

SEP

SECRETARÍA DE  
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

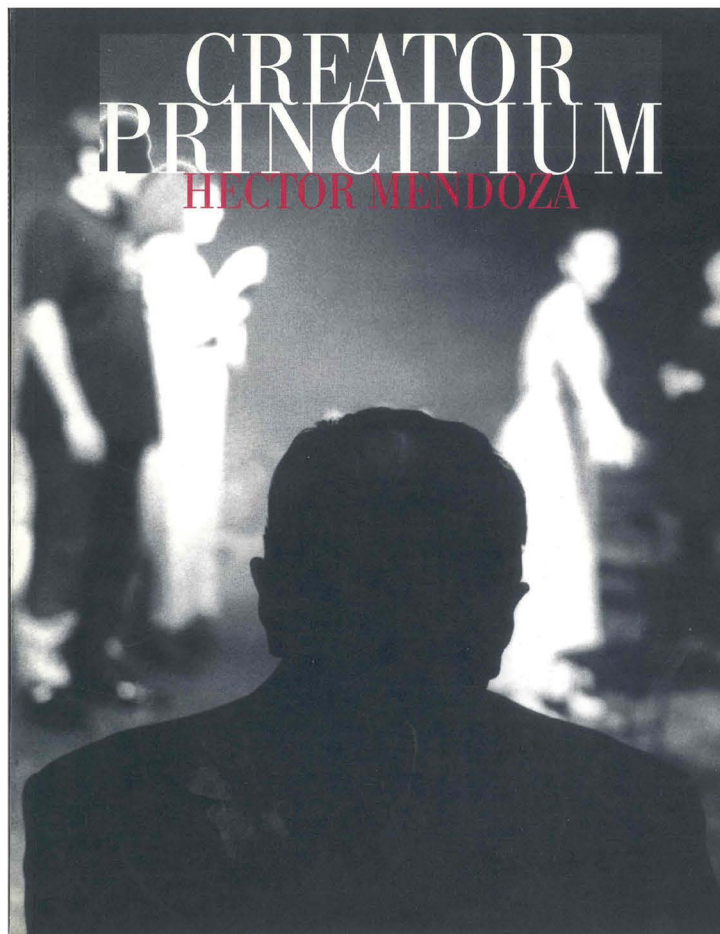


INBA

CITRU

INBA  Digital

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



[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

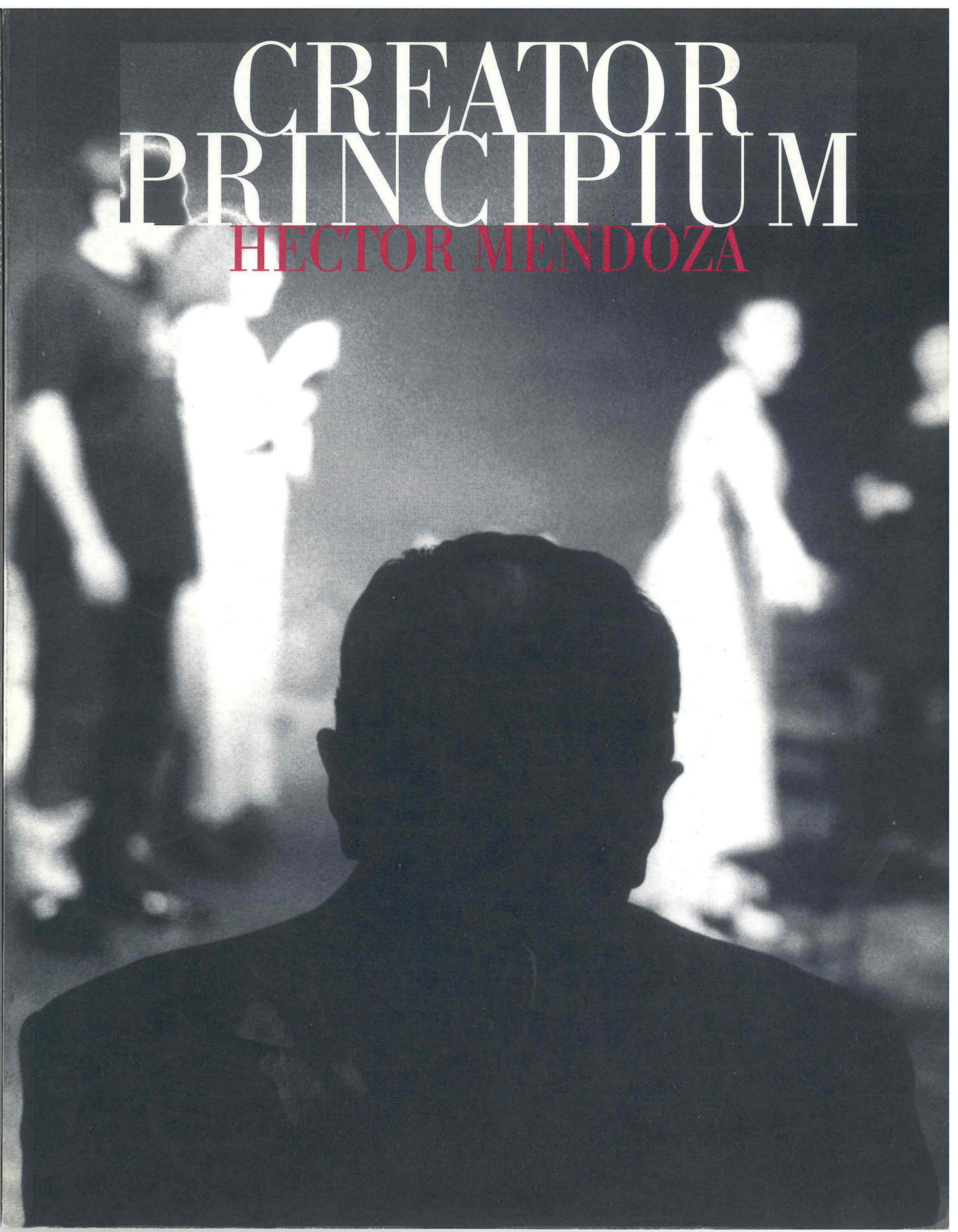
Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Mendoza, Héctor. *Creator principium*. México: CONACULTA, INBA, CITRU, 1996.

Descriptores Temáticos (palabras clave): Comedia mexicana -- Siglo XX. Teatro mexicano -- Siglo XX. Teatro – México – Historia y crítica. Bitácora de ensayos. Mendoza, Héctor, 1932-2010.

# CREATOR PRINCIPIUM

HECTOR MENDOZA





BITACORAS DE TEATRO



# CREATOR PRINCIPIUM HECTOR MENDOZA

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

Coordinación editorial:  
Estela Leñero

Edición:  
Luis Cortés Bargalló

Diseño gráfico:  
Pablo Moya

Fotografías:  
José Jorge Carreón

Primera edición, 1996

© 1996, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / CNA  
Río Churubusco s/n  
Esquina Calzada de Tlalpan  
04220 México, D. F.

© 1996, Instituto Nacional de Bellas Artes / CITRU  
Río Churubusco s/n  
Esquina Calzada de Tlalpan  
04220 México, D. F.

ISBN: 968-29-9522-1  
ISBN: 968-29-9317-2

Impreso y hecho en México

# PRINCIPIUM

LUIS MARIO MONCADA

