma está”.

—Más orden y amenaza en “su mano”.

—Más pronunciado “quiere saber dónde”.

—No barrer “el que trae la luz”.

—No mirar al cielo en “liberar al ángel”.

—Merteuil: No llegar al lloriqueo en el *Rompimiento 2*.

—Valmont: Más lento “no necesita decirme”.

YA DUELE EL TEXTO

28 DE ABRIL DE 1996
EL FORO TEATRO CONTEMPORÁNEO
20:00 HORAS

La obra corre con público. El director no da notas antes ni después. Al final hay un corto diálogo con Javier Barreiro.

Barreiro: Creo que en la primera parte ellos no se muerden demasiado. Y es difícil entrar.



Álvaro: Creo que es por el texto. Poder establecer la convención.

Margules: Ayer el peso de los sarcasmos era más poderoso.

Barreiro: Siento (*A Margules*) que desbloquee algo importante en el monólogo de la Merteuil-Valmont. Hay que seguir echando abajo bloques y enriquecerlo. Para mí hay momentos no logrados porque aún no se maneja del todo el sarcasmo. Como que el sarcasmo no muerde al otro.

Margules: Pero ya duele el texto.

Barreiro: Mucho más.

SER GENIALES

1 DE MAYO DE 1996
EL FORO TEATRO CONTEMPORÁNEO
20:30 HORAS

La obra corre con la butaquería llena. No hay notas antes de la corrida.

Margules: Los momentos cumbre que alcanzan a lo largo del texto son tan grandiosos que los otros momentos, aunque están muy bien, no lo son tanto y crean desniveles. No les queda a ustedes más que ser geniales todo el tiempo. Con una limitante —y no quiero

cortar alas—: es un poema en prosa poética. No pueden añadirle cosas. Los “sí” y los “como” repetidos.

Diferentes públicos, ¿verdad? En el estreno, ya saben: habrá risas exhibicionistas. Aguanten. No se dejen empujar. El público hoy fue frío pero perceptivo. Hubo menos vaivenes de energía que ayer. Salvo en algunos fragmentos, sentí todo muy fluido. Leamos las notas:

—Merteuil: No empezar con la cabeza arriba.

—Valmont: Dar a entender el orgasmo en “un amante”.

—Merteuil: No cortar tanto “podríamos llenar”.

—No mover tanto la cabeza en “hurgar”.

—Barrido “si he de creer”.

—Excesivo el gesto “arroja al precipicio”.

—Al avanzar como Cécile, la cabeza hacia el suelo.

—Valmont: Bien dicho “lascivo”.

—No subir el tono en “criaturas de Dios”.

—Más mando en “su mano”.

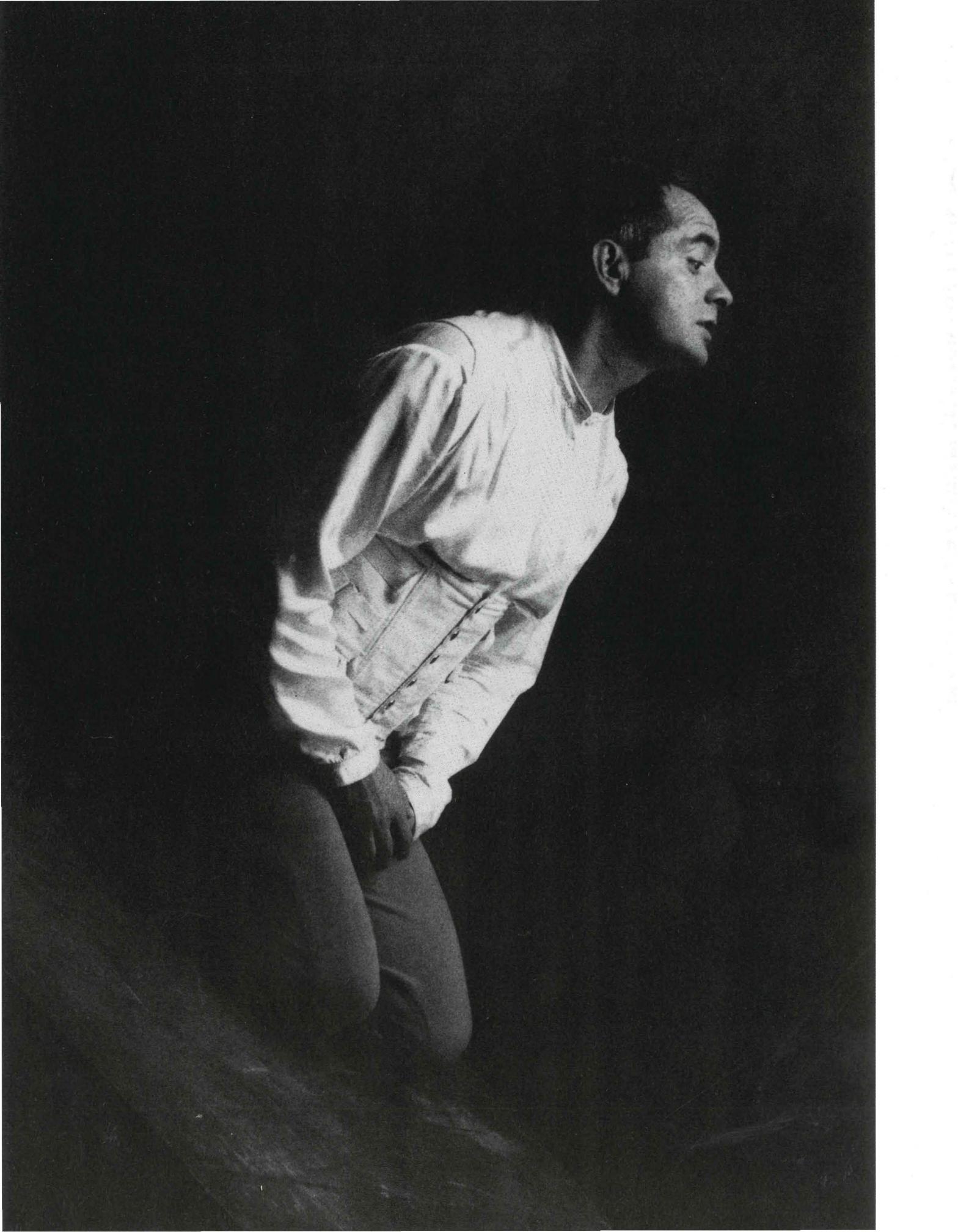
—Más dicho “el paraíso tiene...”

—Más regaño y desprecio en “y por qué no”. Ahí, cuidar no estar los dos igual, de espaldas e hincados.

—Merteuil: La risa, más gruesa y prolongada.

—Más energía y atrocidad en el *Rompimiento 2*.

—Valmont: En la muerte, el culo hacia ella; no al público.



ENTREVISTA A ALVARO GUERRERO

RUBEN ORTIZ

DICIEMBRE 14, 1996

R: ¿Cuál es tu impresión general del proceso, tomando en cuenta los ensayos y la temporada que concluye mañana?

A: El calificativo total, primero, es de mucha satisfacción, sobre todo personalmente por sentir que la obra ha ido evolucionando para mejorar. En mi proceso personal siempre hubo un nivel de exigencia que la misma obra planteaba y que fue el motor que me llevó durante los ensayos y las funciones a pedirme más y más. Incluso ante la ausencia de Margules en algunas funciones, no dejaba de haber exigencia.

R: ¿Exigencia en qué nivel? Supongo que todas las obras tienen un nivel de exigencia, ¿o no?

A: No estoy tan seguro. Hay algunas obras que tienen sus límites muy claros, y en éstos hay objetivos actorales. Aquí no. La exigencia misma de la estructura dramática de la obra no deja posibilidades de soltarla. Y además, las lecturas de la obra son tantas y es tan compleja la obra, que al final siempre hay algo que uno siente que pudo hacer mejor. Escarbar más, indagar más. Indagar dentro de uno mismo. Y tratar cada vez de buscar nuevos significados dentro de la obra.

R: ¿O sea que la exigencia es a nivel de exploración personal y no solamente técnica?

A: Exactamente, otras obras sólo tienen una exigencia técnica. Ésta no. Es una exploración personal.

R: Volviendo a los inicios, Ludwik llamó a los actores y les dijo “tengo una obra así y asado” e inmediatamente les dio el texto.

A: No. Mi primer acercamiento a la obra fue en una comida con Ludwik. Y él es muy claro al exponer sus proyectos. Sin leer la obra yo me di cuenta claramente de a lo que me iba a enfrentar. Le dije a Ludwik ese día: “si llego al psiquiátrico, tú me llevas por lo menos cigarrillos”.

R: ¿Y a qué te ibas a enfrentar?

A: Al horror de la autoexploración. Alguien explicaba gráficamente que nosotros somos como una ciudad.

Tenemos nuestros barrios periféricos, centrales; y hay el submundo, las ciudades perdidas y su horror. Y ya conociendo a Ludwik me dije que la exploración iba a ser al horror. Iba a enfrentar mucho dolor.

R: Y eso, enfrentado a la primera lectura del texto ¿qué impresión te dio?

A: La primera impresión que tuve es de que soy un tonto. Porque había muchos significados que no entendía. Muchos niveles. La estructura del lenguaje, por ejemplo. Vamos, a nivel intelectual, ahora la puedes leer, entender los significados, pero no al momento de hacerla.

R: ¿Tuviste alguna idea de cómo abordarías el texto?

A: Sí, pero muy superficial.

R: ¿En qué sentido?

A: Estaba acostumbrado, por varias puestas en escena anteriores y un poco por deformación, a lecturas muy superficiales. Podría decir que hice una lectura naturalita, muy simple. Solamente en el transcurso del análisis del texto, y más que nada cuando lo empezamos a poner en escena, fue cuando realmente me di cuenta de los significados.

R: Antes tuvimos otra etapa, cuando hablamos con Juan Villoro, leímos a Laclos, a Bataille ¿Ahí se te iba formando una imagen más clara de abordaje?

A: Yo insisto en que no. Lo que yo pensaba en esa etapa de análisis fue muy distinto de lo que se realizó al empezar a moverlo. Para mí hay una frase clave en la obra: “El pensamiento que no se convierte en acto, envenena el alma.” Y es precisamente lo que me sucedió; todos los pensamientos que tenía tuve que vertirlos en acción, si no, se envenenaba la actuación.

R: ¿Y que hubiera sido de esa acción sin esa contextualización?

A: Hubiera valido madre. Las dos cosas se complementan. Sin un entendimiento profundo de la filosofía que hay en la obra —las propuestas de pensamiento de Müller—, hubiera habido una acción hueca. La obra está llena de ideas muy ricas y complejas.

Pero esos pensamientos, esos subtextos, esas in-

tenciones en la triple o cuádruple capa, tienen que estar reflejados en el escenario y con una claridad absoluta, con valentía, aunque no de una manera grosera, elemental y gráfica.

R: En resumen, ¿qué significó hacer este trabajo de delimitación: hablar sobre la seducción, sobre el marqués de Sade...?

A: Personalmente, este acercamiento me confirma que la actuación requiere de mucha inteligencia. Uno descubre las cosas hasta que las hace. La actuación no solamente es sentir, echarle ganas, sino un acto mental sobre todo; de valentía. Permea estas lecturas con nuestra actitud moralista —que todos tenemos—, este punto de vista sobre la vida, la sexualidad, el erotismo, el acercamiento a la maldad, te abre un parámetro muy amplio sobre la vida. Y sobre todo el hecho de hacerlo. Ya deja si lo haces bien o mal. Sumergirte en el infierno. A final de cuentas la propuesta de Müller es el infierno y la mierda. Y debes tener el valor de asumirlo y revolcarte en eso.

Era evidente el miedo que se manifestaba en Laura y en mí, aun antes de pararnos. Ahora no somos pendejos, estábamos ya vislumbrando a qué nos íbamos a enfrentar. Y no sólo personalmente, sino echándole la mierda a alguien.

R: Después de contextualizar, volvimos al texto, a encontrarle el modo a esta estructura. Empezamos a meter entraña aún sin acción. Hubo resistencia.

A: Sí.

R: ¿Cómo superar esta primera resistencia?

A: Hubo una frase clave de Ludwik: “sus recursos actorales no sirven para esta obra. De lo que se trata en este momento es de desaprender”. Lo que quería decir es que “todas las muletillas y recursos fáciles de ustedes, tienen que ser olvidadas”. Dijo “yo los conozco como buenos actores, pero su máximo nivel, ese nivel, no sirve para esta obra”. Ahí empezó el trabajo arduo. Empezar a dejar de lado nuestras herramientas actorales y aventurarnos a lo desconocido. Y eso, después de trabajar tanto tiempo como actor, te da pavor. Dices: “¿de qué me voy agarrar entonces? ¿Dentro de mí, a qué me voy a avocar?”

Eso me pareció maravilloso, porque efectivamente desaprendí muchas cosas, muchos vicios, y eso te deja como la página en blanco para experimentar nuevas cosas.

R: ¿Qué había detrás del miedo?

A: Lo que a uno realmente le da miedo es comprometerse con las cosas. Te da miedo reconocer las partes oscuras de ti, reconocer que puede enloquecer en un momento. Lo digo personalmente. Tuve pavor, noches de insomnio, de borracheras interminables.

Tenía miedo de una exigencia de ese calibre y no

llegar. ¿Podré decir esto con estas herramientas? ¿Podré enfrentarme al hecho de ser mujer? Asumirlo, no como puto, sino ser mujer. Nunca había enfrentado una obra que me confrontara personalmente; yo, yo, Álvaro, ¿qué con mi vida?, ¿qué con mi maldad, mi capacidad para destruir a alguien, engañar, hacer mal?

R: Ya con estos miedos y estas perspectivas ¿cómo fue ponerse de pie, comenzar lo que llamamos el trazo?

A: Siempre tuve la sensación de que todo era nuevo. Te podría hablar ampliamente de la metodología para esta puesta, pero siempre pudo más el otro lado, el lado de la intuición. Siempre estar apostando a lo desconocido. Casi como ser nuevo, como nunca haber estado en una escuela de actuación. Claro, evidentemente hay cosas que uno ya trae como *background*. La experiencia; que ya sabes pararte en el escenario; que ya sabes hablar. Bueno, incluso he mejorado mucho mi dicción después de la obra, porque había una construcción enorme por la que Ludwik nos fue llevando paso a paso. Pero siempre estaba en el limbo de lo desconocido. Había veces en que trataba de “circunstanciarme”, pero me daba cuenta de que los personajes podrían entrar sin tener más circunstancia que la específica de tener una relación con alguien y querer destruirlo.

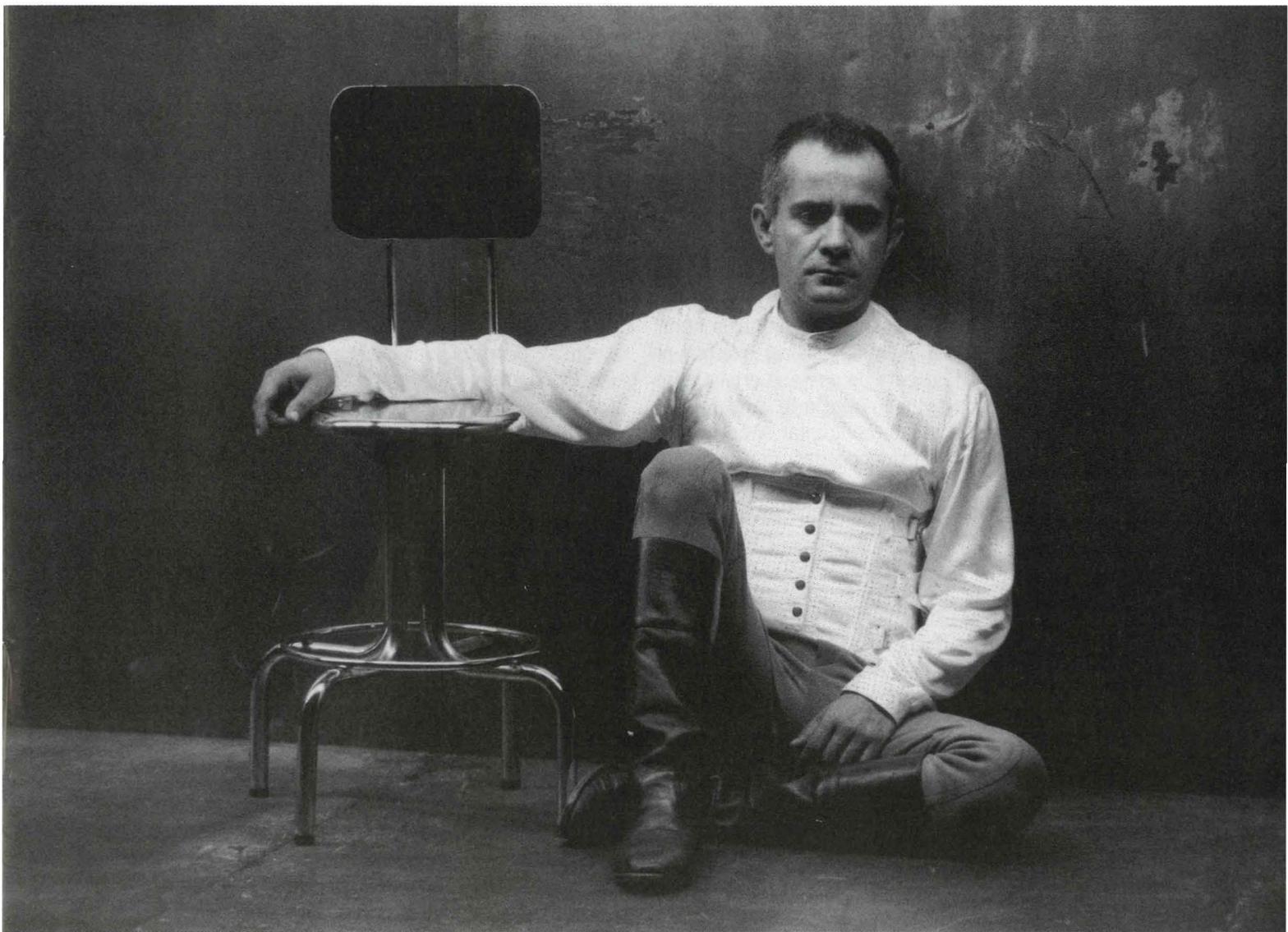
R: ¿Podríamos decir que metodológicamente la batalla era por dejar libre la intuición?

A: Sí, la intuición y el descubrimiento. El valor de aventarte al hoyo. Ya después de tener la estructura de significado de la obra, lo que se está diciendo. Casi se podría decir que cada escena, cada pequeña parte, es como un universo. Tengo esa sensación muy rara de que estos dos están perdidos en un limbo, y que tienen mucho tiempo de conocerse y que también son desconocidos y que es totalmente factible que en ese momento ellos dos empezarán a vivir, nacieran ya grandes hechos mierda para hacerse pedazos. Ellos están en ese microuniverso, ellos dos nada más.

R: Un universo es una estructura con elementos limitados, algunos desconocidos, pero unos muy precisos. Lo digo porque también había el reto de “colocar” los elementos precisos de este universo. Había una lucha por precisar. Precisar la dicción y que en cada momento la emoción fuera ésta y no otra.

A: A lo mejor es muy jalada la imagen pero se me acaba de ocurrir que tiene que ver algo así como la fusión atómica. Partículas, cosas muy pequeñas que en el momento en que se tocan producen la explosión nuclear y tienen que ser precisas. Entonces, en el microuniverso que delimita la caja está en donde dos seres se tocan, se produce una explosión enorme, estos dos se hacen un daño impresionante.

R: ¿Cómo era la comunicación con el director?



A: En este tipo de trabajo, y conociendo a Ludwik, no es sencillo. Porque Ludwik tiene una manera específica de trabajar que a veces violenta mucho al actor. Que tiene su razón de ser. A veces también él es necio, defiende sus posturas. Lo que me gustó mucho del proceso fue que Ludwik fuera una gente inteligente con la cual se puede pelear. Pero también es muy receptivo cuando ve que hay una razón por la que uno se está molestando. Evidentemente todos los actores tenemos partes muy infantiles de vanidad y cuando nos empiezan a exigir nos enojamos. Y me pregunto de pronto: “y bueno, este tipo por qué me está violentando”? Y al paso de los ensayos te das cuenta de que él tenía razón; o no. Pero el problema es la efectividad, que hay un resultado y uno se da cuenta de que eso era, y dejas de pelearte. Lo importante es que no te acobardes. A Ludwik le gusta mucho eso: confrontar al actor para ver hasta cuándo o hasta dónde das, pero con una razón objetiva.

R: Y el proceso no es lineal. Hubo momentos en que nos atascamos.

A: Había una cuestión orgánica, corporal, de parte de los actores. El mismo cuerpo se empieza a defender “yo no quiero sentir esta chingadera”, ese “horror”, y era cuando venían los baches, cuando nos acobardábamos. Y también era como tomar un respiro: “vamos a relajarnos tantito para tomar fuerza”.

Durante todos los ensayos no se podía tener un nivel altísimo. Era imposible. Había momentos en que se nos cansaba el caballo. O después de tres o cuatro días de no dormir o de ponerte unas borracheras enormes —porque solamente así podía yo dormir u olvidarme de Valmont (lo digo con mucha pena, pero así fue)— y por el mismo nivel de exigencia. Los actores mexicanos no estamos acostumbrados a ese nivel de exigencia diaria en el ensayo, tú lo sabes bien. Somos muy flojos.

R: ¿Que significó meterse al “cuartito”? Ya en su hogar, con las luces.

A: Cosa extraña, cuando llegamos aquí al Foro dije “éste es el lugar”. Nunca me sentí bien en los otros lugares. Aquí hubo un encuentro afortunadísimo con el espacio y con la escenografía. Ya habíamos tenido un encuentro con la escenografía en otro lugar, y fue horrible. Pero al llegar aquí me sentí como en casa.