Comenzó a fines de 1994 como un proyecto académico según el cual Héctor Mendoza elaboraría un ensayo sobre su propia “técnica”, a partir de lo que él consideraba sus aproximaciones y discrepancias con Diderot y Stanislavski, las “fuentes primigenias” de toda teoría sobre la actuación. Al cabo de algunos meses, Mendoza presentó al CITRU su primer avance de investigación; un artículo para el número uno de la revista *Documenta*. En él, el maestro y director planteó lo que podríamos entender como una desviación providencial en el proceso de investigación: en primer lugar, ya no escribiría un ensayo sobre su propia teoría o técnica, sino sólo sus “rectificaciones” a los postulados de los dos pioneros en el tema; en segundo, también la forma de su reflexión se modificaría al adoptar el diálogo como medio de exposición.

Al cumplir un año de investigación, Mendoza dio por concluido su compromiso con el CITRU al entregar una trilogía teatral compuesta por las obras *Actuar o no* (cuya primera versión había sido publicada doce años antes), *Creator principium* y *La guerra pedagógica*. Al mismo tiempo comenzó los ensayos de la segunda obra, que sería estrenada en mayo de 1996. El CITRU, por su parte, se dio a la tarea de materializar la publicación de la trilogía con la seguridad de que sería gratamente acogida por estudiantes y profesionales del teatro.

Sin embargo, se interpuso otra “desviación providencial” a cargo de la Coordinación Nacional de Teatro, que propuso iniciar conjuntamente una colección de libros o cuadernos pedagógicos bajo el título tentativo de Bitácoras de trabajo. Fue así como surgió la idea de darle un seguimiento al montaje de *Creator principium* y completar el ciclo de reflexión

en torno a los procesos creativos. Por un lado se contaría con un texto dramático que era en sí mismo una reflexión y, por otro, con el seguimiento detallado y crítico al proceso de montaje de dicho texto. En ese sentido resulta significativo que el patrocinador de la edición sea, a través del PADID, el Centro Nacional de las Artes, institución académica que intenta asimilar las experiencias del INBA y la UNAM en su propósito de combinar articuladamente la docencia, la práctica y la investigación artísticas.

Este volumen constituye, pues, un singular producto de investigación que abarca tanto el proceso reflexivo del creador en torno a “su tema” como el análisis de su proceso de materialización práctica, por no decir que encierra en sí mismo una obra artística.

Con él nos proponemos desarrollar un campo de estudio que parte del siguiente planteamiento; siendo la representación teatral una experiencia efímera, su análisis pierde eficacia cuando se fundamenta sólo en la crítica del espectáculo; por ello, pensamos que el estudio de la puesta en escena debe encontrar su materia prima en el periodo de ensayos, en el momento donde se articulan las propuestas o intuiciones creativas. Esto implica, también, afinar las herramientas metodológicas, de tal forma que se profundice en el análisis de cada uno de los momentos del proceso de montaje, así como en el descubrimiento de una ruta crítica que establezca paralelos con los procesos creativos de distintos artistas y disciplinas.

Por lo pronto no nos queda sino abrir los ojos a esta tentativa inicial y buscar en ella el *principium* de lo que puede ser un nuevo enfoque en el estudio del teatro mexicano.

*Creator principium* es estrenada en el Teatro Santa Catarina, bajo el patrocinio El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Instituto Nacional de Bellas Artes y la Universidad Nacional Autónoma de México, por medio de la Coordinación de Difusión Cultural el día 16 de mayo de 1996, con el siguiente reparto por orden de aparición:

Lala:  
**Julieta Egurrola**  
Lorenzo:  
**Hernán Mendoza**  
Felipe:  
**Ricardo Blume**  
Carla:  
**Angelina Peláez**  
Emilia:  
**Laura Padilla**  
Raúl:  
**Luis Rábago**  
Sofía:  
**Ana Celia Urquidi**  
Arturo:  
**Fernando Jaramillo**