Desde el primer momento en que empezamos a ensayar fue otra cosa. En el otro lugar, habíamos pensado “esto va a ser un desastre” ¿te acuerdas? Los peores ensayos. En ese lugar nunca levantamos.

R: Y cuando ya la obra corría aquí y Ludwik empezó a traer público ¿qué significó este contacto?

A: A mí me dio mucho gusto. Porque tenía miedo de que la obra —por su naturaleza, por la estructura

del lenguaje y por la contención— pudiera naufragar para la gente. Incluso desde que tuvimos ensayos con gente en el INBA, me empecé a dar cuenta de que sí teníamos algo importante. Y cuando la gente vino a ver ya la obra como es, en primer lugar tuve gusto y luego sorpresa por las cosas que decían, por lo que no esperábamos que nos dijeran. Fue muy reconfortante, pero a la vez planteó un nivel de exigencia: “la obra está en este nivel. Mantengámoslo. Y si se puede, vayamos hacia arriba.”

R: ¿Y en el desempeño, sentir que la gente está a dos pasos?

A: Uno de alguna manera piensa en el público, pero sentí que desde el principio lo mejor era que me valiera madres, tenía que sumergirme en la obra y comprometerme mucho con Laura, mucho con la obra; en estos tres niveles que habla Brook: conmigo, con ella, pero el otro, el público, yo ya no lo consideraba. Si había esta relación entre Laura y yo muy fuerte y absolutamente compenetrada, se iría el público. Incluso hay escenas donde estoy viendo directamente al público y no lo tomo en cuenta. Y en ese sentido creo que hay más comunicación con el público. Y además en algún momento sé que les está llegando si estoy absolutamente clavado en lo que estamos haciendo.

R: O. K. La obra tiene este nivel de exigencia. Estrenas. ¿Cómo mantenerse durante más de cien funciones?

A: Lo que pasa es que la obra se vuelve algo que se te mete en la piel, en lo que estás pensando todo el día. Sin que yo quiera, siempre me estoy acordando de la obra. Es una maldita obsesión, una enfermedad. Yo siempre he dicho que el hecho de arriesgarse cada día —y en esta obra hay mucho miedo: antes de cada función yo tengo un miedo espantoso— debe tener presente la exigencia. La obra tiene un nivel y no se puede bajar. No creo que haya habido un día en que Laura y yo dijéramos “ya la hicimos”. Nunca. Todas las funciones son como si lo fuéramos a hacer por primera vez. El valor de sumergirte otra vez, enfermo, o tengas los problemas que tengas. Porque a pesar de que la obra tenga tantas funciones, no sabes qué va a pasar. Y la obra tiene tantos niveles de significado, que en cada función descubres que una frase tiene otro significado, y eso es muy emocionante para un actor. Si te das cuenta de la calidad de la obra que tienes en las manos, y si tienes la inteligencia suficiente para pensar “con esta obra podría explorar durante diez mil funciones”, aunque ni el cuerpo ni tu psique aguante, está la curiosidad del acto, cuando se dice “tengo que trascenderme a mí y a mi cuerpo”. Ahí está lo interesante del asunto.

R: ¿Qué tal el final de cada función?

A: (Risa) Suicidarse todas las noches está un poco heavy.

Me siento muy afortunado de trabajar con el equipo con el que estoy trabajando. Porque me llamó Margules. Por trabajar con Melita (Laura) y sobre todo porque por fin, en los 17 años que llevo actuando, tuve un acercamiento concreto con el compromiso con la actuación, con qué es la actuación. Muchas ideas que tenía de esta profesión se vinieron abajo. Mucho de frivolidad con respecto a la actuación.

R: A riesgo de reducir o de ser esquemáticos, ¿qué era para ti la actuación y qué es ahora?

A: Casi podría decir que para mí actuar era llegar a un lugar donde tenía algo que hacer a cierta hora, algo que me dio cierta disciplina, y ahora comprendo que la actuación es un hecho artístico que requiere de mucho compromiso y mucha preparación todos los días. Eso es lo que hace la enorme diferencia. El hecho de com-

prometerse con cada función, todos los días. Cosa que yo no hacía antes, te lo juro. A veces llegaba a “chanclear”, como dicen por ahí a ciertas horas, y a echar desmadre. Un grado de frivolidad que ya no voy a permitir.

R: ¿Y qué es la actuación como trabajo artístico?

A: En primera, entender que sí es un hecho artístico y merece mucho respeto. Hay una actitud generalizada de menosprecio, que a lo mejor nos hemos encargado de fomentar los mismos actores, con esta falta de compromiso. Los actores pueden ser tan artistas como Picasso o como los mismos directores.

Mi vida ha ido de por medio en esta obra y yo creo que eso es lo que se tiene que hacer. En esta pinche profesión uno nunca acaba de aprender. Y ya con eso yo me salvé. Con sentir que estoy aprendiendo.



ENTREVISTA A LAURA ALMELA RUBEN ORTIZ

14 DE DICIEMBRE, 1996

R: ¿Cuál es tu impresión general de todo el proceso?

L: Fue como un clavado a la vida, a tintes de la vida que yo no conocía, que no había manejado a nivel de experiencia, personal. La maravilla de hacer arte (lo digo entre comillas, creo que se ha sobreestimado esta palabra). De pronto te das cuenta de la cantidad de matices del comportamiento humano. Estoy como imbuida en humanidad después de este proceso.

R: ¿Cómo fue su primer encuentro con la obra?

L: Margules estuvo como seduciendo varios meses antes. Que había una obra, que era un papel muy difícil, que a lo mejor era el papel de mi vida (y estoy pensando que sí). Y no me daba más, sólo me decía que era muy difícil. Después nos citó a Álvaro y a mí, y nos habló un poco de la obra, de *Relaciones peligrosas*, y no nos daba el texto. Yo estaba desesperada. Y entonces encontré en mi casa una versión de *Cuarteto* que le habían dado a mi marido, y fue muy raro, porque tuve la oportunidad de leerla, y no la leí. Dije “no, me espero” y me esperé hasta la primera lectura en que estuvimos todos.

R: ¿Y entonces?

L: Pues no entendí nada. Mi primera sensación fue no entender nada. Vaya, no había acotaciones, no había personajes: iban más allá. No había estos personajes que uno como actor saca rápidamente por colmillo. Y fue como un desconcierto. Leímos la obra como en 20 minutos o media hora. Llena de truquillos, como si leyéramos un guión de cine, llena de manierismo y llena de efectitos.

La segunda lectura duró muchísimo tiempo más, porque fue un acercamiento íntimo, por intuición. Y ahí me di cuenta de que esto iba a ser mortal.

R: ¿Tuviste en alguno de estos momentos una intuición de cómo lo abordarías?

L: No. Yo creo que cometí un error (un error si hablo de todo lo que sufrí en el montaje) en el proceso de ensayos que fue que me dejé, me abrí completamente

a Margules. Cedí, me puse en un punto de vulnerabilidad extrema; y empecé a balbucir. Me costó muchísimo trabajo. Me puse voluntariamente en cero, porque me di cuenta de que estaba muy limitada, que soy una actriz —un humano muy limitado— y la ambición de Margules era infinita. Y más me valía agarrarme de su ambición artística.

R: ¿Qué importancia tuvo contextualizar con otras lecturas como primer paso?

L: En ese momento —es muy raro—, sentía que el material se hacía para mí más inabordable. Más infinito. Esa información, esa lectura, esas imágenes me aterraban. Me aterraba pensar que tenía que concretarlas en unas palabras que yo iba a decir. Ludwik podía hablar dos horas seguidas, pero yo pensaba “al final la que va a decir esas palabras soy yo”. Me aterraba. Y sin embargo este trabajo de lecturas es lo que más me ha mantenido viva en las funciones, de muchas maneras: las imágenes, lo sugerente que fue esa entrada en materia anterior al texto.

Fue raro porque no fue una información que me sostuviera (o no conscientemente) durante todo el proceso de montaje, sino que me sostiene ahora. Todos esos meses. Ambientes, sensaciones físicas, atmósferas.

R: ¿Qué imagen tenías respecto a un personaje que tiene que hacer a otro personaje, y trascender su sexualidad?

L: Me costó mucho trabajo quitarme de la cabeza el compadecerla: hay un elemento mío de autoconmiseración y de piedad, que me impedía ver al personaje en potencia, en esta suplantación, en lucha con la propia carne. Me costó mucho dejar de llorar. Dejar de llorar por ella. Me di cuenta de que todo lo que yo había pensado por intuición le estorbaba.

Y me descubrió una persona, que finalmente fui yo, que no conoce la piedad, que está devastada, que tiene experiencia y que tiene dolor, pero que se autodesprecia. Eso fue días en la cama.

R: ¿Cómo ibas abarcando una obra que no tiene una estructura al uso aristotélico?

L: Fíjate que hasta ahora en mi construcción, en los trabajos que he hecho, soy muy loca. Soy muy desorganizada, muy intuitiva en ese sentido. Eso me costó. Es vergonzoso, pero casi nunca pienso, más que cuando mi director se pone horas a machacarme en lo que pasa en el primer acto, cuándo es el clímax... No era lo que más me presionaba en este personaje.

R: ¿Qué era lo que más te presionaba?

L: Honestidad. Y no lo digo en un sentido sensible-ro. No es lo mismo verdad que honestidad. Porque me confrontó con que tenía que encuermarme, dejar de defenderme. Y eso me dio pánico, me sigue dando pánico.

R: ¿En los trabajos anteriores te defendías?

L: Sí, es como un cartel de publicidad que una se hace de sí misma y Ludwik dice “no, ésta no es la foto que yo veo”.

R: ¿Qué era esto de desaprender?

L: Desaprender todo. Me he dado cuenta de que soy una actriz efectiva. Ahora ya no podría ser una actriz efectiva. Si me dieran un texto me costaría mucho trabajo. Y estoy muy feliz por eso. Estar en cero ante cada montaje. Llega un punto en que te haces muy experta en resolver por tonillos —tengo buen oído— cómo suenan para que parezcan verdad, y trabajar en ese sentido. Y en general es lo que te piden. O tu aspecto. En fin, las relaciones a nivel más superficial. Te vuelves chambera.

R: Esto hacía interferencia con tu trabajo.

L: Yo decía una palabra y Margules me paraba y me decía “no” y “no”. Las primeras palabras de la marca-esa son en el monólogo de la pared, en donde no siente nada y es una batalla por sentir, por provocarse algo: son unas palabras de amor, de amor muerto, y un día en que yo llegué derrotada, en que no podía más, decía “lo dejo”, y el pobre Margules estaba también desesperado de que yo no avanzara, me puse contra la pared y sin pensarlo conscientemente dirigí esas palabras al teatro. Se lo dije al teatro, dije: “no volverá a encender mi corazón ni una sola vez más” todo eso lo dije a esa entidad extraña a la que una se dedica, de la que me sentía yo abandonada, dejada de su mano.

R: Era del todo una confrontación con el oficio.

L: Sí, con la vida. Con mi manera de ver la vida que es el teatro. Y siempre me he sentido como una amante ingrata del teatro. Y de pronto sentí que ya no. Y dije ese monólogo de veras despreciándome y odiándome, y deseado sentir algo. Y ese día no salió, pero Ludwik me dijo que ése era el camino.

R: Regresando un poquito, después de la contextualización, ¿qué significó ponerse de pie, ir al trazo?

L: No me chocó, no me di cuenta. Estaba tan embebida en el problema de honestidad, de significar, de volver a confiar en mi intuición. Lo de los movimientos

fue todo tan suave que no me violentó para nada. Había cosas que incluso yo pensaba “esto no va a quedar así” y así quedó. Por desgracia y por fortuna.

R: ¿Como te comunicabas con el director?

L: (Risa) No sé. No sé. Mi relación con Margules es tan extraña. A veces es mi padre amado, de pronto es mi padre aborrecido. De pronto no es mi padre, es mi enemigo mortal. Lo que sí te puedo decir es que no me deja, no hay un ensayo en que me deje fría. Siempre me provoca o ganas de matarlo o de romperle la cabeza o de rompérmela yo, o a los dos.

Sí fue difícil comunicarme con Ludwik, y es que estaba en un punto en que de por sí era difícil comunicarse conmigo, estaba muy hundida. Yo me puse ahí. Entonces yo creo que le provocaba un sadismo y una desesperación. Y además avanzaban las semanas y yo no progresaba. Más bien al contrario. Ahora, por dentro creo que entiendo qué pide.

R: ¿Qué pide?

L: Entrega. Y una palabra que bien entendida es maravillosa: ambición. Apela a tu grandeza con toda la humildad del caso.

R: ¿Qué significó meterse a lo escenografía?

L: Me gustó, porque apoyaba todas las sensaciones que yo quería trabajar, que yo tenía que resolver. Claustrofobia, decadencia física, hartazgo, saturación y también higiene. No hay nada que te apoye ahí, estás impecablemente encuadrado.

R: ¿Y qué fue sentir al público?

L: Está muy cerca. Es muy raro, porque hay veces en que la gente mueve un dedo y lo siento, y hay veces en que la gente podría pararse de cabeza y no lo siento. En ese sentido, el espacio es un reto.

R: Había también mayor posibilidad de comunicación con Álvaro.

L: Sí, con Álvaro es una maravilla. Es un compañero con quien tengo un entendimiento tácito. Antes que nada nos entendemos, químicamente, escénicamente. Le veo los ojos y me siento con alguien, con un humano. No son ojos que se traspasan.

R: ¿Cómo mantener todo esto durante una temporada?

L: No se puede mantener. Hay muchos altibajos, Uno trabaja con uno mismo en ese día, en ese momento. Hay un marcaje, pero tu cabeza está reflexionando todos los días sobre cosas; y madurando y dirigiendo y retrocediendo. Estas vivísima. Hubo puntos óptimos, donde coincidió por fortuna que estábamos exactamente en una maduración de cosas junto con la obra —una cosa despiadada. Y momentos de vida en que no quiero decir que sea una actriz de vena— por lo que toca y te exige la obra, hubo momentos mucho más débiles, mucho más dulces, que no tienen nada

que ve con Müller ni con Margules. Pero lo que puedo decir en mi defensa y la de mi compañero, es que siempre intentamos dar vida, la poca o mucha que tuviéramos en ese momento.

R: Y, aunque sea un poco simplista, esquemática, reduccionista y tonta la pregunta, dime ¿qué es actuar, ahora?

L: Lo veo como un embudo al revés. Mi experiencia como actriz a partir de esta obra, me abre doscientas puertas. Puertas a todo. Incluso de lo más cotidiano.

Me concilió con aspectos de la vida que yo ignoraba, o no tomaba en cuenta.

Ahora me siento como artesana, no me siento como una “creadora”. Me siento como una persona que trabaja artesanalmente en un asunto muy chistoso que es esto del actuar. Es un asunto artesanal, y por lo tanto puedo esmerarme sin fin.

Lo más importante también es que a partir de esta obra empecé a dar clases. A tener contacto con el proceso de actuación desde cero. Y fue enloquecedor.



LA ESTRATEGIA IRONICA DEL SEDUCTOR*

JEAN BAUDRILLARD

Si la característica de la mujer seductora es hacerse apariencia para introducir el desconcierto en las apariencias, ¿qué ocurre con la otra figura, la del seductor?

El también se transfigura para introducir el desconcierto. Pero curiosamente esta transfiguración adopta la forma del cálculo, y el adorno cede aquí paso a la estrategia. Pero si el adorno es evidentemente estratégico en la mujer, la estrategia del seductor ¿no es al contrario un alarde de cálculo, con el que se defiende de cierta fuerza adversa? Estrategia del adorno, adorno de la estrategia...

Los discursos demasiado seguros de sí mismos —entre ellos el de la estrategia amorosa— deben leerse de otra manera: en plena estrategia “racional”, no son aún más que los instrumentos de un destino de seducción, del que son tanto víctimas como directores. El seductor ¿no acaba por perderse en su estrategia como en un laberinto pasional? ¿No lo inventa para perderse en él? Y él, que se cree dueño del juego, ¿no es la primera víctima del mito trágico de la estrategia?

La obsesión de la joven en el seductor de Kierkegaard. La obsesión de ese estadio inviolado, aún no sexuado, que es el de la gracia y el duende —porque es un ser de gracia hay que encontrar gracia en sus ojos, como Dios, está en posesión de un privilegio inigualable— se vuelve el objetivo feroz de un desafío: debe ser seducida, debe ser destruida porque es ella quien está dotada por naturaleza de toda la seducción.

El seductor tiene como vocación exterminar esta fuerza sobrenatural de la mujer o de la joven con una maniobra deliberada que igualará o superará la otra, que contrarrestará con una fuerza artificial igual o superior la fuerza natural a la cual, contra todas las apariencias que hacen de él el seductor, ha sucumbido desde el principio. La *orientación* del seductor, su voluntad, su estrategia, responden para conjurarla a la *predestinación* graciosa y seductora de la joven, tanto más poderosa cuanto que es inconsciente.

La última palabra no puede dejarse a la naturaleza: ése es el objetivo fundamental. Es necesario que esta gracia excepcional, innata, inmoral como una parte maldita, sea sacrificada e inmolada por la maniobra del seductor, que va a traerle con una táctica hábil hasta el abandono erótico, donde ella dejará de ser fuerza de seducción, es decir, una fuerza peligrosa.

Así, el seductor no es nada, todo el origen de la seducción reside en la joven. Por eso Johannes puede afirmar que no inventa nada y que todo lo aprende de Cordelia. Ahí no hay ninguna hipocresía. La seducción calculada es el espejo de la seducción natural, se alimenta de ella como fuente, pero es para exterminarla mejor.

Por eso tampoco se le deja ninguna oportunidad a la joven, ninguna iniciativa en el juego de la seducción, del que parece el objeto sin defensa. Se debe a que todo lo que a ella respecta ya está jugando antes de que empiece el juego del seductor. Todo ha tenido lugar antes, y la maniobra de seducción no hace sino contener un déficit natural, o responder a un desafío que ya estaba ahí, ése que constituye la belleza y la gracia natural de la joven.

La seducción cambia entonces de sentido. De maniobra inmoral y libertina que se ejerce a expensas de una virtud, de un engaño cínico con fines sexuales (que no tiene gran interés), se vuelve mítica y toma la dimensión de un sacrificio. Por ello obtiene tan fácilmente el consentimiento de la “víctima”, que obedece de algún modo con su abandono a las órdenes de una divinidad que requiere que *toda fuerza sea reversible y sacrificada*, sea la del poder o la natural, de la seducción, porque toda fuerza, y la de la belleza por encima de todas, es sacrilega. Cordelia es soberana y es sacrificada a su propia soberanía. Forma mortífera de intercambio simbólico, así es la reversibilidad del sacrificio, no escatima ninguna forma, ni la vida misma, ni la belleza o la seducción, que es su forma más peligrosa. En

* De la seducción Jean Baudrillard. Traducción Elena Benarroch. Rei México, 2a. reimpresión, México 1995.

ese sentido, el seductor no puede preciarse de ser el héroe de ninguna estrategia erótica, es sólo el operador sacrificial de un proceso que le rebasa con mucho. Y la víctima no puede jactarse de ser inocente, ya que, virgen, bella y seductora, constituye un desafío en sí, que sólo puede ser igualado por su muerte (o por su seducción, que es igual a un asesinato).

El *Diario de un seductor* es el guión de un crimen perfecto. Nada en los cálculos del seductor, ninguna de sus maniobras fracasa. Todo se celebra con una infalibilidad que no podría ser real o psicológica, sino mítica. Esta perfección del artificio, esta suerte de predestinación que guía los gestos del seductor no hace sino reflejar, como en un espejo, la perfección de la gracia infusa de la joven, y la necesidad ineludible de su sacrificio. No es estrategia de nadie: es un destino, del que Johannes sólo es el ejecutante instrumental, en consecuencia infalible.

Hay algo de impersonal en todo proceso de seducción, como en todo crimen, algo de ritual, de supra-subjetivo y de suprasensual, de lo que la experiencia vivida, tanto del seductor como de su víctima, sólo es el reflejo inconsciente. Dramaturgia sin sujeto. Ejercicio ritual de una forma en la que los sujetos se consumen. Por eso el conjunto reviste al mismo tiempo la forma estética de una obra y la forma ritual de un crimen.

Cordelia seducida, entregada a los placeres eróticos de una noche, después abandonada —no hay que asombrarse ni hacer de Johannes, en buena psicología burguesa, un odioso personaje: la seducción, al ser un proceso con carácter de sacrificio, acaba con el asesinato (la desfloración)—. Este último episodio incluso podría no tener lugar: desde que Johannes está seguro de su victoria, Cordelia está muerta para él. Es la seducción impura lo que se acaba con el amor y los placeres, pero ésta ya no es un sacrificio. La sexualidad está por ver en este sentido, como *residuo* económico del proceso sacrificial de la seducción, igual que en los sacrificios arcaicos una parte residual no consumida alimenta la circulación económica. El sexo no sería de ese modo más que el saldo o el descuento de un proceso más fundamental, crimen o sacrificio, que no ha llegado a la reversibilidad total. Los dioses cogen su parte: los humanos se reparten los restos.

Es a la acumulación de este resto a lo que se consagra el seductor impuro, Don Juan o Casanova, saltando de conquista en conquista sexual intentando seducir para encontrar su placer, sin llegar a esta dimensión “espiritual” de la seducción según Kierkegaard, que consiste en llevar al colmo las fuerzas y los recursos seductores de la mujer para desafiarla mejor con una estrategia minuciosa de inversión.

Cordelia desposeída de su fuerza por una lenta con-

juración hace pensar en los innumerables ritos de exorcismo de la fuerza femenina que se encuentran siempre en las prácticas primitivas (Bettelheim). Conjurar la fuerza femenina de fecundidad, cercarla, circunscribirla, eventualmente simularla y apropiársela, ése es el intento de la covada, de la invaginación artificial, de las excoriaciones y de las cicatrices, de esas innumerables heridas simbólicas, incluidas las de la iniciación y la institución de un poder nuevo, el Político, que borra el privilegio inigualable de lo femenino en la “naturaleza”. No hay más que pensar en esta filosofía sexual china donde, mediante la suspensión de la posesión y de la eyaculación, la fuerza del yang femenino es derivado hacia lo masculino.

De todas maneras, hay algo dado en la mujer, que hay que conjurar por un obrar artificial, al cabo del cual ésta es desposeída de su fuerza. Y bajo este aspecto sacrificial, no hay diferencia entre la seducción femenina y la estrategia del seductor: siempre se trata de la muerte y del raptó mental del otro, de hechizarlo y de hechizar su fuerza. Siempre es la historia de un asesinato, o mejor, de una inmolación estética y sacrificial, pues, como dice Kierkegaard, eso ocurre siempre en el espíritu.

Del placer “espiritual de la seducción”.

El guión de la seducción según Kierkegaard es espiritual: hace falta ahora y siempre *ingenio*, es decir, cálculo, encanto y el refinamiento de un lenguaje convencional, en el sentido del siglo XVIII, pero también de Witz y de la ocurrencia en sentido moderno.

La seducción nunca atiende al deseo o a la propensión amorosa —todo eso es vulgar mecánica y física carnal: sin interés. Es menester que todo se responda mediante alusión sutil, y *que todos los signos caigan en la trampa*. Así, los artificios del seductor son el reflejo de la esencia seductora de la joven, y ésta está en cierta manera desdoblada por una puesta en escena irónica, una ilusión exacta de su propia naturaleza, en la cual ella caerá sin esfuerzo.

No se trata, pues, de un ataque frontal, sino de una seducción diagonal que pasa como un trazo (¿hay algo más seductor que la ocurrencia?) que tiene su vivacidad y su economía, haciendo uso también del mismo material multiplicado, según la fórmula de Freud: las armas del seductor son las mismas de la joven que él vuelve contra ella, y esta reversibilidad de la estrategia constituye su encanto espiritual.

Precisamente se dice a propósito de los espejos que son espirituales: el espejo es un rasgo de ingenio en sí mismo. El encanto del espejo no está en reconocerse en él, lo que constituye una coincidencia más bien desesperante, sino ciertamente en el rasgo misterioso e irónico de la duplicación. Pues la estrategia

del seductor no es otra que la del espejo, por ello en el fondo no engaña a nadie —y por ello tampoco se equivoca jamás, pues el espejo es infalible (si utilizara maniobras y trampas tramadas desde el exterior, cometería forzosamente algún error).

Pensemos en un rasgo de ese tipo y digno de figurar en los anales de la seducción: la misma carta escrita a dos mujeres diferentes. Y esto sin la menor perversidad, con la transparencia del alma y del corazón. La emoción amorosa propia de cada una es la misma, existe, tiene su propia calidad. Pero es otra cosa el placer “espiritual”, que emana del efecto de espejo entre las dos cartas, que actúa como efecto de espejo entre las dos mujeres: éste es un placer de seducción propiamente dicho. Arrebato más vivo, más sutil, y completamente distinto a la emoción amorosa. La emoción del deseo nunca es igual a esta especie de alegría secreta y exuberante que hay al jugar con el deseo mismo. El deseo no es más que un referente como cualquier otro, la seducción le es inmediatamente trascendente, y le vence precisamente a través del espíritu. La seducción es un trazo, cortocircuita las dos figuras destinatarias mediante una especie de sobreimpresión imaginaria, donde quizás el deseo las confunde, en todo caso ese trazo provoca la confusión del deseo, lo remite a una indistinción y a un ligero vértigo, hecho de la emanación sutil de una indiferencia superior, de una risa que elimina su implicación todavía demasiado seria.

De este modo, seducir es hacer jugar las figuras unas con otras, hacer jugar entre sí signos que caen en su propia trampa. La seducción nunca resulta de una fuerza de atracción de los cuerpos, de una conjunción de afectos, de una economía de deseo, es necesario que intervenga una falsa ilusión y mezcle las imágenes, es necesario que un trazo reúna repentinamente, como en sueños, cosas desunidas, o desuna repentinamente cosas indivisas: así, la primera carta comporta la tentación irresistible de ser reescrita para la otra mujer, con una especie de funcionamiento irónico autónomo, y cuya *idea* misma es seductora. Juego sin fin, al cual los signos se prestan espontáneamente, con una ironía siempre disponible. *Quieren* ser seducidos quizás, o quizás tienen, más profundamente que los hombres, el deseo de seducir y de ser seducidos.

Quizás los signos no tienen por vocación entrar en las oposiciones ordenadas con fines significativos: ésa es su *destinación* actual. Pero su *destino* quizás es muy distinto: podría consistir en seducirse los unos a los otros, y seducirnos por eso mismo. Es una lógica completamente distinta la que regularía su circulación secreta.

¿Se puede imaginar una teoría que tratara de los signos en cuanto a su atracción seductora, y no en

cuanto a su contraste y su oposición? ¿Que rompiera definitivamente el carácter especular* del signo y la hipoteca del referente? ¿Y donde todo se ventilaría entre los términos en un duelo enigmático y una reversibilidad inexorable?

Supongamos que todas las grandes oposiciones distintivas que ordenan nuestra relación con el mundo estén atravesadas por la seducción en lugar de estar fundadas en la oposición y la distinción. Que no sólo lo femenino seduce a lo masculino, sino que la ausencia seduce a la presencia, que el frío seduce al calor, que el sujeto seduce al objeto, o al contrario, claro: pues la seducción supone ese mínimo de reversibilidad que pone fin a cualquier oposición determinada y en consecuencia a cualquier semiología convencional. ¿Hacia una semiología inversa?

Se puede imaginar (¿pero por qué imaginar? Es así) que los dioses y los hombres, en lugar de estar separados por el abismo moral de la religión, empiezan a seducirse y ya no mantienen más que relaciones de seducción —ha pasado en Grecia. Pero quizás ocurre también con el bien y el mal, y lo verdadero y lo falso, y todas esas grandes distinciones que nos sirven para descifrar el mundo y mantenerlo bajo el sentido, todos esos términos cuidadosamente acuartelados a costa de una energía enorme —eso no se ha logrado siempre, y las verdaderas catástrofes, las verdaderas revoluciones siempre consisten en la implosión de uno de esos sistemas de dos términos: un universo, o un fragmento de universo se acaba en ese momento— sin embargo, la mayoría de las veces esta implosión es lenta y se hace por desgaste de los términos. Es a lo que asistimos hoy: a la erosión lenta de todas las estructuras polares a la vez, hacia un universo en trance de perder el relieve mismo del sentido. Desimbuido, desencantado, desafectado: terminado el mundo como voluntad y representación.

Pero esta neutralización no es seductora. La seducción es lo que precipita los términos uno hacia el otro, lo que les reúne en su máximo de energía y de encanto, y no lo que les confunde en su mínimo de intensidad.

Supongamos que por doquier se ponen a actuar relaciones de seducción ahí donde hoy actúan relaciones de oposición. ¿Imaginamos este relámpago de la seducción fundiendo los circuitos transistorizados, polares o diferenciales, del sentido? Hay muchos ejemplos de esta semiología no distintiva (es decir, que ya no lo es): los elementos de la cosmogonía antigua no

El castellano *especular* pierde la ambigüedad del francés “*spécularité*” entre los dos sentidos: especulario de espejo (*speculum*) y especulativo. [N. de la T.]

entran en absoluto en una relación estructural de clasificación (agua/fuego, aire/tierra, etc.), no eran elementos distintivos, sino atractivos y se seducían el uno al otro: el agua seduciendo al fuego, el agua seducida por el fuego.

Esta especie de seducción es aún muy fuerte en las relaciones duales, de jerarquía, de casta, no individualizadas, y en los sistemas analógicos que han precedido en todos lados a nuestros sistemas lógicos de diferenciación. Y sin duda también los encadenamientos lógicos del sentido siempre son trabajados por los encadenamientos analógicos de la seducción —como una inmensa ocurrencia que une de un solo trazo los términos opuestos. Circulación secreta, bajo el sentido, de analogías seductoras.

Pero no se trata de una nueva versión de la atracción universal. Las diagonales, o las transversales de la seducción si bien pueden quebrar las oposiciones de términos, no llevan a una relación de fusión o de confusión (eso es la mística), sino a una relación dual, no una fusión *mística* del sujeto o del objeto, o del significante y del significado, o de lo masculino y de lo femenino, etc., sino una seducción, es decir, una relación *dual* y *agonística*.

Un espejo cuelga de la pared opuesta
ella no piensa en él,
pero sí el espejo en ella.

(*Diario de un seductor*)

La astucia del seductor consistirá en confundirse con el espejo de la pared opuesta, donde la joven se reflejará sin pensarlo, mientras que el espejo la piensa.

Hay que desconfiar de la humildad de los espejos, humildes sirvientes de las apariencias, no pueden sino reflejar los objetos que están enfrente, sin poder sus traerse, y todo el mundo se lo agradece (salvo con la muerte, donde se les cubre por esta razón). Son los perros de la apariencia. Pero su fidelidad es capciosa, y sólo esperan que caigamos atrapados en su reflejo. No olvide tan rápido su mirada oblicua: le reconocen, y cuando por sorpresa le encuentran allí donde usted no se esperaba, su turno ha llegado.

Así es la estrategia del seductor: se atribuye la humildad del espejo, pero de un espejo maniobrero, como el escudo de Perseo, en el que Medusa se queda estupefacta. La joven va a caer cautiva de ese espejo, que la piensa y la analiza a sus espaldas.

Al que no sabe cautivar a una joven hasta que ésta lo pierda todo de vista, al que no sabe, conforme a su voluntad, hacer creer a una joven que es ella quien toma todas las iniciativas..., no le en-

vidiaré su goce. Un hombre tal es y será siempre un inepto, un seductor, términos que no se me pueden aplicar en absoluto. Yo soy un estético, un erótico que ha captado la naturaleza del amor, su esencia, que cree en el amor y que lo conoce a fondo... Además sé que el supremo goce imaginable es ser amado por encima de todo... Introducirse como un sueño en el espíritu de una joven es un arte, salir es una obra maestra.

La seducción nunca es lineal, tampoco lleva máscara (ésta es la la seducción vulgar) —es oblicua.

¿Qué arma es tan afilada, tan aguda, tan centelleante en su movimiento y por ello tan engañosa como una mirada? Se señala una guardia alta como en esgrima, y se tira uno al fondo en segundo..., este instante es indescriptible. El adversario apenas se da cuenta del golpe, está tocado, sí, pero tocado en un sitio completamente distinto al que él creía.

Yo no la veo, no hago más que tocar la periferia de su existencia... Cuando llega por la escalera, la dejo atrás con aire indiferente. Ahí están las primeras redes que estrechar alrededor de ella. No la detengo en la calle, o la saludo sin acercarme nunca a ella, pero la observo siempre de lejos... Ella siente que en su horizonte ha aparecido un nuevo astro que en su marcha extrañamente regular ejerce sobre la suya una influencia inquietante; pero ella no tiene ni la menor idea de la ley que ordena este movimiento... Intenta buscar a izquierda y derecha cuál es su meta: ignora tanto como su antípoda que esa meta es ella misma.

Otro modo de reverberación desviada: la hipnosis, suerte de espejo psíquico en el que también se refleja la joven sin saberlo bajo la mirada del otro:

Hoy se han posado mis ojos sobre ella por primera vez. Se dice que el sueño puede hacer pesado un párpado hasta cerrarlo: mi mirada podría tener un poder semejante. Los ojos se cierran, y sin embargo fuerzas oscuras se agitan en ella. No ve que la miro, pero lo siente, todo su cuerpo lo siente. Los ojos se cierran, y es de noche; pero en ella es pleno día.

Esta oblicuidad de la seducción no es una duplicidad. Mientras el trazo lineal choca con el muro de la conciencia y no obtiene sino un flaco beneficio, la seducción posee la oblicuidad del sesgo del sueño o del rasgo

ingenioso, que con una sola diagonal atraviesa el universo psíquico y sus diferentes niveles para tocar, en las antípodas, un punto ciego y desconocido, el punto precintado del secreto, del enigma que constituye la joven, también para sí misma.

Hay, pues, dos momentos simultáneos de la seducción, o dos instantes de un solo momento: es necesario que toda la exigencia de la joven sea requerida, todos sus recursos femeninos movilizados, pero suspendidos —ni pensar en sorprenderla por inercia, en su inocencia pasiva, es necesario que su libertad esté en juego porque es su libertad la que, con su propio movimiento, con su curvatura original o con la súbita torsión que le imprime la seducción, debe confluír, como espontáneamente, con el punto mismo, desconocido por ella, en el cual se pierde. La seducción es un destino: para que se cumpla, es necesario que toda la libertad esté ahí, pero también toda ella encaminada hacia su pérdida como sonámbula. La joven debe estar sumida en este estado segundo, que incrementa el estado primero, el estado de gracia y de soberanía. Suscitar ese estado sonámbulo en el que la pasión despierta y ebria de sí misma se precipitará en la trampa del destino. “Los ojos se cierran, y es de noche; pero en ella es pleno día.”

Omisiones, denegaciones, recogimiento, rodeos, decepciones, derivaciones —todo eso se encamina a provocar ese estado segundo, secreto de una verdadera seducción. Mientras que la seducción vulgar procede mediante la insistencia, ésta procede mediante la ausencia, o más bien inventa algo así como un espacio curvo, donde los signos son desviados de su trayectoria y devueltos a su origen. Este estado de suspenso, ininteligible, es esencial, el momento de desconcierto de la joven ante lo que le espera, aun a sabiendas, lo que es nuevo ya es fatal, de que algo le espera. Momento de una enorme intensidad, momento “espiritual” (en el sentido de Kierkegaard), semejante al del juego entre la puesta y el momento en que los dados dejan de rodar.

Así, la primera vez que él la oye dar su dirección, rehúsa retenerla:

No quiero oírlo; no quiero privarme de la sorpresa; confío encontrarla de nuevo en la vida, y la reconoceré seguro, quizás ella también me reconocerá. Y si no me reconoce, tendré la ocasión de mirarla de soslayo y le prometo que se acordará. Nada de impaciencia, nada de avidez. Hay que deleitarse con calma: está predestinada.

Juego del seductor *consigo mismo*: en esa fase, no es siquiera una treta, es el seductor encantado por el re-

traso de la seducción. No es ése un placer menor, un placer de proximidad; pues es en esa ínfima distancia donde empieza a abrirse el precipicio en el que ella caerá. Es como en la esgrima: hace falta espacio para la finta. El seductor, lejos de intentar acercarse, va a aplicarse con todo detalle en consolidar esta distancia, por medios tan diversos como: no dirigirle la palabra y no hablar más que a su tía, temas anodinos o estúpidos, neutralizarlo todo con la ironía y la intelectualidad fingida, no responder a ningún movimiento femenino o erótico, hasta encontrarle un pretendiente de farsa que debe desencantarla del amor. Desencantar, enfriar, decepcionar, guardar la distancia, hasta que ella misma tome la iniciativa de la ruptura del noviazgo, rematando así el trabajo de la seducción y creando la situación ideal para su total abandono.

El seductor es aquel que sabe dejar flotar los signos, sabiendo que sólo su suspenso es favorable y que va en el sentido del destino. No agotar los signos en el acto, sino esperar el momento en el que se responderán todos entre sí, creando una coyuntura muy particular de vértigo y hundimiento.

Cuando se encuentra con sus tres amigas, habla muy poco, es evidente que su charla le aburre, lo trasluce una sonrisa alrededor de sus labios. *Cuento con esa sonrisa.*

Hoy he ido a casa de la señora Jansen, he entreabierto la puerta sin llamar..., estaba ahí, sola en el piano... Hubiera podido precipitarme entonces, hubiera podido aprovechar este instante —habría sido una tontería. Evidentemente oculta que toca el piano... Cuando tenga la ocasión uno de estos días de hablar con ella, más íntimamente, la traeré inocentemente a ese tema, y la haré caer en esta trampa.

Incluso esos episodios de diversión vulgar, trozos de valentía libertinos o antojos eróticos (éstos ocupan cada vez más extensión en el relato —Cordelia no aparece casi más que en filigrana o en punteado de una imaginación libertina y juguetona: “Amar a una sola es demasiado poco; amarlas a todas es una ligereza de carácter superficial; pero amar el mayor número posible... ¡he aquí el goce, he aquí lo que es vivir!”), incluso esos episodios de seducción frívola entran en el “gran juego” de la seducción, según la misma filosofía de la oblicuidad y de la diversión: la “gran” seducción avanza en secreto por los caminos de la seducción vil, que actúa como suspenso y como parodia. La confusión nunca es posible: una es un juego amoroso, la otra es un duelo espiritual. Todos los intermedios no hacen sino realzar el ritmo lento, calculado, ineludible de la “alta”

seducción. El espejo está siempre ahí, en la pared opuesta, si ya no pensamos en él, él sí piensa y el tiempo trabaja en el corazón de Cordelia.

El proceso parece alcanzar su punto más bajo en el momento del compromiso. Se tiene la impresión de alcanzar un punto muerto, el seductor lleva la treta del desencanto, la disuasión hasta un grado casi perverso de mortificación; y se tiene la impresión de que a fuerza de utilidad el resorte se rompe, quedando toda la femineidad de Cordelia cansada, neutralizada por las artimañas que la rodean. Ese momento del compromiso, que “tiene tanta importancia para una joven que su alma entera puede fijarse en él como la de un moribundo en su última voluntad”, ese momento Cordelia lo vivirá sin siquiera entenderlo, privada de cualquier reacción, amordazada, embaucada.

Una palabra más, y se hubiera reído de mí; una palabra más, y se hubiera emocionado: una palabra más y me habría evitado; pero ninguna palabra se escapaba de mis labios, permanecía solemnemente estúpido y seguía estrictamente el ritual. No voy a presumir de la poesía de mi petición de casamiento, desde todos los ángulos es proudhonesco y de mentalidad de tendero. Estoy comprometido, y Cordelia también. ¡Cordelia también!), y es sin duda más o menos todo lo que ella sabe de este asunto.

Todo esto es una especie de prueba de aniquilamiento, tal como ocurre en la iniciación. El iniciado tiene que pasar por una fase de muerte, ni siquiera de sufrimiento patético: de nada, de vacío —último momento antes de la iluminación de la pasión y del abandono erótico. El seductor incluye de alguna manera ese momento *ascético* en el movimiento *estético* que imprime al conjunto.

Todas las jóvenes que quieran confiarse a mí pueden estar seguras de un tratamiento perfectamente estético; sólo que, desde luego, al final serán engañadas.

Hay una especie de humor en el hecho de que los compromisos coincidan con el desvanecimiento de cualquier objetivo aparente de seducción. Lo que en la visión burguesa del siglo XIX constituye un preámbulo feliz a la boda, aquí se vuelve un episodio austero de iniciación a los fines sublimes de la pasión (que son al mismo tiempo los fines calculados de la seducción), por la travesía sonámbula del desierto del compromiso. (No olvidemos que los compromisos fueron el episodio crucial de la vida de muchos románticos, y precisamente

de Kierkegaard, pero también y más dramáticamente aun: Kleist, Hölderlin, Novalis, Kafka. Momento doloroso, eterno fracaso, esta pasión casi mística del compromiso era quizás la de (dejemos aparte la impotencia sexual!) un suspenso, un hechizo suspendido y asediado por el miedo del desencanto sexual o matrimonial.)

Sin embargo incluso ahí donde su objetivo y su presencia parecen borrarse, Johannes continúa viviendo la danza invisible de la seducción, además nunca la vivirá tan intensamente, pues es ahí, en la nulidad, en la ausencia, en el espejo inverso, donde está seguro de su triunfo: ella no podrá hacer otra cosa que romper su compromiso y arrojarle en sus brazos. Todo el fuego de la pasión está ahí al trasluz, en filigrana, nunca lo volverá a encontrar tan hermoso como en esta premonición, pues la joven en ese instante está aún predestinada, y ya no lo estará en el momento acabado. Pues el vértigo de la seducción, como el de toda pasión, está ante todo en la predestinación. Sólo ésta proporciona esta calidad fatal que está en el fondo del placer —esta especie de rasgo de ingenio que enlaza *por adelantado* cierto movimiento del alma a su destino y a su muerte; ahí es donde el seductor triunfa, donde se comprueba su inteligencia de la verdadera seducción, así como de una economía espiritual —en la danza invisible del compromiso:

Un baile que debería ser bailado por dos, pero que sólo es bailado por uno, así es la imagen de mi relación con ella. Pues yo soy el bailarín número dos, pero soy invisible. Ella se conduce como si soñara y, sin embargo, baila con ese otro yo invisible, aunque visiblemente presente y visible aunque invisible.

Los movimientos exigen un segundo bailarín; ella se inclina hacia él, le tiende la mano, se escapa, se acerca de nuevo. Tomo su mano, completo su pensamiento que, sin embargo, está acabado en sí mismo... Sus movimientos siguen la melodía de su propia alma, yo solo soy el pretexto de esos movimientos. *No soy erótico*, lo que no haría más que despertarla, soy flexible, maleable, impersonal, *soy apenas un estado de ánimo*.

La seducción se presenta en un solo movimiento, como:

- La conjuración de una fuerza: forma de sacrificio.
- La perpetración de un asesinato, eventualmente de un crimen perfecto.
- La realización de una obra de arte: “De la seducción considerada como una de las Bellas Artes” (como el asesinato, por supuesto).
- La operación de un rasgo de ingenio: la economía “espiritual”. Con la misma complicidad dual que en el

rasgo de ingenio, donde todo se intercambia alusivamente, con medias palabras, florete con zapatilla —equivalente del intercambio alusivo y ceremonial de un secreto.

—Una forma ascética de prueba espiritual, pero también pedagógica: una especie de escuela de la pasión, de mayéutica erótica e irónica a la vez.

Siempre reconoceré que una joven es un profesor nato y que siempre se puede aprender de ella, si no otra cosa, al menos el arte de engañarla —pues en esta materia nadie iguala a las jóvenes para enseñaros.