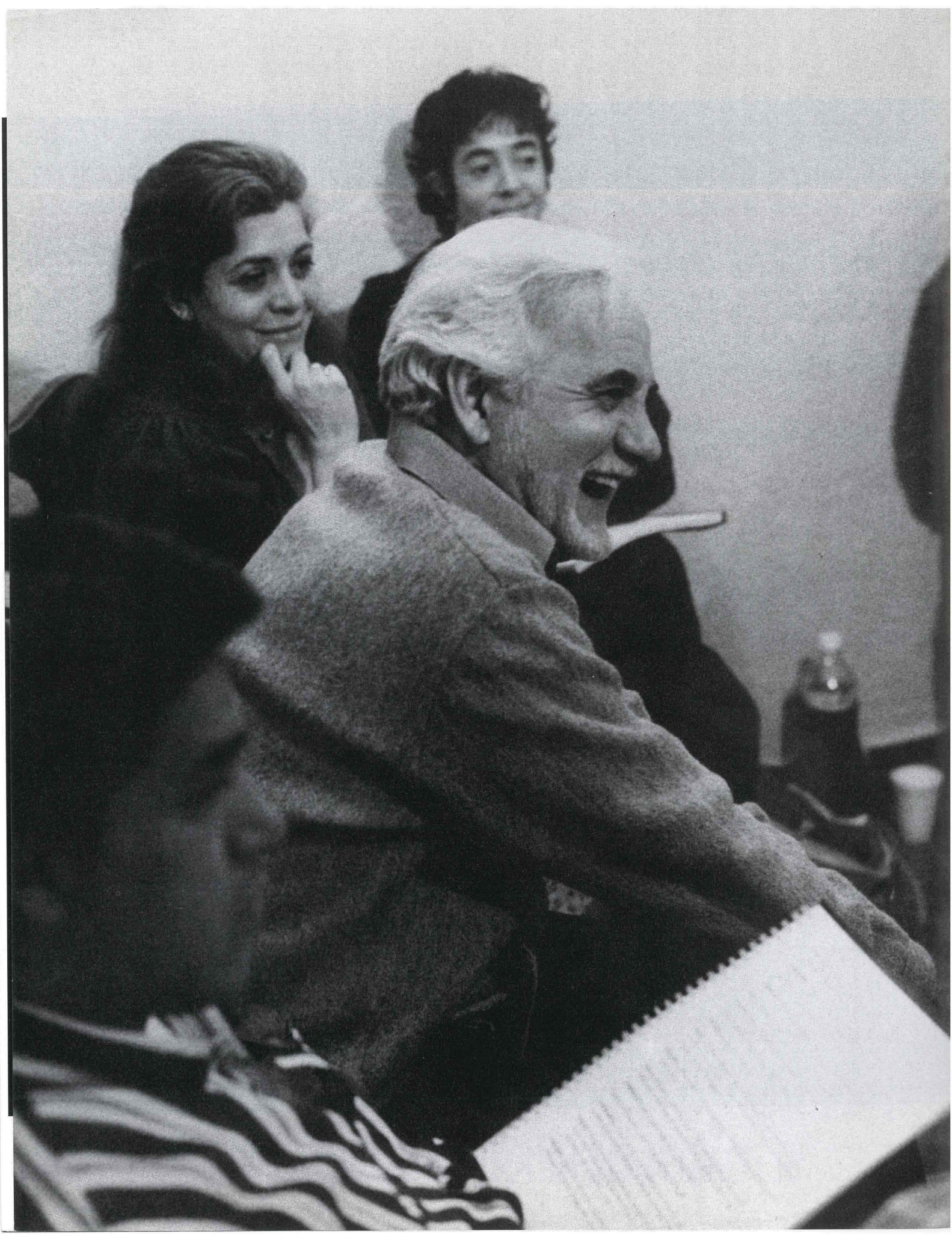
Iluminación:  
**Gabriel Pascal**  
Música original:  
**Rodrigo Mendoza**  
Coreografía:  
**Marcela Aguilar**  
Asistente de dirección:  
**Alejandro Montes**  
Dirección escénica:  
**Héctor Mendoza**

Realización del vestuario femenino:  
**Keté Cebal**

Realización de vestuario masculino:  
**Emigdio Fernández**  
Producción ejecutiva:  
**Jorge Peláez**

Fotografía:  
**José Jorge Carreón**





# BITACORA DE ENSAYOS

BRAULIO PERALTA

*Dedicado a todos los que hicieron posible Creator principium*



# ENTRE LA TEORIA Y LA PRACTICA

Un buen libro de actuación nunca podrá sustituir a un buen maestro de actuación pero sí podría ayudar al actor que busca hacer de su arte una ciencia. Sin embargo, una obra de teatro que refleje fehacientemente los mecanismos de actuación — como un buen maestro— proveerá, sin duda, de una lógica de comportamiento al actor y, al mismo tiempo, preparará al público para entender más y mejor al teatro y su proceso creativo. Un gran avance. Porque de ahí puede derivar un principio fundamental: no hay más que dos tipos de actores: el actor en formación y el actor en deformación, actores informados y actores desinformados, actores científicos y actores acientíficos. En *Creator principium*, por ejemplo, destacan actores y actrices en formación. Del pequeño gesto al gran gesto; de lo superficial a lo profundo; del manejo mínimo, pero exacto de la voz, hasta las infinitas posibilidades sonoras; de la seriedad al juego...