Toda joven en relación al laberinto de su corazón es una Ariadna que tiene el hilo gracias al cual se puede volver a encontrar el camino, pero no sabe servirse de él.

—Una forma de duelo y de guerra, forma agónica que nunca es la de una violencia o la de una relación de fuerzas, sino la de un juego guerrero. Aquí encontramos los dos movimientos simultáneos de la seducción, los de cualquier estrategia:

Una doble maniobra será necesaria en mis relaciones con Cordelia... Es una guerra en que yo huyo y le enseño así a vencer persiguiéndome. Continuaré retrocediendo y, en ese movimiento de repliegue, le enseño a reconocer en mí todas las fuerzas del amor, sus pensamientos inquietos, su pasión y lo que son el deseo, la esperanza y la espera... El valor para creer en el amor le llegará... Es necesario que no sospeche lo que me debe... Entonces, cuando se sienta libre, tan libre que casi estará tentada de romper conmigo, la segunda guerra empezará. En ese momento, ella tendrá fuerza y pasión, y la lucha tendrá importancia.

Incluso si me abandona, la segunda guerra tendrá lugar. La primera es la guerra de liberación y es un juego; la segunda es la guerra de la conquista, y será a vida o muerte.

Todas estas cosas en juego se organizan en torno a la joven como figura mítica. Miembro y objetivo de este duelo múltiple, no es ni objeto sexual ni figura del Eterno Femenino: las dos grandes referencias occidentales de la mujer son igualmente ajenas a la seducción. Tampoco hay una víctima ideal que sería la joven, o un sujeto ideal que sería el seductor, como tampoco hay un verdugo o una víctima en un sacrificio. La fascinación que ejerce es la de un ser mítico, compañero enigmático, protagonista igual al seductor en este orden casi litúrgico del desafío y del duelo.

¡Qué diferencia con las *Liaisons Dangereuses*! En Laclos, la mujer que hay que seducir está en situación de plaza fuerte que hay que tomar, a imagen de la estrategia militar de la época, estrategia menos estática que antes, pero cuyo objetivo sigue siendo el mismo: la rendición. La Presidenta es un recinto que hay que sitiar y que debe caer. Ahí no hay ninguna seducción —es poliorcética.

La seducción está en otro lado: no del seductor a la víctima, sino entre seductores, de Valmont a Mer-teuil, repartiéndose como complicidad criminal por víctimas interpuestas. Lo mismo en Sade: sólo funciona y se exalta de sus crímenes la sociedad secreta de verdugos, las víctimas no son nada.

Ni rastro de esta ciencia sutil de la reversión que aparece ya en Sun-Tse en el arte de la guerra o en la filosofía zen y las artes marciales orientales, o aquí en la seducción, donde la joven con su pasión, su libertad, forma parte toda ella del movimiento mismo de la estrategia. “Era un enigma que, enigmáticamente, poseía su propia resolución”.

En ese duelo, todo está ordenado por el paso de la ética a la estética, de la *pasión ingenua* a la *pasión reflexiva*:

A su pasión actual la llamaré pasión ingenua. Pero cuando empiece a retirarme en serio, lo pondrá todo en juego para hechizarme de verdad. Como medio no le quedará sino el erotismo, pero en una escala mucho mayor. Será un arma que blandirá contra mí. Y aparecerá la pasión reflexiva. Luchará por ella misma porque sabe que poseo el erotismo; luchará por ella misma con el fin de vencerme. Incluso necesitará una forma superior de erotismo. Lo que con mis estimulantes le he enseñado a sospechar, mi frialdad se lo hará entender, pero de manera que ella creará descubrir por sí misma. Me querrá coger desprevenido, creará superarme en audacia y haberme atrapado.

Su pasión se volverá decidida, enérgica, concluyente, dialéctica, su beso total, su abrazo de un ímpetu irresistible.

La ética es la simplicidad (la del deseo también), es la naturalidad, de la que forma parte la gracia ingenua de la joven, y su arrebató espontáneo. La estética es el juego de signos, es el artificio —es la seducción. Toda ética debe resolverse en una estética. Para el seductor de Kierkegaard igual que para Schiller, Hölderlin, véase Marcuse, el paso a la estética es el más elevado movimiento al que puede entregarse la especie humana. Pero la estética del seductor es muy diferente: no

es divina y trascendente, es irónica y diabólica —no es la del ideal, sino la del rasgo del ingenio— no es superación de la ética, sino reversión, inflexión, seducción, transfiguración desde luego, pero por el espejo de la decepción. Sin embargo, la estrategia de engaño del seductor tampoco es un movimiento perverso, forma parte de esta estética de la ironía que apunta a mudar el erotismo vulgar de los cuerpos en pasión y en rasgo de ingenio:

No tiene el valor de llamarme “mi” (Johannes). Hoy le hice el ruego de la manera más insinuante y cálidamente erótica posible. Ella lo intentaba, pero una mirada irónica, más breve y más rápida que la palabra, bastó para impedirlo, a pesar de mis labios que la incitaban a ello con todo su poder. *Eso es algo completamente normal.*

Desde el punto de vista erótico, está completamente armada para la lucha; emplea las flechas de los ojos, el frunce de las cejas, la frente llena de misterio, la elocuencia de la garganta, las seducciones fatales de los senos, las suplicaciones de los labios, la sonrisa de sus mejillas, la aspiración dulce de todo su ser. Tiene la fuerza, la energía de una Walkyria, pero esta plenitud de fuerza erótica se tempera a su vez con cierta elevación tierna que se desprende de ella. Es necesario que no esté demasiado tiempo mantenida en tales cumbres...

La ironía siempre previene una efusión mortal que se anticiparía al final del juego y cortaría en seco las posibilidades inauditas de cada jugador, que sólo la seducción puede desplegar, a costa de un suspenso, un clímax irónico, de la desilusión que deja abierto el campo estético.

A veces el seductor tiene debilidades. Así, en un acceso de emoción se lanza a una letanía panegírica de la belleza femenina divisible al infinito, detallada en sus ínfimos matices eróticos, después reunida en una sola figura, con la imaginación caliente por un deseo total —es la visión de Dios— pero inmediatamente retomada y reversibilizada con la imaginación del Diablo, la imaginación fría de la apariencia: la mujer es el sueño del hombre —además Dios la ha sacado del hombre durante su sueño. Tiene, pues, todos los rasgos del sueño y los restos diurnos de lo real, podría decirse, se mezclan en sueños.

No se despierta sino al contacto del amor, y antes no es más que sueño. Pero en esta existencia de sueño se pueden distinguir dos fases:

primero el amor sueña con ella, luego ella sueña con el amor.

Cuando se ha entregado por completo se ha acabado, está muerta, ha perdido esta gracia de la apariencia, se ha vuelto sexo, se ha vuelto mujer. En un único y último momento, “cuando avanza con su traje de novia, y, sin embargo, todo este esplendor palidece ante su belleza, y ella misma palidece a su vez...”, tiene aún el esplendor de la apariencia —pronto será demasiado tarde.

Tal es el reparto metafísico del seductor: la belleza, el sentido, la sustancia, Dios por encima de todo, están *éticamente celosos de ellos mismos*. La mayor parte de las cosas están éticamente celosas de ellas mismas, guardan su secreto, vigilan su sentido. La seducción, que está del lado de la apariencia y del Diablo, está *estéticamente celosa de ella misma*.

La pregunta que Johannes se hace, después de las peripecias del abandono final (Cordelia se abandona, y es inmediatamente abandonada), es: “¿He sido con Cordelia constantemente fiel a mi pacto? Es decir, ¿a mi pacto con la estética? ¿He conservado siempre mi ideal? ¿He salvaguardado siempre lo que es interesante?” Pues seducir sin más sólo es interesante a la primera potencia —aquí se trata de lo que es *interesante a la segunda potencia*. Esta elevación a potencias es el secreto de la estética. Sólo lo interesante de lo interesante tiene la potencia estética de la seducción.

El trabajo del seductor consiste, de alguna manera, en hacer acceder los encantos naturales de la joven a la apariencia pura, en hacerlos resplandecer en la apariencia pura, es decir, en la esfera de la seducción, y ahí destruirlos. Pues la mayoría de las cosas ¡ay! tienen un sentido y una profundidad, *sólo algunas acceden a la apariencia* y sólo esas son absolutamente seductoras. La seducción reside en el movimiento de transfiguración de las cosas en apariencia pura.

La seducción se consume como mito, en el vértigo de las apariencias, justo antes de verificarse en lo real. “Todo es imagen, y yo soy mi propio mito, pues ¿no corro a este encuentro como a un mito?... Venga, rápido, por la vida y por la muerte, los caballos debieron caerse, pero ni un segundo antes de la llegada.”

Una sola noche —se ha acabado todo: “No deseo verla nunca más.” Ha dado todo, está perdida, como esas innumerables heroínas vírgenes de la mitología griega transformadas en flores por un destino segundo donde reencuentran una gracia vegetativa y fúnebre, eco de la gracia seductora de su primer destino. Pero, añade el seductor de Kierkegaard con crueldad, “ya no estamos en los tiempos en que la pena de una joven abandonada la transformaba en heliotropo”. Y, de una manera aún más cruel e inesperada: “Si fuera

un dios, haría lo que hizo Neptuno por una ninfa: la transformaría en hombre.” Es decir, que la mujer no existe. Sólo existe la joven, por lo sublime de su estado, y el hombre, por su fuerza para destruirla.

Pero la pasión mítica de la seducción no deja de ser irónica. Se corona de un último rasgo melancólico: la última puesta en escena de la casa que será el decorado del abandono amoroso. Momento de suspenso en el que el seductor reúne todos los trazos esparcidos de su estrategia y los contempla una última vez antes de morir. Lo que habría debido ser un decorado triunfal ya no es sino el paraje melancólico de una historia difunta. Todo está en él reconstituido a fin de captar de improviso la imaginación de Cordelia en el último momento en que cae su destino: el gabinete donde se encontraban, con el mismo sofá, la misma lámpara, la misma mesa de té, tal como todo eso había “estado a punto de ser” antes, y tal como es aquí, con un parecido definitivo. Sobre el piano abierto, sobre el musicero, el mismo airecillo sueco —Cordelia entrará por la puerta del fondo, todo está previsto, descubrirá el resumen de todas las escenas vividas juntos. La ilusión es perfecta. De hecho, el juego ha acabado, pero es el colmo irónico del seductor el reunir todos los hilos que

ha tramado desde el principio en una especie de fuego artificial (es la ocasión de decirlo) que es también la oración fúnebre y paródica del amor coronado.

Cordelia no volverá a aparecer más, salvo en algunas cartas desesperadas que abren el relato, e incluso esa desesperación es extraña. Ni exactamente engañada ni exactamente desposeída por su deseo, sino *espiritualmente desviada* por un juego cuya regla no ha conocido. Hechizada como por un sortilegio —la impresión de haber sido sin saberlo la prenda de una maquinación muy íntima, en una maquinación mucho más aniquiladora, en un raptó espiritual: en efecto, es su propia seducción la que le ha sido robada y vuelta en contra de ella. Destino sin nombre, del que resulta un estupor que es diferente a la simple desesperación.

Esas víctimas eran de un tipo muy especial... Ningún cambio visible se operaba en ellas; su vida era semejante a la que se ve todos los días, y sin embargo habían cambiado sin casi poder explicárselo... Su vida no estaba quebrantada ni rota, como la de otras (víctimas), estaba replegada en el interior de ellas mismas. Perdidas para los demás, intentaban en vano orientarse.

DE LA MARQUESA DE MERTEUIL AL VIZCONDE DE VALMONT* CHODERLOS DE LACLOS

EN PARÍS, A 20 DE SEPTIEMBRE DE 17**

¡Cuánta piedad me inspiran sus temores! ¡Cuánto me prueban mi superioridad sobre usted! ¡Ay! Mi pobre Valmont, ¡cuánta distancia hay todavía aún entre usted y yo! No, ni todo el orgullo de su sexo bastaría para colmar el espacio que nos separa! ¡Porque usted no podría llevar a cabo mis planes, los juzga imposibles! Ser orgulloso y débil, ¡pretender calcular mis medios y juzgar mis recursos! Vizconde, en verdad que sus consejos me han puesto de mal humor, y no puedo ocultárselo.

Que, para disimular su increíble torpeza con su presidenta, exhiba ante mí como un triunfo el haber desconcertado por un momento a esa mujer tímida y que le ama, pase; que haya obtenido una mirada, sólo una mirada, lo acepto con una sonrisa. Que, percatándose, muy a su pesar, del poco valor de su proceder, espere distraer mi atención, halagándome con el esfuerzo sublime de acercar a dos niños que arden ambos en deseos de verse, y que, dicho sea de paso, sólo a mí deben el ardor de este deseo; también se lo consiento. Que finalmente se revista de autoridad con estas brillantes hazañas, para decirme con tono doctoral, que “vale más emplear el tiempo en llevar a cabo los planes que en contarlos”; bueno, no me hace daño esta vanidad y se la perdono. Más, ¡que pudiese usted creer que necesito de su prudencia, que me extraviaría si no me remitiera a sus opiniones, que les debo sacrificar un placer o un capricho! ¡En verdad, vizconde, que esto es enorgullecerse demasiado de la confianza que tengo a bien depositar en usted!

Pues, ¿qué ha hecho que no haya superado yo mil veces? Ha seducido e incluso perdido a muchas mujeres: ¿mas qué dificultades ha tenido que vencer? ¿Qué obstáculos que salvar? ¿Dónde está el mérito verdaderamente suyo? Una buena estampa, puro efecto

del azar; unos encantos que casi siempre otorga la experiencia; cierto ingenio, sí, mas que podría suplirse en caso de necesidad con palabrería; una impudicia bastante loable, mas quizá debida sólo a las facilidades de sus primeros éxitos; si no me equivoco, éstos son sus recursos: pues en cuanto a la fama que haya podido usted conseguir, no querrá que conceda mucho valor al arte de provocar o de no dejar pasar la ocasión de un escándalo.

En cuanto a la prudencia, a la astucia, no hablo ya de mí: ¿qué mujer no tendría más que usted? ¡Oh! Su presidenta le maneja como a un niño.

Créame, vizconde, raramente se adquieren las cualidades de las que se puede prescindir. Puesto que combate sin riesgo, debe actuar sin precaución. En efecto, para ustedes los hombres, las derrotas no son sino éxitos. En esta partida tan desigual, nuestra fortuna es no perder, y su desgracia no ganar. Aunque le concediera los mismos talentos que a nosotras, ¡en cuánto no habríamos de superarle todavía, por la necesidad en la que nos vemos de hacer uso continuo de ellos!

Supongamos, lo admito, que ponga tanta habilidad en vencernos como nosotras en defendernos o en ceder, reconocerá al menos que tras el éxito, le resulta inútil. Ocupada sólo con su nuevo placer, se entrega a él sin temor, sin reservas; no es a usted a quien importa que dure.

En efecto, estos lazos dados y recibidos recíprocamente, por hablar la jerga del amor, sólo usted puede estrecharlos o romperlos, a gusto suyo: ¡y se darán por contentas si, en su ligereza, por preferir el secreto al escándalo, se conforma usted con un abandono humillante sin hacer del ídolo de la víspera la víctima de mañana!

Mas, que una mujer desafortunada sea la primera en sentir el peso de sus cadenas, ¿qué riesgos no habrá de correr, si trata de liberarse de ellas, si simplemente

* *Las amistades peligrosas*, Choderlos de Laclos. Trad. Almudena Montojo, ed. de Dolores Picazo, Rei México, 1a. ed., México, 1991. (Carta 81)

osa levantarlas? No es sino temblando como intenta alejar al hombre al que su corazón rechaza con fuerza. Se obstina él en insistir, lo que ella concedía por amor, lo ha de entregar por temor: sus brazos se abren aún mientras que su corazón está cerrado. Su prudencia ha de desatar con habilidad esos mismos lazos que usted habría roto. A merced de su enemigo, carece de recursos si él carece de generosidad; y ¿cómo esperarla de él cuando, si alguna vez se le alaba por tenerla, jamás, sin embargo, se le critica por no tenerla?

Sin duda no me negará estas verdades que la evidencia ha hecho triviales. Si a pesar de todo me ha visto, disponiendo de los acontecimientos y de las opiniones, hacer juguete de mis caprichos o mis fantasías a esos hombres tan temibles; quitarles a unos el deseo de perjudicarme, a otros el poder para ello; si he sabido progresivamente y según mis volubles deseos, engancharlos tras de mí o empujarlos lejos: a estos tiranos destronados convertidos en mis esclavos:* si, en medio de estas frecuentes revueltas, mi reputación se ha conservado pura, sin embargo, ¿no debería usted haber concluido que, nacida para vengar a mi sexo y dominar al suyo, he sabido hacerme con unos medios desconocidos hasta mí?

¡Oh! guárdese sus consejos y sus temores para esas mujeres delirantes y que se dicen “sentimentales” cuya exaltada imaginación haría pensar que la naturaleza les ha colocado los sentidos en la cabeza; las cuales, por no haber reflexionado jamás, confunden sin cesar el amor y el amante; en su loca ilusión, creen que sólo aquél con el que han buscado el placer es su depositario; y, verdaderas supersticiosas, tienen por el sacerdote, el respeto y la fe que sólo le son debidos a la divinidad.

Tema si acaso por aquéllas que, más vanas que prudentes, no saben consentir que las abandonen cuando es necesario.

Tiembo sobre todo por esas mujeres activas en la ociosidad, a las que llama usted sensibles, y cuyo amor se apodera tan fácilmente de toda su existencia; que necesitan pensar en él, aun cuando no gocen con él; y, abandonándose sin reservas a la fermentación de sus ideas, engendran esas cartas ardientes, tan dulces y tan peligrosas de escribir; sin miedo a confiar esas pruebas de su debilidad al objeto que las provoca: ¡in-

*No sabemos si este verso, así como el que hemos encontrado anteriormente: “Sus brazos se abren mientras su corazón está cerrado” es una cita de alguna obra poco conocida, o forma parte de la prosa de la señora de Merteuil. Lo que nos haría pensar esto, es la multitud de faltas de todo tipo que se encuentran en todas las cartas de esta correspondencia. Las únicas exentas son las del caballero Danceny: como era algo poeta, quizá su oído, por estar más ejercitado, hacía evitar más fácilmente este defecto.

sensatas que no saben ver en su actual amante al enemigo futuro!

Mas yo, ¿qué tengo que ver con esas mujeres sin seso? ¿Cuándo me ha visto apartarme de las normas que me he prescrito o faltar a mis principios? Digo mis principios y lo digo deliberadamente: pues no me han sido dados al azar como a las demás mujeres, ni los he aceptado sin examen, ni los he seguido por costumbre; son el fruto de mis profundas reflexiones; los he inventado yo, y puedo decir que son mi propia obra.

Habiendo entrado en el mundo en un tiempo en el que, soltera todavía, estaba destinada por mi estado al silencio y a la inacción, supe aprovecharlo para observar y meditar. Mientras me creían despistada o distraída, si era verdad que escuchaba poco los discursos que se cuidaban de dirigirme, recogía con atención aquellos que trataban de ocultarme.

Esta útil curiosidad, además de servirme para aprender, me enseñó también a disimular: obligada con frecuencia a ocultar el objeto de mi atención a las miradas que me rodeaban, traté de dirigir las mías según mi voluntad; desde entonces conseguí adoptar en el momento deseado esa mirada distraída que tan a menudo me ha elogiado usted luego. Animada por este primer éxito, intenté dominar igualmente los distintos gestos de mi semblante. ¿Que tenía algún discurso? Aplicábame a adoptar un aire de seguridad, incluso de alegría; llevé mi celo hasta el punto de causarme dolores voluntarios, para hacer gala mientras tanto de una expresión de placer. Me esforcé con el mismo cuidado y mayor dificultad en reprimir los signos de la alegría inesperada. Así fue como llegué a tener sobre mi fisionomía ese poder del que a veces le he visto asombrarse tanto.

Era muy joven aún, y casi sin interés: mas sólo poseía mis pensamientos, y me indignaba que pudieran arrebátarmelos o sorprendérmelos contra mi voluntad. Provista de estas primeras armas, probé a usarlas: no contenta con no dejarme adivinar, divertíame mostrándome con distintos aspectos; segura de mis gestos, estudiaba mis palabras; ajustaba unos y otros a las circunstancias o incluso a mis fantasías simplemente: desde aquel momento, mi modo de pensar me perteneció sólo a mí, y no mostré sino aquel que me resultase útil dejar traslucir.

Este trabajo [...] había hecho que me fijara en la expresión de los semblantes y el carácter [...] adquirí esa vista penetrante de la que, sin embargo, me ha enseñado la experiencia a no fiarme del todo; mas que, [...] rara vez me ha engañado.

Tenía menos de quince años, ya poseía el talento al que gran parte de nuestros políticos deben su reputación, y sólo estaba entonces en los primeros elementos de la ciencia que quería aprender.

Como puede usted imaginar, al igual que todas las jovencitas, trataba de descubrir el amor y sus placeres: mas, al no haber estado jamás en un convento, careciendo de una amiga íntima, y vigilada por una madre atenta, sólo tenía ideas vagas que no podía concretar; ni siquiera la naturaleza, de la que después no he podido sino alabarme, en verdad, dábame ningún indicio. No parece sino que trabajara silenciosamente en perfeccionar su obra. Sólo mi cabeza fermentaba, no se me ocurría la idea de gozar, quería saber; el deseo de aprender me sugirió los medios.

Comprendí que el único hombre con el que podía hablar sobre este tema sin comprometerme, era mi confesor. Me decidí enseguida; vencí mi pequeña vergüenza; y jactándome de una falta que no había cometido, me acusé de haber hecho "lo que hacen las mujeres". Ésta fue mi expresión; mas, al hablar así, no sabía realmente qué idea estaba expresando. Mis esperanzas no se vieron frustradas del todo, ni cumplidas enteramente; el temor a descubrirme me impedía aclararme: mas el buen padre me pintó el pecado tan grande, que deduje que el placer debía ser extremo; y al deseo de conocerlo, sucedió el de probarlo.

No sé hasta dónde me habría empujado aquel deseo; y quizá entonces, desprovista de experiencia, habríame perdido una sola ocasión: afortunadamente para mí, pocos días después mi madre me anunció que iba a casarme; la certeza de saber apagó al punto mi curiosidad, y llegué virgen a los brazos del señor de Merteuil.

Esperaba con seguridad el momento que había de instruirme y necesité de reflexión para mostrarme turbada y temerosa. Aquella primera noche, de la que tan cruel o tan dulce idea suele una hacerse, no me ofrecía sino la ocasión de una experiencia: dolor y placer, todo lo observé exactamente sin ver en aquellas distintas sensaciones sino hechos que recoger y meditar.

Al poco tiempo llegó a gustarme aquel tipo de estudio: mas, fiel a unos principios, y sintiendo, quizá por instinto, que nadie debía estar más lejos de mi confianza que mi marido, resolví, precisamente por ser sensible, mostrarme impasible con él. Aquella frialdad aparente fue más tarde el fundamento inquebrantable de su ciega confianza; le sumé, tras una segunda reflexión, el aire atolondrado al que me autorizaba la edad; y jamás me consideró más niña que en los momentos en los que jugaba con mayor audacia.

Sin embargo, he de confesar que al principio me dejé arrastrar por el torbellino mundano entregándome por entero a sus fútiles distracciones. Mas, al cabo de algunos meses, habiéndome llevado el señor de Merteuil a su triste campiña, el temor al aburrimiento hizo que me volviera el gusto por el estudio; y, hallándome

rodeada sólo por gentes cuya distancia conmigo me ponía a salvo de toda sospecha, aproveché para ampliar mis experimentos. Fue entonces, sobre todo, cuando comprobé que el amor que tanto nos alaban como causa de nuestros placeres, no es sino un pretexto para ellos.

La enfermedad del señor de Merteuil vino a interrumpir tan dulces ocupaciones; hube de seguirle a la ciudad, donde volvió a buscar socorro. Murió, como ya sabe usted, poco tiempo después; y aunque, al fin y al cabo, no tuviese queja de él, no por ello sentí menos intensamente el valor de la libertad que había de darme la viudez, prometiéndome aprovecharla.

Mi madre contaba con que entrase en el convento o volviera a vivir con ella. Rechacé uno y otro partido; y todo cuanto concedí a la decencia, fue volverme a aquella misma campiña en la que aún me quedaban algunas observaciones por hacer.

Las fortalecí con ayuda de la lectura; mas no vaya a creer que fue toda del tipo que usted supone. Estudié nuestras costumbres en las novelas; nuestras ideas con los filósofos; busqué incluso lo que los moralistas más severos exigían de nosotras, y me aseguré así de lo que podíamos hacer, de lo que debíamos pensar y de lo que habíamos de aparentar. Una vez concretados estos tres objetivos, sólo el último presentaba algunas dificultades en su ejecución; esperé vencerlas y medité los medios para ello.

Empezaba a cansarme de mis rústicos placeres, demasiado monótonos para una cabeza activa; sentía una necesidad de coquetear que me reconcilió con el amor; en verdad que no para sentirlo, sino para inspirarlo y fingirlo. En vano me habían dicho y había leído yo que no se podía fingir dicho sentimiento; veía yo, sin embargo, que para conseguirlo bastaba con sumar al ingenio del escritor, el talento del comediante. Me ejercité en ambos géneros y quizá con cierto éxito: mas, en lugar de perseguir los vanos aplausos del teatro, resolví emplear para mi felicidad lo que tantos sacrificaban a la vanidad.

Transcurrió un año en estas distintas ocupaciones. Al permitirme el luto hacer entonces mi reaparición, volví a la ciudad con mis grandes proyectos; no me esperaba el primer obstáculo que allí me encontré.

Aquella larga soledad, aquel austero retiro, me habían cubierto de un barniz puritano que asustaba a los más agradables de los nuestros: manteníanse apartados, dejándome a la merced de una multitud de teóricos que aspiraban todos a obtener mi mano. No era problema rechazarlos; mas algunos de aquellos rechazos disgustaban a mi familia y con aquellos enredos internos perdía un tiempo que me había prometido emplear más dulcemente. Para atraer a los unos y ale-

jar a los otros vime pues obligada a hacer gala de algunas inconsecuencias, y a emplear en dañar mi reputación, el cuidado que pensaba poner en conservarla. Lo logré fácilmente como ya se puede usted imaginar. Mas, no sintiéndome arrastrada por ninguna pasión, no hice sino lo que juzgué necesario, y medí con prudencia mi dosis de alocamiento.

En cuanto hube alcanzado el objetivo que quería conseguir, deshice lo andado y dediqué mi enmienda a algunas de esas mujeres, que, al no poder tener pretensiones de gustar, las tienen de mérito y de virtud. Fue una baza que me valió más de lo que había esperado. Aquellas agradecidas dueñas se erigieron en apologistas mías; y su ciego amor por lo que llamaban su obra, llegó a tal punto, que la mínima observación que alguien se permitiera sobre mí era considerada por la facción puritana como un escándalo y una injuria. El mismo medio me valió también para obtener el sufragio de las mujeres con pretensiones, las cuales, convencidas de que yo renunciaba a correr la misma carrera que ellas, me escogieron como objeto de sus elogios, dado que querían demostrar que no hablaban mal de todo el mundo.

Mientras tanto, mi conducta anterior había vuelto a atraer a los amantes; y, para bandearme entre ellos y mis protectores, me mostré como una mujer sensible pero difícil cuya excesiva delicadeza era un arma contra el amor.

Entonces comencé a desplegar en el gran teatro los talentos que yo misma me había dado. Mi primer cuidado fue el de hacerme con la reputación de invencible. Para conseguirla, los hombres que no me gustaban fueron siempre los únicos cuyo homenaje aparenté aceptar. Los utilizaba prácticamente para procurarme los honores de la resistencia, mientras me entregaba sin temor al amante desgraciado.

Ya sabe usted cuán de prisa me decido: es porque he observado que casi siempre son los cuidados anteriores los que ponen al descubierto el secreto de las mujeres. Como quiera que se obre, el tono nunca es igual antes y después de los hechos. Esta diferencia no pasa inadvertida para el observador atento; y he considerado menos peligroso errar en la elección, que dejar que se adivine. Consigo también con esto destruir toda la verosimilitud, únicamente a partir de la cual se nos puede juzgar.

Estas precauciones y la de no escribir jamás, no entregar jamás prueba alguna de mi derrota, pudieran parecer excesivas, mas jamás me parecieron suficientes. Habiendo llegado al fondo de mi corazón, estudié el de los demás. Vi que todo el mundo guarda un secreto que le importa no desvelar: verdad que parece haber conocido la antigüedad mejor que no-

sotros y de la que la historia de Sansón podría no ser sino ingenioso símbolo. Como una nueva Dalila, siempre empleé mi poder, al igual que ella, para sorprender ese secreto importante. ¡De cuántos Sansones modernos no tengo la cabellera entre mis tijeras! Y a éstos dejé de temerlos; sólo a ellos heme permitido humillarlos a veces. Más dócil con los demás, el arte de hacerlos infieles para no parecerles frívola, una fingida amistad, una aparente confianza, algún proceder generoso, la idea halagüeña que cada cual conserva de haber sido mi único amante, me han valido su discreción. Finalmente, cuando estos recursos me han fallado, previendo la ruptura, he sabido ahogar de antemano, con el ridículo o la calumnia, la confianza que estos hombres peligrosos hubieran podido obtener.

Sin cesar me ve poner en práctica lo que le estoy diciendo; y duda usted aún de mi paciencia! ¡Pues bien! Recuerde la época en que me hizo usted objeto de sus primeras atenciones: jamás hubo homenaje que tanto me halagara; le deseaba antes de haberle visto. Seducida por su reputación, parecíame que mi gloria le necesitaba, ardía en deseos de luchar con usted cuerpo a cuerpo. Es la única aventura que haya tenido poder sobre mí en algún momento. Sin embargo, si hubiera querido usted perderme, ¿qué medios habría tenido? Vanas palabras que no dejan huella alguna tras ellas, que su misma reputación habría ayudado a hacer dudosas, y una serie de hechos inverosímiles cuyo sincero relato hubiera parecido una novela mal escrita. Verdad es que le he hecho partícipe después de todos mis secretos: mas harto sabe usted cuáles son los intereses que nos unen, y cuál de los dos ha de ser tachado de imprudente*.

Puesto que estoy rindiéndole cuentas, quiero hacerlo con exactitud. Le oigo desde aquí decirme que, cuando menos, estoy a la merced de mi doncella; en efecto, si no posee el secreto de mis sentimientos, si posee el de mis actos. Cuando antaño me lo señaló usted, le respondí únicamente que estaba segura de ella; y prueba de que esta respuesta bastó en aquel momento para su tranquilidad es que le ha confiado desde entonces y por cuenta suya, secretos harto peligrosos. Mas ahora que Prévan le produce inquietud y obsesión, dudo mucho que mi palabra le valga. Es, pues, menester que le instruya.

En primer lugar, esta chica es mi hermana de leche, y esta unión que para nosotros no lo es, no carece de fuerza para estas gentes; además, estoy en posesión

* Más adelante, en la carta 152, sabrá el lector, si no el secreto del señor de Valmont, sí al menos de qué clase era, y comprenderá que no hayamos podido aclararle más sobre este punto.

de un secreto suyo, y más aún: víctima de una locura amorosa, habríase visto perdida si yo no la hubiera salvado. Sus padres, empeñados con la honra, no querían más que encerrarla. Acudieron a mí. Vi al punto cuán útil podía serme su enojo. Lo secundé y solicité la orden, la cual obtuve. Luego, tomando repentinamente el partido de la clemencia al cual atraje a sus padres, y usando de mi influencia con el anciano ministro, hice que todos consintieran en hacerme depositaria de aquella orden, y dueña de detener o exigir su ejecución, según la juzgara merecedora o no por su futura conducta. Sabe, pues, que tengo su destino en mis manos; y aun cuando estos poderosos medios no la detuvieran, cosa imposible, ¿no es evidente que su conducta desvelada y su castigo auténtico harían increíbles sus palabras?

A estas precauciones, [...] vienen a sumarse otras mil, locales u ocasionales, a las que la reflexión y la costumbre dan lugar, en caso de necesidad; detallarlas sería minucioso, mas su práctica es importante, y ha de tomarse la molestia de entresacarlas de mi conducta general, si quiere usted llegar a conocerlas.

Mas pretender que me tome tantos cuidados para no recoger fruto alguno; que, tras haberme elevado tanto por encima de las demás mujeres mediante penosos esfuerzos, acepte reptar como ellas para avanzar entre la imprudencia y la timidez; sobre todo que pueda temer a un hombre hasta el punto de creer que mi única salvación está en la huida, no, vizconde, eso jamás. Se ha de vencer o morir. En cuanto a Préván, quiero tenerlo, y lo tendré; él quiere decirlo, y no lo dirá: ésta es nuestra novela, en dos palabras. Adiós.

EL HOMBRE SOBERANO DE SADE*

GEORGES BATAILLE

Los que se salen de la razón, el hampa, los reyes

Nada, en el mundo en que vivimos, responde a la caprichosa excitación de masas que siguen los movimientos de violencia de una sensibilidad aguda y no son dóciles a la razón.

Es necesario hoy para cada cual rendir cuentas de sus actos, obedecer en todo a la ley de la razón. El pasado dejó supervivientes, pero sólo el hampa, bastante masivamente, por el hecho de que su violencia solapada escapa al control, mantiene el excedente de energías que el trabajo no absorbe. Al menos así es en el Nuevo Mundo, al que la fría razón sometió aún más severamente que al Antiguo (por supuesto, América Central y la del Sur, en el Nuevo Mundo, difieren de los Estados Unidos y, recíprocamente, en el sentido contrario, la esfera soviética se opone a los países capitalistas de Europa —pero los datos que aporta el Informe Kinsey hacen falta hoy y harán falta por mucho tiempo en el conjunto del mundo: los que desdeñan esos datos ¿no ven, por toscas que sean, cuál sería el interés de un Informe Kinsey soviético?).

En el mundo de otros tiempos, el individuo no renunciaba de la misma forma a la exuberancia del erotismo en favor de la razón. Quería al menos que, en la persona de un semejante, la humanidad considerada en su totalidad se saliese de la limitación del conjunto. Siguiendo la voluntad de todos, el *soberano* recibía el privilegio de la riqueza y del ocio, las chicas más jóvenes y las más bellas le solían estar destinadas. Además, las guerras conferían a los *vencedores* posibilidades más amplias en el trabajo. Los vencedores del pasado tuvieron el privilegio que hoy aún mantiene el hampa norteamericana (y ese hampa mismo no es más que una miserable supervivencia). El *esclavo*, por otra parte, prolongó el efecto de las guerras: ese efecto duró al menos hasta las revoluciones rusa y china, pero el resto del mundo disfruta de él, o sufre de él, según los puntos

de vista. Sin duda Norteamérica es, en el mundo no comunista, el medio en el que tienen menor importancia las consecuencias lejanas de la esclavitud en el plano de la desigualdad entre los hombres.

De todas maneras, la desaparición de otros soberanos que los que sobreviven (en gran parte domesticados, reducidos a la razón) nos priva hoy de la visión del “hombre integral” que la humanidad de otros tiempos quería tener, en su impotencia para concebir un éxito personal igual para todos. La exuberancia soberana de los reyes, tal como los relatos del pasado nos los dan a conocer, basta por sí sola para mostrar la pobreza relativa de los ejemplos que el hampa norteamericana, o los ricos europeos, nos ofrecen aún hoy. Sin contar con que en esos ejemplos, falta el aparato espectacular de la realeza. Llegamos con ello a lo más lamentable. El juego antiguo requería que el *espectáculo* de los privilegios reales compensase la pobreza de la vida común (de la misma manera, el espectáculo de las tragedias compensaba la vida satisfecha). Lo más angustioso es, en el último acto, el desenlace de la comedia que el mundo antiguo se representó.

LA LIBERTAD SOBERANA, ABSOLUTA, FUE TENIDA EN CUENTA —EN LA LITERATURA— DESPUES DE LA NEGACION REVOLUCIONARIA DEL PRINCIPIO DE LA REALEZA

Fue, en cierto modo, un haz de fuegos artificiales, aunque un haz extraño, fulgurante, que escapaba a ojos deslumbrados. Ya el espectáculo, desde hacía mucho tiempo, dejaba de responder a los deseos de las masas. ¿Cansancio? ¿Esperanza individual de acceder a la satisfacción cada uno a su manera?

Ya Egipto, en el tercer milenario, había dejado de soportar un estado de cosas que sólo el faraón justificaba: las masas sublevadas quisieron su parte de privi-

* *El erotismo*, Georges Bataille. Trad. Antoni Vicens. Tusquets Editores, 5a. ed., 1988.

legios exorbitantes, cada cual quiso para sí una inmortalidad que sólo obtenía hasta entonces el soberano. Las masas francesas, en 1789, quisieron vivir por sí mismas. El espectáculo de la gloria de los grandes, lejos de satisfacerlas, aumentó el tumulto de su cólera. Un hombre aislado, el marqués de Sade, lo aprovechó para desarrollar el sistema y, bajo amenaza de difamación, para llevar hasta el final sus consecuencias.

El sistema del marqués de Sade, en efecto, no es menos el cumplimiento cuanto la crítica de un método que conduce a la eclosión del individuo integral por encima de las masas fascinadas. En primer lugar, Sade intentó utilizar los privilegios que poseía del régimen feudal en beneficio de sus pasiones. Pero ese régimen estaba ya a partir de entonces (por otra parte, lo estuvo casi siempre) lo bastante imbuido de razón como para oponerse a los abusos que un gran señor hubiese podido hacer de esos privilegios. Aparentemente, esos abusos no superaban los de otros señores de la misma época, pero Sade fue poco hábil e imprudente (cometió además el error de tener una suegra bastante poderosa). De privilegiado pasó a ser, en el torreón de Vincennes y después en La Bastilla, la víctima de lo arbitrario que imperaba. Ese enemigo del antiguo régimen lo combatió: no sostuvo los excesos del Terror, sino que fue jacobino, secretario de sección. Desarrolló su crítica del pasado en dos registros independientes uno de otro y muy diferentes. Por una parte, tomó el partido de la Revolución y criticó el régimen real, pero, por otra, sacó provecho del carácter ilimitado de la literatura: propuso a sus lectores una especie de humanidad soberana, cuyos privilegios dejarían de proponerse al acuerdo de las masas. Sade imaginó privilegios exorbitantes en relación con los de los señores y los de los reyes: los que habría asumido la maldad de grandes señores y de reyes, a los que la ficción novelesca otorgaba la omnipotencia y la impunidad. La gratuidad de la invención y su valor espectacular dejaban abierta una posibilidad superior a la de instituciones que respondieron, como mucho débilmente, al deseo de una existencia libre de límites.

LA SOLEDAD EN LA PRISION Y LA VERDAD TERRORIFICA DE UN MOMENTO DE EXCESO IMAGINARIO

El deseo general, en otros tiempos, había conducido a satisfacer, sin tener en cuenta los caprichos eróticos de un personaje exuberante. Pero dentro de unos límites que la imaginación de Sade sobrepasó prodigiosamente. El personaje soberano de Sade ya no es solamente el que unas masas llevan al exceso. La satisfacción

sexual según el deseo de todos no es la que Sade puede querer para los fines de sus personajes de ensueño. La sexualidad con la que sueña contraría incluso los deseos de los demás (de casi todos los demás), que no pueden ser sus compañeros, sino sus víctimas. Sade propone el *unicismo* de sus héroes. La negación de los compañeros es, en su opinión, la pieza fundamental del sistema. Para él, el erotismo desmiente, si conduce a un acuerdo, el movimiento de violencia y de muerte que es en principio. En su profundidad, la unión sexual queda comprometida, se encuentra a medio camino entre la vida y la muerte: es con la condición de romper una comunión que lo limita, como el erotismo revela finalmente la violencia que es su verdad, y cuyo cumplimiento responde sólo a la imagen soberana del hombre. Únicamente la voracidad de un perro feroz consumiría la furia de aquel al que nada limitase.

La vida real de Sade hace sospechar un elemento de fanfarronería en la afirmación de la soberanía reducida a la negación del prójimo. Pero la fanfarronería, precisamente, fue necesaria para la elaboración de un pensamiento puro de debilidad. Sade, en su vida, tomó en cuenta al prójimo, pero la imagen que tuvo del cumplimiento, y que machacó en la soledad del calabozo, exigía que el prójimo dejase de contar. El desierto que La Bastilla fue para él, cuando la literatura llegó a ser la única salida de la pasión, quiso que un afán de emulación hiciese retroceder los límites de lo posible, más allá de los sueños más insensatos que el hombre haya jamás concebido. Por virtud de una literatura condensada en la cárcel, nos fue dada una imagen fiel del hombre ante el cual el prójimo dejaría de contar.

La moral de Sade, dijo Maurice Blanchot,¹ “está fundada sobre el hecho primero de la soledad absoluta. Sade lo dijo y repitió bajo todas sus formas; la naturaleza nos hace nacer solos, no hay ninguna clase de relaciones entre un hombre y otro. La única regla de conducta, pues, es la de que prefiera todo lo que me afecte felizmente y la de que considere de nada todo lo que en mi preferencia pueda ser malo para el prójimo. El mayor dolor de los demás cuenta siempre menos que mi placer. ¿Qué importa si tengo que comprar el menor disfrute mediante un ensamblaje inaudito de fechorías? El disfrute me halaga, está en mí, pero el efecto de crimen no me atañe, está fuera de mí”.

El análisis de Maurice Blanchot responde fielmente

¹ *Lautréamont et Sade*, Ed. de Minuit, 1949, pp. 220-221. El estudio de Blanchot no es solamente la primera exposición coherente del pensamiento de Sade: según la expresión del autor, ese pensamiento ayuda al hombre a comprenderse a sí mismo, ayudándole a modificar las condiciones de cualquier comprensión.

al pensamiento fundamental de Sade. Ese pensamiento es artificial sin duda. Olvida la estructura profunda de cada hombre real, que no sería concebible si lo aislásemos de los vínculos que otros establecieron con él, que él mismo estableció con otros. Jamás la independencia de un hombre dejó de ser algo menor que un límite a la interdependencia, sin la que ninguna vida humana tendría lugar. Esta consideración es fundamental. Pero el pensamiento de Sade no es tan loco. Es la negación de una realidad que la fundamenta, pero hay, en nosotros, momentos de exceso: esos momentos ponen en juego el fundamento sobre el que descansa nuestra vida; es inevitable para nosotros llegar al esfuerzo por el que tenemos la fuerza de poner en juego lo que nos fundamenta. Es, muy al contrario, negando tales momentos como desconoceríamos lo que somos.

En su integridad, el pensamiento de Sade es la consecuencia de esos momentos que la razón ignora.

Por definición, el exceso está afuera de la razón. La razón se vincula al trabajo, se vincula a la actividad laboriosa, que es la expresión de sus leyes. Pero la voluptuosidad se burla del trabajo, cuya actividad vimos que aparentemente era desfavorable para la vida voluptuosa. En relación a cálculos en los que la utilidad y el gasto de la energía entran en consideración, incluso si la actividad voluptuosa es tenida por útil, es excesiva en su esencia. Lo es tanto más cuanto que, en general, la voluptuosidad prescinde de consecuencias, que es deseada por sí misma y en el deseo del exceso que la constituye. Es en este punto en el que interviene Sade: no formula los principios que preceden, pero los da por supuestos al afirmar que la voluptuosidad es tanto más fuerte cuanto que está en el crimen, y que, como más insostenible es el crimen, mayor es la voluptuosidad. Se ve cómo el exceso voluptuoso conduce a esa negación del prójimo que, al provenir de un hombre, es la negación excesiva del principio sobre el que descansa la vida.