El hilo negro de la actuación ya se descubrió hace siglos. De Diderot a Stanislavski. De la libertad supuesta del método vivencial a las evidentes restricciones del método de representación. Enseñar actuación no es una materia donde se aprendan recetas *per se*. Porque memorizar un papel no es lo fundamental. Lo fundamental es comprender el personaje a interpretar de acuerdo a dos corrientes estilísticas, como principio: el romanticismo, donde predomina la emoción sobre la razón, o el clasicismo, en el que predomina la segunda sobre la primera. Ser actor vivencial o de representación determinará el estilo para vivir en

la escena; sus mecanismos, para teatralizarlo. Y más: la reacción del actor frente al personaje, al público y a la historia que se representa. Porque actuar bien significaría reaccionar justificadamente a estímulos ficticios. En *Creator principium* Héctor Mendoza pone a prueba a los actores, al espectador y a él mismo con sus teorías actorales llevadas a la práctica. Actuar no es cuestión de tono sino de convicción.

Actuar es acercarse al texto como posibilidad emotiva y no como una idea discursiva. Actuar y decir significa la buena comprensión del decir y sentir, del reaccionar ante uno mismo, ante otro actor y frente al público. Emotividad sin significación es falsa actuación. El mejor énfasis consiste en la significación de lo enfatizado. Si no se entiende, es mejor no decir nada, porque hacerlo provoca confusión.

Héctor Mendoza es experto en potros salvajes: trabaja con los actores según el carácter de que se trate; si el actor se “deleita” con las palabras, Mendoza le muestra algo más que sólo el decir bonito cualquier cosa; si alguien sólo “hace voz” (recita), pero no actúa, el maestro ejercita al comediante en cómo actuar con sentimientos previamente razonados, porque una cosa es entonar, y otra, dar volumen a las palabras. (Cuidado: hay que dejarse llevar por la intención, no por la entonación. Cuidado: que tu boca no vaya más rápido que tu mente. Cuidado: sin los agudos viene la carencia de emotividad y la monotonía. Es necesario el uso de la cadencia y la anticadencia, la

semicadencia y la semianticadencia; técnicas necesarias —aplicadas por Mendoza— para concientizar cualquier posible monotonía textual. Porque la voz es el medio con el que se expresan, primordialmente, las distintas necesidades individuales y el desconocimiento de esto hace que se pierda la sinceridad. Así, hasta llegar al método con que Mendoza conduce a los actores a la conformación de su personaje; los empuja al torbellino de sus propias pasiones para utilizarlas en beneficio de la puesta en escena. Una puesta en escena donde no existe actor o actriz principal: el todo teatral no perdona que papeles aparentemente pequeños no sean importantes en ninguna de sus concepciones. Los actores que trabajan con él tienen ante sí a un hombre que resulta dialéctico en todo lo que concierne al teatro y su representación.

Emotividad sin significación es un desastre para el bien del buen teatro, porque una cosa es la emotividad por sí misma y otra la emotividad significada. Cuando un actor se deja llevar por las emociones fáciles se hace necesario traerlo a la razón. Cuando todo está ya debidamente razonado, se le deja que recupere la emotividad que corresponde. El estado ideal del actor es, pues, la conjunción entre la razón y sus emociones. Porque los aprendices de actor tienen el defecto de producir emociones tipo porque no han analizado previamente la situación que provoca tal estado de ánimo. Es necesario el “empuje” del director-maestro para sacarlos del bache: que no digan, con la misma emoción, todo el parlamento. Que busquen posibilidades, porque la intención de la palabra y el silencio de la palabra no dicha es infinita. La intensidad no justificada conduce sin duda a una actuación deplorable. La intensidad no justificada aplanan la actuación. La mejor actuación se logra con base en la comprensión profunda de la situación ficticia. Durante los ensayos con Héctor Mendoza uno aprende que, en principio, memorizar el texto es lo de menos. Lo primero: invadir al actor con