Con ello, Sade tuvo la certeza de haber hecho, en el plano del conocimiento, un descubrimiento decisivo. El crimen, haciendo llegar al hombre a la mayor satisfacción voluptuosa, a la satisfacción del deseo más fuerte, ¿qué importaría más que negar la solidaridad, que se opone al crimen e impide disfrutar de él? Imagino que esa verdad violenta se reveló a él en la soledad de la cárcel. Desde entonces, olvidó lo que podía, hasta en él mismo, representar la inanidad del sistema. ¿No había amado, igual como cualquier otro? La fuga con su cuñada ¿no había contribuido a llevarlo a la prisión, al suscitar el furor de su suegra, que obtuvo la fatal carta real en la que se exigía su encarcelamiento? ¿No debía, a continuación, desarrollar una actividad política fundamentada en el interés del pueblo? ¿No se horro-

rizó al ver desde su ventana (en la cárcel, a la que le condujo su oposición a los métodos del Terror) funcionar la guillotina? Finalmente, ¿no vertió “lágrimas de sangre” por la pérdida del manuscrito en el que se esforzaba en revelar —a otros hombres— la verdad de la insignificancia del prójimo?² Quizás se dijo que, de todas maneras, la verdad del atractivo sexual no aparece plenamente si la consideración del prójimo paraliza su movimiento. Quiso atenerse a lo que alcanzó en el interminable silencio del calabozo, en el que únicamente le vinculaban a la vida las visiones de un mundo imaginario.

EL DESORDEN MORTAL DEL EROTISMO Y DE LA “APATIA”

El exceso mismo con el que afirmó su verdad no es de naturaleza tal como para que se la admita con facilidad. Pero es posible, a partir de las afirmaciones que nos propone, captar claramente que la ternura no cambia nada en el juego que vincula el erotismo a la muerte. La conducta erótica se opone a la habitual, como el gasto a la adquisición. Si nos comportamos según la razón, intentamos adquirir bienes de todas clases, trabajamos con miras a acrecentar nuestros recursos —o nuestros conocimientos—, nos esforzamos por todos los medios por enriquecernos y poseer más. Es, en principio, sobre estas conductas en las que se fundamenta nuestra posición en el plano social. Pero, en el momento de la fiebre sexual, nos comportamos de manera opuesta: gastamos nuestras fuerzas sin medida y, a veces, en la violencia de la pasión, dilapidamos, sin provecho, recursos considerables. La voluptuosidad está tan próxima a la dilapidación ruinosa que llamamos “muerte chica” al momento de su paroxismo. En consecuencia, los aspectos que evocan en nosotros el exceso erótico representan siempre un desorden. La desnudez arruina el decoro que nos concedemos den-

² Es en *Ciento veinte días de Sodoma*, escrito en la cárcel, donde dio por primera vez una descripción de la vida soberana, que era una vida canallesca, de libertinos dedicados a la voluptuosidad criminal. La víspera del 14 de julio de 1789, fue trasladado de cárcel por haber intentado amotinar a los transeúntes gritando desde su ventana: “Pueblo de París, están degollando a los presos”. No se le permitió llevarse nada, y el manuscrito de los *Ciento veinte días* desapareció en el saqueo que siguió a la caída de La Bastilla. Unos fisgonos recogieron de entre los montones de objetos diversos que tapizaban el patio lo que les pareció digno de interés. El manuscrito volvió a encontrarse hacia 1900, en casa de un librero alemán, quien él mismo dijo haber “vertido lágrimas de sangre” por una pérdida que afectaba en efecto a los demás, que afectaba generalmente a la humanidad.

tro de nuestros trajes. Pero, entrados en la vía del desorden voluptuoso no nos satisfacemos con poco. La destrucción, o la traición, acompañan a veces al aumento del exceso genético. Añadimos a la desnudez la extrañeza de los cuerpos semivestidos, cuyas ropas no hacen más que subrayar el desorden de un cuerpo, que pasa a ser más desordenado, más desnudo. Los malos tratos y el asesinato prolongan ese movimiento de ruina. De la misma manera, la prostitución, el vocabulario ordinario y todos los vínculos del erotismo y de la infamia contribuyen a hacer del mundo de la voluptuosidad un mundo de degradación y de ruina. No tenemos felicidad verdadera más que gastando vanamente, como si una llaga se abriese en nosotros: queremos siempre estar seguros de la inutilidad, a veces del carácter ruinoso de nuestro gasto. Queremos sentirnos lo más alejados posible del mundo en el que el crecimiento de los recursos es la regla. Pero es poco decir "lo más alejados". Queremos un mundo *invertido*, queremos el mundo *al revés*. La verdad del erotismo es traición.

El sistema de Sade es la forma ruinosa del erotismo. El aislamiento moral significa quitar los frenos: da el sentido profundo del gasto. Quien admite el valor del prójimo se limita necesariamente. El respeto por el prójimo le obnubila y le impide medir el alcance de la única aspiración que no subordina el deseo de aumentar unos recursos morales o materiales. La ceguera nacida del respeto es trivial: solemos contentarnos con rápidas incursiones en el mundo de las verdades sexuales, que sigue, el resto del tiempo, al mentís evidente de esas verdades. La solidaridad en relación a todos los demás impide a un hombre tener una actitud soberana. El respeto del hombre por el hombre compromete en un ciclo de servidumbre en el que no tenemos más que momentos subordinados, en el que finalmente faltamos al respeto que es el fundamento de nuestra actitud, puesto que privamos al hombre en general de sus momentos soberanos.

En el sentido opuesto, "el centro del mundo sádico" es, como lo dijo Maurice Blanchot, "la exigencia de la soberanía afirmándose con una inmensa negación. Una libertad desenfrenada abre el vacío en el que la posibilidad responde a la aspiración más fuerte, que olvida las aspiraciones secundarias: una especie de heroísmo cínico nos desliga de los miramientos, de las ternuras, sin los que normalmente no podemos soportarnos. Estas perspectivas nos sitúan tan lejos de lo que somos de ordinario como la majestad de la tormenta está lejos de una hora soleada, o de la monotonía de un día cubierto. No disponemos realmente de ese exceso de fuerza sin el cual no podemos acceder al lugar en el que nuestra soberanía se cumpliría. La soberanía real, por desmesurada que el silencio de los pueblos la

soñase, está aún en sus peores momentos, muy por debajo del desencadenamiento que las novelas de Sade nos proponen. Sade, él mismo, no tuvo sin duda ni la fuerza ni la audacia de llegar al momento supremo que describió. Maurice Blanchot determinó ese momento, que domina a todos los demás, y que Sade llama apatía. "La apatía", dice Maurice Blanchot, "es el espíritu de negación aplicado al hombre que eligió ser soberano. Es, de alguna forma, la causa y el principio de la energía. Sade, al parecer, razona poco más o menos de esta manera: el individuo de hoy representa cierta cantidad de fuerza; la mayor parte del tiempo, dispersa sus fuerzas alienándolas en beneficio de esos simulacros que se llaman los demás, Dios, el ideal; con esta dispersión, comete el error de agotar sus posibilidades despilfarrándolas, pero más aún de fundamentar su conducta sobre la debilidad, pues, si se gasta para los demás, es que cree tener necesidad de apoyarse en ellos. Fatal flaqueza: se debilita gastando sus fuerzas vanamente, y gasta sus fuerzas porque se cree débil. Pero el hombre verdadero sabe que está solo, y acepta estarlo; niega todo lo que en él, herencia de diecisiete siglos de cobardía, se remite a otros; por ejemplo, lástima, gratitud, amor, son sentimientos que él destruye; destruyéndolos, recupera toda la fuerza que hubiese tenido que dedicar a esos impulsos debilitadores y, lo que es aún más importante, extrae de ese trabajo de destrucción el comienzo de una energía verdadera.

Hay que entender bien, en efecto, que la apatía no consiste solamente en arruinar los afectos "parásitos", sino también en oponerse a la espontaneidad de cualquier pasión. El vicioso que se abandona inmediatamente a su vicio no es más que un aborto que se perderá. Incluso disolutos geniales, perfectamente dotados para llegar a ser monstruos, si se contentan con seguir sus inclinaciones, están destinados a la catástrofe. Sade lo exige: para que la compasión llegue a ser energía, es necesario que esté comprimida, que se mediatice pasando por un momento necesario de insensibilidad; entonces será la mayor posible. En las primeras épocas de su carrera, Juliette no cesa de oírse reprochar por Clairwill: no comete el crimen más que en el entusiasmo, no enciende la llama del crimen más que con la llama de las pasiones, pone la lujuria, la efervescencia del placer por encima de todo. Facilidades peligrosas. El crimen importa más que la lujuria; el crimen a sangre fría importa más que la lujuria; el crimen a sangre fría es mayor que el crimen realizado en el ardor de los sentimientos; pero el crimen "cometido en el endurecimiento de la parte sensitiva", crimen oscuro y secreto, importa más que nada, porque es el acto de un alma que, habiéndolo destruido todo en ella, acumuló una fuerza inmensa, que se identifica completamente con

el movimiento de destrucción total que prepara. Todos esos grandes libertinos, que no viven más que para el placer, no son grandes más que porque aniquilaron en ellos toda capacidad para el placer. Es por lo que son conducidos a espantosas anomalías, de lo contrario la mediocridad de las voluptuosidades normales les sería suficiente. Pero se hicieron insensibles: pretenden gozar con su insensibilidad, con esa sensibilidad negada, aniquilada, y se convierten en feroces. La crueldad no es más que la negación de sí, llevada tan lejos que se transforma en una explosión destructora; la insensibilidad se hace estremecimiento de todo el ser; dice Sade: “el alma pasa a una especie de apatía que se metamorfosea en placeres mil veces más divinos que los que les procuraban las debilidades”.

EL TRIUNFO DE LA MUERTE Y DEL DOLOR

He querido citar el pasaje entero: arroja una gran luz sobre el punto central en el que el ser es más que la simple presencia. La presencia es a veces el decaimiento, el momento neutro en el que, pasivamente, el ser es indiferencia al ser, ya camino de la insignificancia. El ser es también el exceso del ser, es subida a lo imposible. El exceso conduce al momento en el que la voluptuosidad, superándose, ya no es reducida al dato sensible —en el que el dato sensible es dedeñable y en el que el pensamiento (el mecanismo mental) que rige a la voluptuosidad se apropia del ser entero. La voluptuosidad, sin esa negación excesiva, es furtiva, es despreciable, impotente para mantener su lugar real, el lugar supremo, en el movimiento de una conciencia airosa: “Quisiera”, dijo Clairwir, compañera de desenfreno de la heroína Juliette, “encontrar un crimen cuyo efecto perpetuo actuase, incluso cuando yo dejara de actuar, de manera que no hubiese un solo instante de mi vida, en el que, incluso durmiendo, no fuese causa de un desorden cualquiera, y que ese desorden pudiese extenderse hasta al punto de que acarrease una corrupción general o un trastorno tan formal que más allá incluso de mi vida, su efecto se prolongase aún”. El acceso a semejante cumbre de lo imposible no es en realidad menos temible que el de las cimas del Everest a las que nadie llega si no es en una tensión desmesurada de la energía. Pero no hay, en la tensión que conduce a las cimas del Everest, más que una respuesta limitada al deseo de destacarse sobre los demás. A partir del principio de negación del prójimo que introduce Sade, es extraño notar que, en la cumbre, la negación ilimitada del prójimo es negación de sí. En su origen, la negación del prójimo era afirmación de sí, pero aparece en

seguida que el carácter ilimitado, llevado al extremo de lo posible, más allá del disfrute personal, accede a la búsqueda de una soberanía desprovista de cualquier sometimiento. La preocupación por el poderío somete a la soberanía real (histórica). La soberanía real no es lo que pretende ser, nunca es más que un esfuerzo que tiene como fin desprender a la existencia humana de su sometimiento a la necesidad. Entre otros, el soberano histórico se salía de las conminaciones de la necesidad. Se salía al máximo con ayuda del poder que le otorgaban sus fieles sujetos. La lealtad recíproca entre el soberano y los sujetos descansaba en la subordinación de los sujetos y sobre el principio de participación de los sujetos en la soberanía del soberano. Pero el hombre soberano de Sade no tiene soberanía real, es un personaje de ficción, cuyo poder no está limitado por ninguna obligación. Ya no hay lealtad a la que estuviese obligado ese hombre soberano para con los que le otorgan el poder. Libre ante los demás, no deja por ello de ser víctima de su soberanía. No es libre de aceptar una servidumbre que sería la búsqueda de una voluptuosidad miserable. ¡No es libre de derogar! Lo que merece la pena señalar es que Sade, aun partiendo de una perfecta deslealtad, acaba en el más puro rigor. No quiere más que acceder al disfrute más fuerte, pero ese disfrute tiene un valor: ¡significa el rechazo de una subordinación a un disfrute menor, es el rechazo a derogar! Sade, a la intención de los demás, de los lectores, describió la cumbre a la que puede acceder la soberanía: hay un movimiento de la transgresión que no se detiene antes de haber alcanzado la cima de la transgresión. Sade no evitó ese movimiento, lo siguió en sus consecuencias, que exceden al principio inicial de la negación de los demás y de la afirmación de sí. La negación de los demás, en el extremo, llega a ser negación de sí mismo. En la violencia de ese movimiento, el disfrute personal ya no cuenta, sólo cuenta el crimen y no importa ser su víctima: importa sólo que el crimen alcance la cima del crimen. Esa exigencia es exterior al individuo, al menos coloca por encima del individuo al movimiento que puso él mismo en movimiento, que se destaca de él y que lo supera. Sade no puede evitar poner en juego, más allá del egoísmo personal, un egoísmo de alguna manera impersonal. No tenemos por qué devolver al mundo de la posibilidad lo que únicamente una ficción le permitió concebir. Pero notamos la necesidad en la que estuvo, a pesar de sus principios, de vincular el crimen, de vincular la transgresión a la superación del ser personal. ¿Hay algo más perturbador que el paso del egoísmo a la voluntad de ser consumido a su vez en la hoguera que encendió el egoísmo? Sade prestó ese supremo movimiento a uno de sus personajes más perfectos.

Amelia vive en Suecia, un día va a encontrarse con Borchamps... Éste, con la esperanza de una ejecución monstruo, acaba de entregar al rey todos los miembros de la conspiración (que él mismo urdió), y la traición entusiasmó a la joven. "Me gusta tu ferocidad", le dice. "Júrame que un día también seré tu víctima; desde que tenía quince años, mi cabeza no se abrasa más que con la idea de perecer víctima de las crueles pasiones del libertinaje. No quiero morir mañana sin duda: mi extravagancia no llega hasta ahí; pero no quiero morir más que de esta manera: convertirme, al morir, en la ocasión de un crimen es una idea que se me sube a la cabeza y me embriaga." Extraña cabeza, muy digna de esta respuesta: "Me gusta tu cabeza con locura, y creo que haremos cosas muy fuertes juntos... ¡Está podrida, putrefacta, de acuerdo!". Así, "para el hombre integral, que es el todo del hombre, no hay mal posible. Si hace daño a los demás, ¡qué voluptuosidad! Si los demás le hacen daño, ¡qué disfrute! La virtud le causa placer, porque es débil y porque la aplasta, y el vicio porque obtiene satisfacción

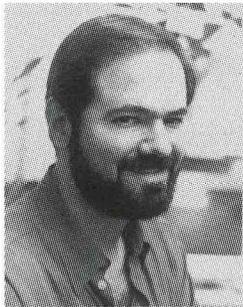
con el desorden que resulta de él, aunque sea a sus expensas. Si vive, no hay un acontecimiento de su existencia que no pueda sentir como feliz. Si muere, extrae de su muerte una felicidad aún mayor y, en la conciencia de su destrucción, el coronamiento de una vida que sólo justifica la necesidad de destruir. Así, el negador está en el universo como extrema negación de todo el resto, y esa negación no puede dejarle a él mismo al abrigo. Sin duda la fuerza de negar otorga, mientras dura, un privilegio, pero la acción negativa que ejerce es la única protección contra la intensidad de una negación inmensa".

¡De una negación, de un crimen impersonal! ¡Cuyo sentido remite, más allá de la muerte, a la continuidad del ser!

El hombre soberano de Sade no propone a nuestra miseria una realidad que lo trasciende. ¡Al menos se abrió, en su aberración, a la continuidad del crimen! Esa continuidad no trasciende nada: no supera a lo que zozobra. Pero Sade asocia, en el personaje de Amelia, la continuidad infinita a la destrucción infinita.

LOS PARTICIPANTES

JUAN VILLORO Nació en la ciudad de México en 1956. Estudió la carrera de sociología y fue alumno del taller de narrativa de Augusto Monterroso. De 1977 a 1981 tuvo a su cargo el programa radiofónico de rock "El lado oscuro de la luna".



De 1981 a 1984 fue agregado cultural de la Embajada de México en la RDA. Ha sido profesor invitado en la universidad de Yale, Estados Unidos, y actualmente es profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Es autor de dos libros de relatos, *La noche navegable* (Joaquín Mortiz, 1980) y *Albercas* (Joaquín Mortiz, 1985); dos libros de crónicas: *Tiempo transcurrido* (Fondo de Cultura Económica, 1980) y *Palmeras de la brisa rápida. Un viaje a Yucatán* (Alianza Editorial Mexicana, 1989); dos libros para niños: *Las golosinas secretas* (CIDCLI, 1985) y *El profesor Zíper y la fabulosa guitarra eléctrica* (Alfaguara, 1992), así como de una novela, *El disparo de argón* (Alfaguara, 1991).

En 1992 la editorial venezolana Monte Ávila publicó *La alcoba dormida*, antología de sus relatos.

Textos suyos han sido traducidos al alemán, francés, inglés, italiano, danés y japonés.

Ha traducido libros de Georg Christoph Lichtenberg, Graham Greene, Truman Capote, Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal y Gregor von Rezzori.

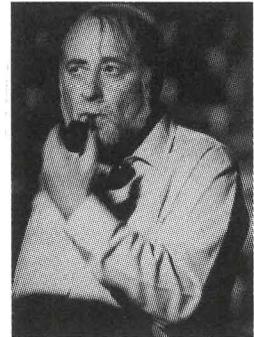
Por *El profesor Zíper y la fabulosa guitarra eléctrica* obtuvo el premio del International Board on Books for the Young, al mejor libro para niños, publicado en México en el periodo 1990-1992.

Actualmente dirige "La Jornada Semanal", suplemento cultural del periódico *La Jornada*.

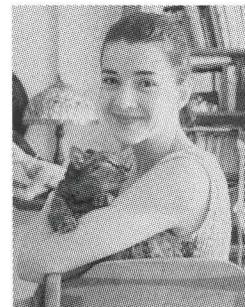
LUDWIK MARGULES Nació en Varsovia en 1933, en cuya universidad estudió periodismo. Llegó a México en 1957. Realizó estudios teatrales en la Escuela de

Arte Dramático de la UNAM, en la Escuela de Arte Teatral del INBA y en la Escuela Teatral del maestro Seki Sano. En 1961 dirige *El gran camino*, de Chéjov. Entre sus puestas en escena más destacadas están *La trágica historia del doctor Fausto*, de Marlowe (1967), *Ricardo III* de Shakespeare (1971), *El tío Vania*, de Chéjov (1978), *De la vida de las marionetas*, de Bergman (1983), *Jacques y su amo*, de Kundera (1988), *Ante varias esfinges*, de Ibarguengoitia (1991) y *Tiempo de fiesta y Luz de luna* de Harold Pinter (1994).

Ha dirigido las óperas *The rake's progress*, de Auden y Stravinski (1985) y el *Fausto*, de Gounod (1986). Ha realizado trabajo de dirección cinematográfica y televisión. Fue director del Departamento de Actividades Teatrales de la UNAM, y en dos periodos del Centro Universitario de Teatro. Actualmente es director de El Foro Teatro Contemporáneo.



LAURA ALMELA Estudió la carrera de actuación en el Centro Universitario de Teatro. Ha sido alumna, entre otros, de Héctor Mendoza, Ludwik Margules y Juan José

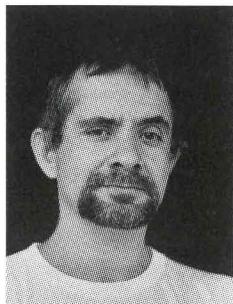


Gurrola. Entre las obras en las que ha participado destacan: *Ámbar*, de Hugo Hiriart (1986), *Los negros pájaros del adiós* de Óscar Liera (1990), *Entre villa y una mujer desnuda*, de Sabina Berman (1992), *La puerta del fondo* (1993) y *Dolores o la felicidad*, de David Olgún. Con Ludwik Margules

ha trabajado en *Jacques y su amo* de Milán Kundera, *Ante varias esfinges*, de Ibarguengoitia (1991) y *Tiempo de fiesta*, de Harold Pinter (1994). En 1991 fue becaria de Jóvenes Creadores del FONCA. Ha obtenido pre-

mios de actuación por la crítica teatral. Actualmente es maestra de actuación en El Foro Teatro Contemporáneo.

ÁLVARO GUERRERO Cursó hasta el octavo semestre de la carrera de psicología en la UNAM, así como la carrera de actuación en el Centro Universitario de Teatro (1978-1981). Entre sus maestros se encuentran: Ludwik Margules, Luis de Tavira, José Caballero, Héctor Mendoza y Germán Castillo.



Ha participado en más de 30 obras teatrales, entre las que destacan *La madrugada* de Juan Tovar, *Los hombres subterráneos* con textos de Dos-

toyevsky, *Mecano*, *Las palabras de la tribu* e *Intimidad* de Hugo Hiriart, *Fotografía en la playa* de Emilio Carballido, *Santísima* de Sergio Magaña, *Playa Azul* de Víctor Hugo Rascón Banda, *Sexo, pudor y lágrimas* de Antonio Serrano, *Todos somos Marcos* de Vicente Leñero, *La puerta del fondo* de David Olguín y *Ante varias esfinges* de Jorge Ibarguengoitia.

Ha trabajado con los siguientes directores: Ludwik Margules, Luis de Tavira, José Caballero, Hugo Hiriart, Antonio Serrano, Raúl Quintanilla, David Olguín, Ángeles Castro y Germán Castillo, entre otros.

Ha actuado en los siguientes largometrajes de cine: *Intimidades en un cuarto de baño* de Jaime Humberto Hermosillo, *Intimidades* de Dana Rotberg, *La vida conyugal* de Carlos Carrera, *Una buena forma de morir* de Salvador Carrasco, *El anzuelo* de Ernesto Rimocho, *Esmeralda* de Jaime Humberto Hermosillo; además de cortometrajes como *Me voy a escapar* de Juan Carlos de Llaca. Actualmente ensaya con la Compañía Nacional de Teatro *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, dirección Luis de Tavira y posteriormente se integrará al elenco de *Don Juan* de Molière bajo la dirección de Ludwik Margules.

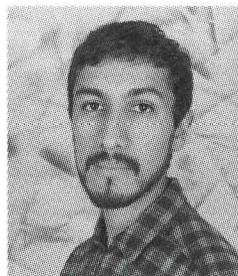
MÓNICA RAYA Nació en el D. F., se recibió con mención honorífica en la Facultad de Arquitectura de la UNAM.

Con estudios en Inglaterra, posteriormente obtuvo el grado de maestría en diseño escénico de la Yale Drama School. Trabaja profesionalmente en Estados Unidos y Centroamérica diseñando escenografía y vestuario en más de 30 producciones de las cuales destacan: *The Colored Museum*, para el Yale Re-



peratory Theatre, *El beso de la mujer araña* para Gala Hispanic Theatre, *Las ondas de la catrina* para el Puer-torican Travelling Theatre de Nueva York, *Aeroplanos* en el Teatro Nacional de El Salvador, *La perla* para el Kennedy Center y *Danton X* para el Hartke Theatre en Washington, D.C. En México, ha diseñado *Otelo* para la Compañía Nacional de Teatro, *Sueños* en el Foro Sor Juana del CCU, *Rancho Hollywood* en El Galeón, *Cuarteto* dirigida por Ludwik Margules, *Tristán e Isolda* para la Compañía Nacional de Opera y *La historia de Hasán* para el Festival Internacional Cervantino. Actualmente trabaja para Ballet Arizona y en el diseño de *Boris Godunov* para la Compañía Nacional de Ópera.

RUBÉN ORTIZ Nació en 1968 en la ciudad de México. Ha cursado estudios de letras hispánicas en la Universidad Autónoma Metropolitana, y de dirección escéni-



ca en El Foro Teatro Contemporáneo. Ha sido actor en los espectáculos: *Altazor* (1990) y *Días de ensayo*, dirigidas por Susana Wein; En *Las viudas* (1993) de Slawomir Mrozek; y en *Divinas palabras* (1995), dirigido por Rodolfo Obregón.

Ha sido asistente de dirección de Susana Wein en *La noche de San Juan* (1993), de Rodolfo Obregón en *Divinas palabras*, y de Ludwik Margules en las obras de Pinter *Tiempo de fiesta* y *Luz de luna* (1994), y en *Cuarteto* de Heiner Müller (1996). Ha dirigido *La lucha con el ángel* de Jorge Ibarguengoitia (1994) y *Lorenzaccio* de Alfred de Musset (1996). Fue becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en el periodo 1995-1996. Ha trabajado en labores editoriales desde 1989, y ha publicado cuento y poesía en *plaquettes* y revistas nacionales.

DORA GARCÍA Egresada del Foro de la Ribera en 1995, ha participado como actriz en las obras *Así que pasen cinco años*, dirección de David Olguín y José Caballero; *Las criadas*, dirección de Ludwik Margules; *Morir, dormir, soñar*, dirección de Lorena Maza; *Roberto Zucco*, dirección de Catherine Marnas; *Los perdedores*, dirección de Daniel Giménez Cacho. Como productora ejecutiva ha participado en: *La puerta del fondo*, dirección de David Olguín; *Otelo*, dirección de José Solé; *Superhéroes de la aldea global*, dirección de Martín Acosta; *Cuarteto*, dirección de Ludwik Margules; *El mar y sus misterios*, dirección de Ricardo Ramírez Carnero.



CUARTETO

*Basado en Laclos,
original de Heiner Müller*

Traducción de Juan Villoro

PERSONAJES

MARQUESA DE MERTEUIL

VIZCONDE DE VALMONT

ESPACIO Y TIEMPO

Un salón antes de la Revolución francesa

Un búnker después de la tercera guerra mundial

ACTO ÚNICO

MERTEUIL: Valmont, pensé que su pasión por mí se había extinguido. ¿A qué se debe esta repentina fogosidad? ¡Y con tan juvenil ímpetu! Demasiado tarde, de cualquier forma. No volverá a encender mi corazón. Ni una sola vez más. Nunca. Se lo digo, no sin lamentarlo, Valmont. Como quiera que sea hubo minutos, quizá debería decir instantes (un minuto es una eternidad) en los que fui feliz en su compañía. Habló por mí, Valmont. ¿Qué sé yo de sus sentimientos? Tal vez sí debería hablar de minutos en los que puede usarlo (usted tenía esa cualidad que se adaptaba a mi psicología), en los que pude usarlo para sentir algo que pudiese recordar como una sensación de dicha. Usted no ha olvidado cómo funciona esta máquina. No, no retire su mano. No es que sienta algo por usted. Es mi piel la que recuerda. O tal vez a ella, me refiero a mi piel, Valmont, le tiene sin cuidado a qué animal está fijada como instrumento del placer, le da igual ser una mano o una garra. Cuando cierro los ojos, Valmont, usted es hermoso. O jorobado, si me da la gana. El privilegio de los ciegos. Ellos tienen el mejor destino amoroso. Se ahorran la comedia de las circunstancias: ven lo que quieren. Lo ideal sería ser ciego y sordomudo. El amor de las piedras. ¿Lo he horrorizado, Valmont? ¿Qué susceptible es usted! No lo conocía así! ¿Acaso el mundo de las damas le abrió heridas después que yo? ¡Lágrimas! ¿Tiene usted un corazón, Valmont? ¿Desde cuándo? ¿O es que mis sucesoras debilitaron su virilidad? Su aliento sabe

a soledad. ¿Ya lo abandonó la sucesora de mi sucesora? El amante dejado. No, señor mío. No retire usted su tierna oferta. Lo compro. Siempre compro, no hay que temerle a los sentimientos, ¿Por qué he de odiarlo, si nunca lo amé? Frotemos nuestras pieles. ¡Ah, la esclavitud de los cuerpos! La condena de amar sin ser Dios. Tener conciencia sin control de la materia. No tan rápido, Valmont! Así, me gusta. Sí, sí, sí, sí. ¡Qué bien actuado! ¿Puede importarme el placer del cuerpo? ¡Si no soy una criada! Mi cerebro funciona normalmente. Me estoy helando, Valmont. Mi vida, mi muerte, mi amante.

Valmont entra a escena.

Valmont, es usted muy puntual, y casi lo lamento, pues su llegada elimina el placer de esperarlo, un placer que me hubiera gustado compartir con usted si no dependiera, precisamente, de ser incompañable. ¿Me sigue usted?

VALMONT: ¿Entiendo si supongo que de nuevo está enamorada, marquesa? Bueno, yo también lo estoy, si se le puede llamar así. ¡Una vez más! Lamento que mi llegada haya apresurado el acoso de una amante a su bella persona. ¿Por qué ventana salió? ¿Puedo deseárselo que se rompa la crisma?

MERTEUIL: ¡Uy, Valmont! Ahórrese los elogios para la dueña de su corazón, donde quiera que este órgano se encuentre. Le deseo que

su nueva funda sea de oro. Deberá conocerme mejor. ¡Enamorada! Pensé que éramos iguales. Lo que usted llama "amor" pertenece al dominio de las criadas. ¿Cómo puede atribuirme una inclinación tan baja? No hay mayor dicha que la de los animales. Muy pocas veces nos cae entre las piernas. Usted me lo hizo sentir, Valmont, cuando aún me placía usarlo para eso, y espero que usted no se haya ido completamente en blanco. ¿Quién es la afortunada del momento? ¿O ya debo llamarla desafortunada?

VALMONT: Es la Tourvel. En lo que toca a su placer incompañable...

MERTEUIL: ¿Celoso? ¿Usted, Valmont? ¡Pero qué retroceso! Podría entenderlo, si al menos lo conociera; por cierto estoy segura de que se han visto. ¡Un hombre hermoso! Aunque no muy distinto de usted. También las aves migratorias caen en la red de la costumbre, incluso cuando sobrevuelan continentes enteros. Dése la vuelta. La ventaja de él es la juventud. También en la cama, por si desea saberlo. ¿Desea saberlo? Si lo tomo a usted como la realidad, Valmont, él es un sueño. Discúlpeme. Tal vez en diez años ya no se diferencien tanto, eso si pudiera petrificarlo a usted con una amorosa mirada de medusa. O convertirlo en otro material, más agradable. ¡Qué idea tan fecunda: el museo de nuestros amores! Podríamos llenar casas enteras, Valmont, con las estatuas de nuestros deseos putrefactos. ¡Los sueños extinguidos, por orden alfabético o alineados cronológicamente, libres ya de los azares de la carne, ajenos a los horrores de la transformación! Nuestra memoria ya necesita muletas: ni siquiera recuerdo las distintas curvaturas de las vergas, por no hablar de los rostros: puro polvo. La Tourvel es un agravio. ¡No lo dejé en libertad para que montara esa vaca, Valmont! Comprendería que se interesara en la pequeña Volanges, mi sobrina virgen, una verdura recién salida de la huerta del convento. ¡Pero la Tourvel!

Reconozco que es un contundente trozo de carne, pero compartido con un esposo que lo ha mordido a dentelladas, un esposo fiel, según me temo. ¿Y desde hace cuántos años? ¿Qué le deja a usted, Valmont? ¡Los asientos! ¿Realmente desea medrar en esos turbios restos? Me da lástima, Valmont. Si al menos fuera una puta concedora de su oficio. Por ejemplo, a la Merreault la repartiría entre diez hombres. ¡Pero la única dama en la sociedad suficientemente perversa para contentarse con el matrimonio, una beata con las rodillas enrojecidas por los bancos de la iglesia y los dedos hinchados por los apretones de su confesor! Esas manos no tocan genitales sin bendición de la iglesia, Valmont. Apuesto a que cuando su amante esposo la acomete una vez al año con la honesta intención de hacerle un hijo, ella sueña en la entrega impoluta. ¿Qué es la devastación de un paisaje comparada con la explotación del placer a través de la lealtad de un marido?

Como quiera que sea, el conde Gercourt ya especula en torno a la castidad de mi sobrina, con toda seriedad. Por cierto, el contrato de compra ya está con el notario. Quizá teme usted a la competencia; el conde ya le quitó a la Vressac, y eso que entonces usted tenía dos años menos. Envejece usted, Valmont. Pensé que le gustaría cabalgar con mi sobrina virgen para coronar a Gercourt, ese hermoso animal, con la inevitable cornamenta, antes de que él asuma el cargo de guardia forestal y todas las presas de la ciudad caigan en su coto para aumentar sus preseas. Sea usted un buen lebre, Valmont, siga las huellas mientras estén frescas. Un poco de juventud en la cama, aunque ya no la tenga en el espejo. ¿Por qué alzar la pata sobre una canasta de iglesia? ¿Acaso aspira usted a los mendrugos del matrimonio? ¿Nos casamos y le damos una lección al mundo, Valmont?

VALMONT: ¿Cómo cree que me atrevería a ofenderla de esa forma marquesa, a los ojos del

mundo? Los mendrugos podrían estar envenenados. Además, prefiero ser yo quien determine el rumbo de mis cacerías. O el árbol ante el cual alzo la pata, como le gusta decir a usted. Hace mucho que no le cae la lluvia. ¿Cuándo fue la última vez que se vio en el espejo, amiga del alma? Me gustaría servirle de nube, pero el viento me lleva a otros cielos. No dudo que haré florecer a la canasta de iglesia. En lo que a la competencia se refiere, marquesa, conozco su memoria. El presidente prefirió a la Tourvel por encima de usted, y esto no lo olvidará en el infierno. Estoy dispuesto a ser el amoroso instrumento de su venganza, y el objeto de mi adoración me promete una mejor cacería que su sobrina virgen, inexperta en las artes de la fortificación. ¿Qué pudo aprender en el convento, como no fuese ayunar y masturbarse piadosamente con un crucifijo? Seguramente después de la helada de las plegarias infantiles arderá en la trampa que liquidará su inocencia. Correrá a mi cuchillo antes de que yo lo empuñe. No escapará como un conejo porque desconoce las emociones de la cacería. ¿Y de qué sirve una presa sin el placer de cazarla, sin el sudor del miedo, sin la respiración entrecortada, sin los ojos en blanco? Lo demás es digestión. Mis mejores trucos me harían ver como un bufón, como al actor el teatro vacío. Tendría que aplaudirme a mí mismo. El tigre como comediante. Me importa muy poco que el pueblo copule con premura; su tiempo es preciado, nos cuesta dinero. Nuestra sublime profesión es matar el tiempo y requiere de todos los hombres. ¡Hay demasiados! ¡Quién pudiera detener los relojes del mundo: la eternidad como erección permanente! El tiempo es el agujero de la creación, la humanidad entera cabe ahí. Al pueblo la iglesia le tapó el agujero con Dios; nosotros sabemos que el agujero es negro e infinito. Cuando el pueblo se entere, nos hundirá en él.

MERTEUIL: ¡Los relojes del mundo! Valmont, cuánto trabajo le cuesta mostrar su mejor faceta!

VALMONT: Cuando estoy con usted, marquesa, aunque he de confesarle que empiezo a entender por qué la fidelidad es la más violenta de todas las perdiciones. Demasiado tarde, en lo que a nuestra relación amorosa se refiere; de cualquier forma, me propongo entrenarme un poco en esta nueva experiencia. Odio el pasado. El cambio se acumula. Piense en el crecimiento de nuestras uñas; hasta en el ataúd siguen retoñando. Imagine que tuviésemos que vivir con los desechos de nuestros años, ¡un aluvión de basura hasta colmarlo todo! O con las secreciones de nuestros cuerpos. Sólo la muerte es eterna, la vida se repite hasta que se abre el abismo. El diluvio: un defecto de canalización. En lo que toca al esposo... Está en el extranjero en misión secreta. Tal vez logre, político como es, provocar alguna guerra. Un buen veneno contra el tedio del deterioro. La vida se acelera cuando la muerte se convierte en espectáculo, la belleza del mundo cala menos hondo en el corazón. ¿Tenemos un corazón, marquesa? Ante la perspectiva de la destrucción de la belleza, bajo las espadas desenvainadas y los fogonazos, uno ve con cierta tranquilidad el desfile de los jóvenes culos que nos confrontan a diario con nuestra caducidad. No podemos tenerlos todos. ¿Cómo podríamos? ¡Una enfermedad venérea para todo aquel que se nos escape! ¿Piensa a veces en la muerte, marquesa? ¿Qué dice su espejo? Es el otro el que siempre nos mira desde ahí. Es a él al que buscamos lejos de nosotros, al explorar cuerpos extraños. Es posible que no exista ni lo uno ni lo otro, sólo la nada en nuestra alma, la nada que exige su ración. ¿Cuándo podré inspeccionar a su joven sobrina, marquesa?

MERTEUIL: Vaya, vuelve a ser el mismo Valmont. No hay hombre al que no le endurezca el miembro pensar en el deterioro de su pre-

ciada carne. El miedo hace al filósofo. ¡Bienvenido al pecado! Olvide a su canasta de iglesia antes de que sucumba usted a la virtud y abandone su única vocación. ¿Qué otra cosa ha aprendido además de hurgar con su verga en un agujero, el mismo por el que usted cayó al mundo, a hurgar con resultados siempre negativos y con la ilusión de que el entusiasmo de la mucosa ajena depende exclusivamente de su persona y de que los gritos de placer se dirigen a usted, cuando en realidad no es sino un sordo instrumento para el placer de la mujer, un instrumento indiferente y por completo intercambiable. Así es como la mujer utiliza a los enfermos de poder que ha creado. Sabe usted muy bien que todo hombre es un hombre insuficiente para la mujer. Y también sabe que tarde o temprano le llegará su hora y dejará de ser lo que es: un hombre de menos. Con nosotras, el enterrador aún puede tener su dicha.

VALMONT: Me aburre la bestialidad de nuestra conversación. Cada palabra abre una herida, cada sonrisa muestra los colmillos. Nuestros papeles deberían ser representados por tigres. ¡Un obsequioso mordisco, otro zarpa-zo! El teatro de las bestias.

MERTEUIL: Ha caído en la trampa, Valmont, se vuelve usted sensible. La virtud es una enfermedad contagiosa. Nuestra alma, ¿qué es eso? ¿Un músculo o una mucosa? Mi temor proviene de la noche de los cuerpos. A cuatro días de viaje de París hay un agujero de fango, propiedad de mi familia, donde los pechos y las extremidades forman una cadena humana, alineada como las cuentas de un collar en torno a un nombre accidental, donado por el sucio bisabuelo de un rey pestilente. Allí habita una criatura entre el hombre y el animal. Espero no verla en esta vida, ni en la próxima, si es que existe. La sola idea de su hedor me pone los pelos de punta. Mis espejos sudan su sangre; pero esto no empaña mi imagen; me río del sufrimiento ajeno como todo animal provisto de

razón; sin embargo, a veces sueño que la imagen sale del espejo con los pies cubiertos de estiércol, sin rostro, aunque puedo distinguir las manos, las garras, las pezuñas que desgarran la seda de mis muslos y me la arrojan a la cara como un puñado de tierra sobre un ataúd; tal vez su violencia sea la llave para abrir mi corazón. Retírese, Valmont, mi virginal sobrina estará mañana en la ópera.

Valmont sale

MERTEUIL: Madame Tourvel. Pongo mi corazón a sus pies. No se asuste, amada mía. ¿Puede usted creer que este pecho albergue malas intenciones después de tantas semanas en su virtuosa compañía? Reconozco que yo era otro antes de ser tocado por el relámpago de sus ojos. ¡Valmont el rompecorazones! ROMPO LOS CORAZONES DE LAS MUJERES MÁS ORGULLOSAS. No la conocía a usted, madame. Qué vergüenza me da pensar en ello. ¡En qué suciedad he medrado! ¡Qué arte del disimulo! ¡Qué depravación! ¡Pecados como escarlatina! La sola vista de una mujer hermosa, qué digo mujer, el trasero de una criada bastaba para transformarme en animal de presa. Un precipicio, madame. ¿Desea echar un vistazo, o mejor dicho, desea usted *bajar* la vista, desde la cima de su virtud? Veo que se ruboriza. ¿Cómo sube el rojo a sus mejillas, amada mía! Qué bien le sienta. ¿Pero de dónde toma su fantasía los colores para pintar mis vicios? ¿Acaso del sacramento del matrimonio, con el que creía acorazarse contra la mundana violencia de la seducción? Con tal de admirar durante más tiempo el rubor que tan bien le queda, me siento tentado a inventariar mis pecados, si es que se le antoja conocer mi catálogo. Su rubor me permite al menos suponer que tiene sangre en las venas. Sangre. El triste destino de no ser el primero. No me haga pensar en ello. Aunque se abriera las venas por mí, toda esa sangre no podría compensar su boda: alguien se anticipó,

para siempre. El momento irrecuperable. La mortal singularidad del parpadeo. Etcétera. No me haga pensar en ello. No tema. Respeto la sagrada unión con su marido: si él se extraviara en su camino a la cama, yo sería el primero en ayudarlo. Desde que su virtud me enseñó a odiar al libertino que fui, como lo sabe su sexo sellado, el placer de su marido es mi alegría. Apenas me atrevo a besar su mano, y si me propasara no experimentarías pasiones mundanas. No retire su mano, madame. Un trago en el desierto. Incluso el buen Dios necesitó un cuerpo. Si no, ¿por qué convirtió a su hijo en hombre y le dio una cruz por amante? LA CARNE TIENE SU PROPIO ESPÍRITU. ¿Desea usted ser mi cruz? El sacramento del matrimonio le impide estar conmigo; sin embargo, tal vez su cuerpo dispone de alguna entrada secreta que no cubre el decreto, una cláusula que olvidó o ignoró el amor de su señor presidente. ¿Concibe usted que tanta belleza sirva exclusivamente para la procreación? ¿Será siempre o éste nuestro centro? ¿No es una blasfemia que esta boca se limite a exhalar aliento y tomar los alimentos? ¿No lo es condenar el dorado centro de su trasero al triste trabajo de expulsar mierda? ¿Es posible que esta lengua no mueva otra cosa que sílabas y materia muerta? La avaricia y el desperdicio son pecados gemelos: sí, madame, usted ofende a Dios al entregar sus dones a los dientes del tiempo y a la amorosa fauna de los cementerios. ¿No es acaso pecado mortal privarnos de ejecutar nuestros pensamientos?, ¿no lo es ahogar a las criaturas de nuestro bendito cerebro antes de su primer grito? El cuerpo nos fue confiado como un instrumento para tocar hasta que el silencio reviente las cuerdas. El pensamiento que no se convierte en acto envenena el alma. ¡Vivir en el pecado mortal de la oferta y el rechazo! ¡Morir en trozos desaprovechados! Lo que me importa, en cada embate a su cuerpo, desgraciadamente pasajero, es la salvación de su alma inmortal, madame. Será más

fácil entregar su cuerpo si lo ha usado a fondo. El cielo es avaro con la materia, y el infierno es codicioso, castiga la negligencia y el abandono, su tortura eterna se concentra en las partes desaprovechadas. La más abismal caída en el infierno se debe a la inocencia.

Entra Valmont.