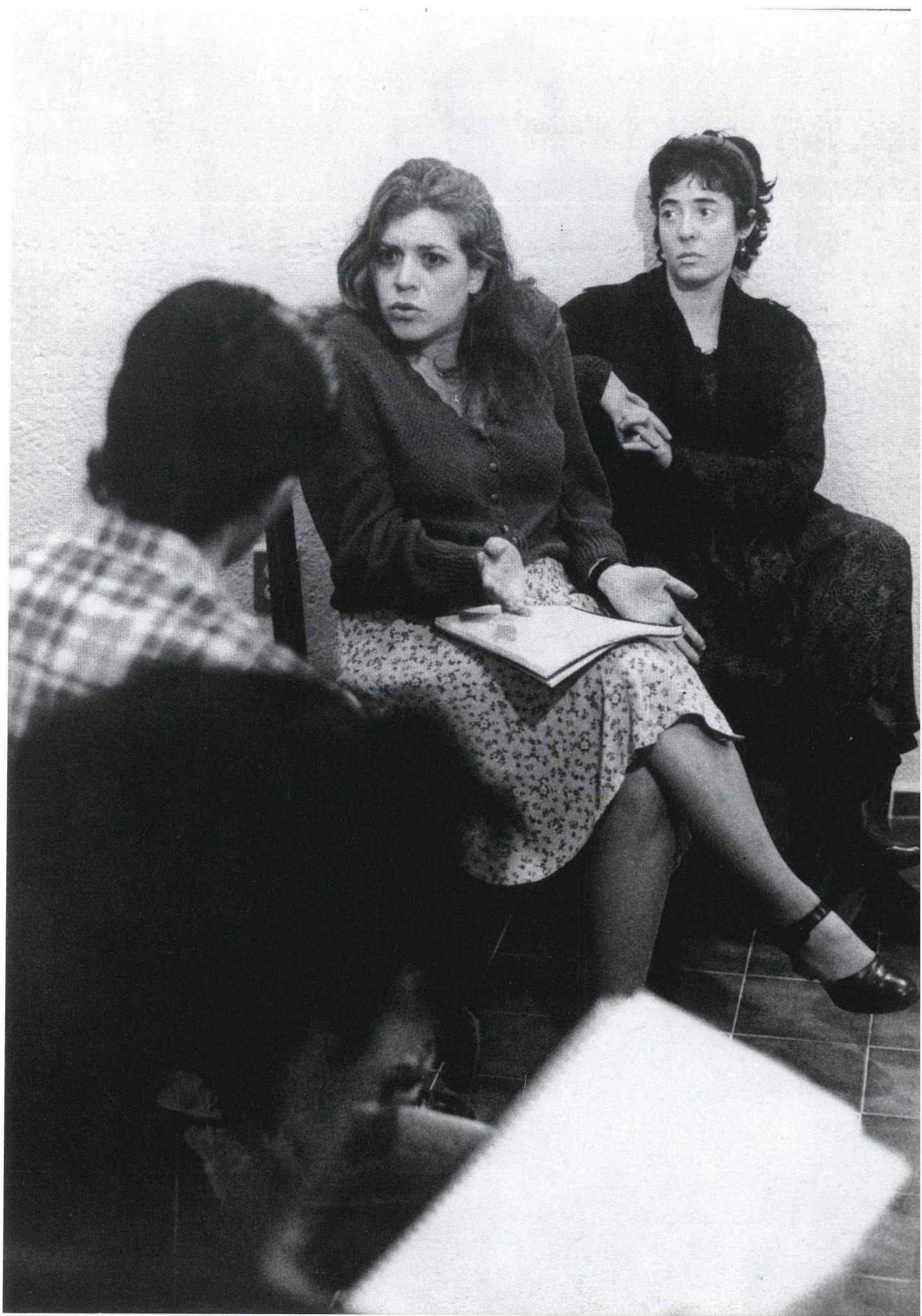
imágenes que lo lleven a un pleno de la situación por la que atraviesa su personaje, lo cual prepara el terreno a las emociones finales; que el actor acabará produciendo para la creación de un personaje. Después, vendrá el resto.

Actuar no es memorizar un texto sino darle contenido a las palabras. Cuando se alcanza la verdadera significación de las palabras, la memoria no falla. La madurez de un actor llega en el momento en que significa todas las palabras que le vienen a la boca. Una intención particular guía a Héctor Mendoza al permitir que un actor se deje llevar, en un momento dado, por sus sentimientos. Cuando lo logra, le va enmendando la plana emocional a medida que comprende el sentido profundo de la situación por la que atraviesa. Pero en ningún momento permite que se emborrache de emotividad. El contenido de una palabra en Mendoza y sus actores es múltiple, plural. Un buen director de actores es el que brinda al actor todos los análisis posibles de una obra, los posibles y los imposibles, a fin de que el actor se encuentre en la cuerda floja de la actuación y se maneje como un pez en el agua, a pesar del espacio vacío que es el escenario.