VALMONT: Lo pensaré, querido Valmont. Me conmueve que esté tan preocupado en el bien de mi alma. No perderé la oportunidad de informarle a mi marido que el cielo lo ha nombrado administrador de todas mis cavidades. Sin dejar de mencionar la desinteresada fuente de la que brotó la revelación. Veo que comparte mi predisposición hacia las expediciones a las camas matrimoniales. Es usted un santo, un santo Valmont. ¿O me equivoco? ¿Acaso me ha engañado usted? ¿Actúa un papel conmigo? ¿Qué oculta ese semblante? ¿Una máscara o un rostro? En mi corazón crece la horrenda sospecha de que, bajo el manto de la devoción, lo arrope una pasión muy mundana. Téngale miedo, Valmont, a la cólera de una esposa ofendida.

MERTEUIL: ¿Miedo? ¿Qué puedo temer de su cólera que no sea la reparación de mi sacudida virtud? ¿Miedo? ¿De qué sirve la conversión de un pecador sin la diaria puñalada del deseo, sin el aguijón del arrepentimiento, sin el beneficio del castigo? ¿Miedo? Busco su cólera, madame. Como el desierto la lluvia, como el ciego el relámpago nocturno que alumbra sus ojos. Espero que su mano castigadora no esquivé mi carne insubordinada. Cada golpe será una caricia, cada rasguño un regalo del cielo, cada mordisco una reliquia.

VALMONT: No soy tan estúpida como usted cree, Valmont. No le daré el gusto de ser el instrumento de sus bajas pasiones, ¿Llora usted, milord?

MERTEUIL: ¿Y cómo no, reina mía? Me mata usted cuando habla con dagas; deje correr mi sangre, si eso apacigua su ira. Pero no se burle de mis mejores sentimientos. Esta frivolidad es indigna de su hermosa alma. No imite a un monstruo como la Merteuil. Es usted una mala copia, dicho sea en honor suyo. Perdone que empape su mano; sólo usted puede detener el río de mis lágrimas. Déjeme tenderme en su regazo; ¡ah, aún desconfía de mí! Déjeme despejar sus dudas. Le ofrezco una prueba de mi entereza. Por ejemplo, descúbrase los pechos; son de una belleza que la coraza de su vestido no logra disimular. ¡Que me parta un rayo si siquiera desvió la vista! Por no hablar de mi mano. ¡Que se pudra si la muevo!

VALMONT: Desplómese, Valmont. Desplómese; el rayo lo ha tocado. Y retire su mano, que huele a podrido.

MERTEUIL: Es usted terrible.

VALMONT: ¿Yo?

MERTEUIL: Por cierto, debo hacerle una confesión; la defensa del lecho matrimonial provocará que corra sangre.

VALMONT: Entonces morirá usted por una causa noble y nos volveremos a ver ante Dios.

MERTEUIL: No conozco la geografía del cielo, me daría miedo perderla a usted en los Campos Elíseos, que deben estar muy poblados si uno ha de creerle a la iglesia. De cualquier forma no me refiero a mi sangre sino a la de una virgen. La pequeña Volanges, la sobrina del monstruo. Me persigue. En la iglesia, en los salones, en el teatro; apenas me ve de lejos, menea su trasero virginal hacia mi débil carne. Un recipiente del mal, mucho más peligroso por ser enteramente inocente, una rosada herramienta del infierno, una amenaza salida de la nada. ¡Ay, la nada en mí! Crece y me devora. Todos los días reclama su víctima. Llegará el momento en

que la tentación me destruya. Seré el diablo que deprave a esta niña si no me da su mano y algo más que eso: conviértase en el ángel que me saque del abismo en las alas del amor. Hágalo, sacrifíquese por su desventurada hermana, en caso de que su corazón se haya enfriado respecto a mí por miedo a la llama que me consume. Después de todo, usted arriesgaría menos que una virgen. ¿Debo decirle lo que el cielo piensa al respecto? El infierno le agradecerá por triplicado que se aferre a su cama incompatible. Su frialdad, madame, arroja tres almas al fuego eterno, ¿y qué es un asesinato en comparación con el crimen que destruye un alma?

VALMONT: No sé si lo entiendo, vizconde. Puesto que no puede contener su lujuria, o eso que usted llama "la nada" que lo habita y a la cual debe rendirle diario sacrificio, ¿no será que su vacío filosófico no es otra cosa que las necesidades cotidianas de sus muy mundanos conductos sexuales? Porque una virgen no aprendió a conducirse apropiadamente en el convento, o como se le llame al tugurio donde creció, ¿quiere usted que sacrifique la dicha de mi matrimonio?

MERTEUIL: Usted no es así. Ese gélido corazón no es el suyo. Al gozar o al abstenerse de un cuerpo que de cualquier forma se deteriora, usted puede salvar o condenar tres almas inmortales, Valmont. Recupere su mejor faceta. El placer será múltiple: el fin bendice los medios, el aguijón del sacrificio hará más completa la dicha de su matrimonio.

VALMONT: Sabe usted que me mataría antes que...

MERTEUIL: ¿Que renunciar a la santidad? Estoy hablando de la eternidad.

VALMONT: Es suficiente, Valmont.

MERTEUIL: Sí, es suficiente. Disculpe que la haya tenido que someter a una prueba tan terrible para averiguar lo que ahora sé: es usted un ángel, madame, y mi precio no es muy alto.

VALMONT: ¿Qué precio, amigo mío?

MERTEUIL: La renuncia de por vida al cosquilleo del placer, al impulso que llenó mi otra vida, ¡ah, cuán lejos está de mí!, y todo por la ausencia de un objeto digno de mi adoración. Permita que me arroje a sus pies.

VALMONT: El diablo conoce muchos disfraces. ¿Otra máscara, Valmont?

MERTEUIL: Le ofrezco una prueba de mi franqueza. No puedo ser una amenaza para usted, no puedo profanar la cripta de su virtud. El diablo ya no influye en mí, el deseo está desarmado. YERMO Y VACÍO EL MAR SE MECE. Si prefiere no dar crédito a su ojos, convéngase con su amorosa mano. Madame, coloque su mano en el hueco entre mis muslos. No tiene nada que temer: no soy sino un alma. Su mano, madame.

VALMONT: Es usted un santo, Valmont. Le permito besar mis pies.

MERTEUIL: Me hace usted feliz, madame, y me arroja otra vez al precipicio; esta noche, en la ópera, volveré a exponerme a los encantos de la dichosa virgen que el diablo reclutó en mi contra. ¿Debería evitarla? La virtud se debilita sin el diario espoleo de la tentación. ¿No me odiaría usted si me negara a enfrentar este peligro? EL HOMBRE DEBE ENFRENTAR LA VIDA ADVERSA. Todo arte requiere de entrenamiento. No me mande desarmado a la batalla. Tres almas arderán si mi carne ingobernable sucumbe ante esa verde frescura. La presa domina al cazador, los horrores de la ópera son dulces. Permítame medir mis limitadas fuerzas en su belleza desnuda, reina mía; déjeme entrar al cerco de su matrimonio para que su bendita imagen me sirva de referencia cuando me vea obligado a saltar a la oscura arena, atrapado en mi débil carne, acosado por las puntas de lanza de los pechos femeninos.

VALMONT: Me pregunto si resistirá usted a esos pechos, vizconde. Lo veo muy inseguro.

¿Nos habremos equivocado respecto al grado de su santidad? ¿Resistirá usted la dura prueba? Aquí viene. Soy una mujer, Valmont. ¿Puede mirar a una mujer sin ser hombre?

MERTEUIL: Puedo, madame. Como usted ve, su oferta no me altera en lo más mínimo. La rechazo, comparta mi alegría. ¡Lágrimas! Llora usted con razón, reina mía. Lágrimas de alegría, lo sé. Tiene razón de estar orgullosa por ser rechazada de este modo. Veo que me ha entendido. Cúbrase, querida mía. Podría ser tocada por un viento impúdico, frío como la mano de un marido.

Pausa.

VALMONT: Creo que podría acostumbrarme a ser mujer, marquesa.

MERTEUIL: ¡Ojalá yo pudiera!

Pausa.

VALMONT: ¿Qué sucede? Sigamos actuando.

MERTEUIL: ¿Estamos actuando? ¿A qué?

VALMONT: Mi querida muchachita, mi hermosa criatura mi encantadora sobrina. ¡Ah, la contemplación de su inocencia hace que olvide mi sexo y me transforme en su tía, que tanto me la ha recomendado! ¡Una idea muy poco edificante! Me aburriría a muerte ante su triste figura. Conozco cada pliegue de su alma. No hablaré del resto. Sin embargo, ¡la fatalidad entre mis piernas! Roguemos porque no nos alcance, atentando contra mi virtud; cierre usted el precipicio de sus ojos antes de que nos trague. Casi deseo la suplantación. Sí, quisiera poder cambiar, cambiar de sexo, aquí, ante el peligro de extraviarme por completo en su hermosura. Una pérdida que sólo puede compensarse destruyendo, en el vértigo de la lujuria, la imagen de la tentación. Sólo el placer le quita las vendas al amor y permite que vea a través de la piel y penetre en la crudeza de la carne, ese indi-

ferente alimento de los sepulcros. Dios ha de querer que sea así, ¡y cómo! ¿Por qué, si no, dotarnos de un rostro que es un arma? El que crea desea la destrucción. El alma sólo encuentra salida cuando la carne se pudre. Es mejor que entregue su cuerpo de una vez. Lo único que protege contra el pecado es el tiempo que libera a un cuerpo de la belleza, y ni siquiera eso basta: todo o nada, a un esqueleto ya sólo puede pasarle que el viento juegue con sus huesos, más allá del bien y del mal. Olvidemos lo que nos separa antes de que nos una durante un estertor. ¿Lo estoy haciendo bien, marquesa? Todos hacemos gimnasia con el cordón umbilical; permítame protegerla contra los males del mundo; seguramente en el silencio del convento no le hablaron de esto; deje que le ofrezca mi protección viril, el brazo de un padre. Conozco bien a mi oscuro sexo, créamelo. Me parte el corazón pensar que un zafio vagabundo, un torpe novicio o un criado lascivo pudiera romper el sello con que la naturaleza ha protegido el secreto de su sexo virginal. Preferiría pecar yo mismo antes que tolerar esa blasfema injusticia.

MERTEUIL: ¿Una blasfemia? ¿Y qué es lo que su mano paternal busca en mi cuerpo, *monsieur*, el cuerpo que la madre superiora prohibió que me tocara?

VALMONT: ¿De qué padre habla? Déjeme ser su sacerdote, ¿qué mejor padre que el sacerdote que abre las puertas del paraíso a las criaturas de Dios? La llave está en mi mano, la brújula, la herramienta celeste, la espada de fuego. El tiempo apremia: hay que aprender la lección antes de que la sobrina se convierta en tía. ¡De rodillas, pecadora! conozco los sueños que pueblan sus noches. Arrepiéntase y transformaré su castigo en gracia. No tema por su inocencia. La mansión de Dios tiene muchas recámaras. Sólo tiene que abrir sus extraordinarios labios para que vuele la paloma del Señor y venga el Espíritu Santo. La paloma está tan dispuesta que

tiembla, véalo usted. ¿Qué sería la vida sin la muerte diaria? Habla usted con lengua de ángel. La escuela del convento. El lenguaje de la madre superiora. El hombre no debe escupir las gracias de Dios. Aquel que da, recibirá. Lo que cae debe alzarse otra vez. Cristo no hubiera llegado al Gólgota sin el justo que lo ayudó a cargar la cruz. Su mano, madame. Ésta es la resurrección. ¿Habló usted de inocencia? Lo que llama inocencia es una aberración. Él sólo ama a una virgen, al mundo le basta con un redentor. ¿Cree usted que ese hábil cuerpo le fue otorgado para ir sola a la escuela, alejada de los ojos del mundo? NO ES BUENO QUE EL HOMBRE ESTÉ SOLO. Si quiere saber dónde vive Dios, confíe en el temblor de sus muslos y en la agitación de sus rodillas. ¿Puede una membrana impedir que nos convirtamos en un solo cuerpo? BREVE ES EL DOLOR Y LARGA LA DICHA. Quien trae la luz no debe rehuir la oscuridad: el paraíso tiene tres entradas. Quien rechace la tercera ofenderá al señor de la Trinidad. HAY ESPACIO EN EL MÁS BREVE ALBERGUE.

MERTEUIL: Es usted muy atento, señor mío. Me siento en deuda con usted por haberme enseñado tan imperiosamente dónde vive Dios. Tendré presentes todas sus recámaras, procuraré que los visitantes no las arruinen y que los invitados se sientan a gusto en ellas, mientras tenga ánimos para recibirlos.

VALMONT: ¿Y por qué no también después? El ánimo no debe ser la condición para la hospitalidad ni la muerte motivo de separación. Algún huésped puede tener exigencias especiales: EL AMOR ES FUERTE COMO LA MUERTE. Y permítame hacer algo más, señorita, aunque ahora puedo llamarla señora. Al final, la mujer sólo tiene un amante. Ya escucho el rumor de la batalla con que los relojes del mundo liman su belleza indefensa. La idea de que su extraordinario cuerpo esté expuesto a la corrupción de los años, de que esta boca se marchite, de que estos pechos

languidezcan y de que este regazo se arrugue con el rastrillo del tiempo, cala tan hondo en mi ánimo que desearía ser el médico que le procurara vida eterna. Quisiera ser el partero de la muerte, nuestro futuro común. Deseo que mis amorosas manos se apoderen de su cuello. ¿De qué modo podría implorar por su juventud con posibilidades de éxito? Liberaré a su sangre de la prisión de las venas, a sus entrañas del encierro en el cuerpo, a sus huesos del estrangulamiento de la carne. ¿De qué otro modo podría tocar con las manos y ver con los ojos lo que la precedera cubierta oculta a mi mirada y a mi tacto? Deseo liberar al ángel que habita en su interior, hacia la soledad de las estrellas.

MERTEUIL: La destrucción de la sobrina.

Pausa.

MERTEUIL: ¿Nos devoramos de una vez, Valmont, para acabar con el asunto antes de que se vuelva insípido?

VALMONT: Lamento tener que decirle, marquesa, que ya he comido. La presidenta cayó en mis redes.

MERTEUIL: ¡La esposa eterna!

VALMONT: Madame de Tourvel.

MERTEUIL: Es usted una puta, Valmont.

VALMONT: Espero mi castigo, excelencia.

MERTEUIL: ¿Y mi amor por la puta no merece un castigo?

VALMONT: Soy escoria. Quiero comer su mierda.

MERTEUIL: De escoria a escoria: quiero que me escupa.

VALMONT: Quiero que me orine.

MERTEUIL: Su mierda.

VALMONT: Recemos, madame, para que no nos separe el infierno.

MERTEUIL: Y ahora dejemos que muera la Tourvel, Valmont, condenada por su inútil mal paso. La víctima.

VALMONT: Me he puesto a sus pies, Valmont, para que no vuelva a caer en tentación. Usted me ha bautizado con la fragancia de las atarjeas. Para salvar una virgen, salté del cielo de mi matrimonio al precipicio de sus deseos. Le dije que me mataría si no volvía a resistir el mal que emana de usted. Se lo advertí, Valmont. Lo único que aún puedo hacer en su favor es incluirlo en mis últimas plegarias. Usted es mi asesino, Valmont.

MERTEUIL: ¿Soy eso? Se trata de un honor que me excede. No he promulgado los mandamientos en cuya observancia usted desea morir. ¿No ha encontrado otra recompensa de su pudibundo adulterio que el tierno remordimiento del que ahora disfruta? A juzgar por nuestros lances en la cama, ¿no es usted demasiado fría para el infierno?

Una carne menor de cuarenta años no puede mentir de ese modo. Lo que la turbamulta llama suicidio es el colmo de la masturbación. Permítame ponerme el monóculo para apreciar mejor el espectáculo: el último que desempeña, reina mía, con miedo y con compasión. He colocado espejos para que pueda morir en plural. Concédame el honor de recibir de mis indignas manos, su última copa de vino.

VALMONT: Al menos espero servirle de entretenimiento, Valmont, en ésta, mi última función; en la postrera mirada que arrojé al pantano de su alma no puedo esperar ninguna repercusión moral. *How to get rid of this most wicked body?* Me abriré las venas como un libro jamás leído. Aprenderá a leer, Valmont, gracias a mí. Me abriré las venas con tijeras porque soy mujer. Cada oficio tiene su propio humor. Con mi sangre podrá maquillarse una nueva mueca. Buscaré en mi carne un camino al corazón. El que

usted no ha encontrado, Valmont; porque es hombre y tiene el pecho hueco; allí sólo crece la nada. Su cuerpo es el cuerpo de la muerte, Valmont. Una mujer tiene muchos cuerpos. Ustedes tienen que acuchillarse para ver la sangre. O dejar que otro lo haga. Lo que los convierte en carniceros es la envidia de la leche en nuestros pechos. ¡Si pudieran parir! Me temo, Valmont, que por un insondable decreto de la naturaleza esta experiencia le estará vedada, ese jardín prohibido. Si supiera lo que se pierde, y si la naturaleza pudiese escucharlo, daría a cambio la mejor parte de sí mismo. Lo amé, Valmont. Sin embargo, me encajaré un clavo en la vagina para asegurarme que no crezca nada que usted pudiera haber plantado. Es usted un monstruo, y yo deseo ser otro. Apareceré en sus sueños, verde y cubierto de venenos. Bailaré para usted, saltaré la cuerda. Mi rostro será una máscara azul, de

la que cuelga la lengua. Entregaré mi cabeza al gas de la estufa, sabiendo que usted está detrás de mí con la sola intención de penetrarme: y yo desearé que lo haga mientras el gas me llena los pulmones. Es bueno ser mujer, Valmont, en vez de un triunfador. Si cierro los ojos, puedo ver cómo se pudre. No envidio la cloaca que crece en usted, Valmont. ¿Desea saber algo más? Soy una agonizante enciclopedia de la conversación: cada palabra, un coágulo de sangre. Marquesa, no necesita decirme que el vino estaba envenenado. Me gustaría verla morir como usted me ve ahora. Por cierto, todavía me gusto. La masturbación sigue con los gusanos. Espero que mi espectáculo no la haya aburrido. Sería algo realmente imperdonable.

MERTEUIL: La muerte de una puta. Por fin estamos solos, cáncer, mi amante.

INDICE

5
PROLOGO
MARIO ESPINOSA

9
**EL HORROR
COMO ESPERANZA**
JUAN VILLORO

11
**ENTREVISTA
CON HEINER MÜLLER**
FERNANDO DE IIA

17
**ENTREVISTA CON
LUDWIK MARGULES**
ANA GARCIA BERGUA

23
**BITACORA
DE ENSAYOS**
RUBEN ORTIZ

121
**ENTREVISTA A
ALVARO GUERRERO**
RUBEN ORTIZ

127
**ENTREVISTA
A LAURA ALMELA**
RUBEN ORTIZ

131
**LA ESTRATEGIA
IRONICA DEL SEDUCTOR**
JEAN BAUDRILLARD

140
**CARTA 81 DE LA MARQUESA DE
MERTEUIL AL VIZCONDE DE VALMONT**
CHODERLOS DE LACLOS

145
**EL HOMBRE
SOBERANO DE SADE**
GEORGES BATAILLE

151
LOS PARTICIPANTES

I
CUARTETO
HEINER MÜLLER

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Gerardo Estrada
Director general

Ignacio Toscano
Subdirector general de Bellas Artes

Claudia Veites
Subdirectora general de Educación e Investigación Artísticas

Mario Espinosa
Coordinador nacional de Teatro

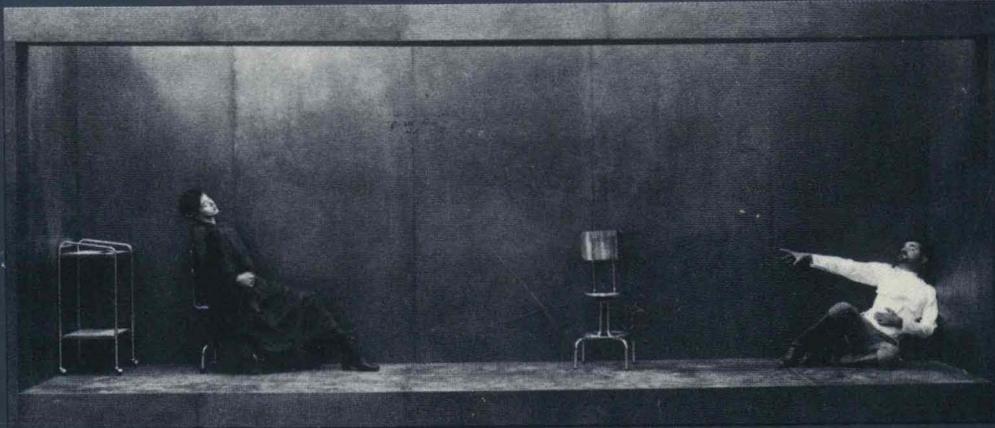
CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES

Saúl Juárez
Coordinador general



Cuarteto

se terminó de imprimir en junio de 1997, en Gráfica, Creatividad y Diseño. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Berenice Vadillo. La tipografía y la formación las realizó Sofía Blacio en Contorno Servicios Editoriales. La edición consta de 1000 ejemplares, más sobrantes para su reposición.



Cuarteto fue escrita por Heiner Müller en 1981; es una de sus piezas breves. Partió de un texto previo, *Las relaciones peligrosas*, de Laclos. En *Cuarteto* el límite del deseo es el propio cuerpo, el rostro que mira, inalcanzable, al otro lado del espejo. En la vana tentativa de llegar a sí mismo, el hombre se busca en los demás, trata de ser ellos: no hay posesión mayor que encarnar al sexo opuesto. El erotismo conduce a la suplantación, al teatro.

Esta Bitácora de Teatro reúne la crónica del proceso de montaje desde los ensayos; entrevistas al autor, al director y a los actores; un texto explicativo de Juan Villoro sobre la obra; tres extractos de escritos relacionados con el espíritu de *Cuarteto* y, finalmente, el guión teatral.

Estos elementos servirán al lector para observar el desarrollo de la puesta en escena de esta obra, analizarlo y aprehenderlo.