“Vamos otra vez”, “vamos otra vez” y “vamos otra vez”. El maestro repite esa frase constantemente al dirigir a sus actores. Primero, los invita a la lectura de la obra. Después vendrá el análisis del texto. Y todo el tiempo va encontrando más y más hallazgos para bien de los actores. No se conforma con lo que un actor, incluso reconocido, le pueda dar. “Una vez más” lleva implícito el deseo de que el trabajo del actor mejore cada vez más. Podríamos decir que Héctor Mendoza hace todos los papeles de sus actores. Ignoramos si es un gran actor pero, como director, comunica a sus actores el profundo entusiasmo de sus gestikulaciones e intenciones. Con disciplina, cuida las transiciones del actor de un estado de ánimo a otro. Las transiciones son fundamentales en el teatro y Héctor Mendoza pone especial atención









en ellas... Porque hasta en los silencios hay pensamientos y significaciones emocionales. Porque cuando uno termina de hablar existen posteriormente pausas, silencios que continúan diciendo cosas. Explotar todo el potencial del actor durante el tiempo que duren los ensayos. Nunca un ensayo teatral resulta igual, sin embargo; la mística, el compromiso con el trabajo, es invariable.

Sin *timing* ni ritmo la actuación puede resultar un fiasco, aun cuando el actor haya hecho hallazgos extraordinarios que no tengan ilación entre sí. El *timing* y el ritmo son de los últimos pasos para llegar a una actuación deseable y, sin embargo, Mendoza, desde el principio trata de fijarlos en el actor como una piel adherida que, poco a poco, se va incorporando al proceso creativo. Fijarlos desde el principio ha sido, creemos, la razón por la cual los actores dirigidos por Mendoza llegan a alturas insospechadas en el teatro mexicano. Para que el *timing* y el ritmo sucedan es necesaria la comunicación entre los actores de la obra. Porque dos actores pueden estar contestando de la manera más lógica sus parlamentos uno al otro, y no haber, sin embargo, comunicación entre ellos. Sin comunicación hay frialdad. Y la frialdad no entra en los propósitos creativos de Héctor Mendoza. Busca la comunicación para encontrar el verdadero diálogo entre los actores y, de ahí, vendrá el ritmo y el *timing*, este último cuando se hace necesario entender al otro personaje para adecuar la respuesta.

Si un director no tiene oído y sensibilidad al escuchar el tono y el ritmo de las palabras dichas

por el actor, se puede considerar un mal director de actores. Porque una cosa es decir las cosas y otra darle cuerpo a las palabras. Un buen director de actores, necesariamente, debe guiar al actor a encontrar todas sus posibilidades expresivas. Y la única manera de lograrlo es hacer que el actor se observe a sí mismo. Cuando dirige, Héctor Mendoza no trabaja con un actor, sino con el conjunto de actores que intervienen en tal o cual escena. El éxito de su teatro estriba en eso: los parlamentos no se dicen aisladamente sino provocándose unos a otros en secuencia lógica. Mendoza empuja al actor a que esté pendiente de lo que sus palabras han provocado en el otro. Si no se trabaja así, el prede-terminar una frase, por ejemplo, vuelve acartonado el trabajo actoral. No basta con decir las cosas: hay que significarlas por medio de la gesticulación.

Hay que tener una actitud en relación con las palabras. Si no hacemos caso de todo lo anterior, nos vamos a encontrar con una puesta en escena menor. Y, claro, tampoco tendríamos el mejor producto sin la pasión necesaria para sacar a flote todo lo que un buen director de actores como Héctor Mendoza pide para el buen éxito de una puesta en escena. Cuando hay pasión, se logra más. No hay forma de entenderse con un público si no existe la pasión. ¿Está el público dispuesto a aprender algo del buen teatro o sólo viene al teatro con la intención de oír lo que ya sabe? Si es así, muy poco va a asimilar de lo que el teatro de Héctor Mendoza propone con *Creator principium*: teatro dentro del teatro para actores siempre en proceso de formación: todo un acontecimiento teatral.

# LA PRUEBA INICIAL

Estábamos emocionados esperando nuestra primera lectura a la obra de Héctor Mendoza, *Creator principium*. Era un treinta de septiembre de 1995. La cita fue a las cinco de la tarde en un salón de ensayos, adjunto a la casa del maestro, en la colonia Álamos de esta ciudad. Todos llegan puntualmente: Blanca Guerra, Delia Casanova, Julieta Egurola, Laura Padilla, Ricardo Blume, Luis Rábago, Hernán Mendoza y Fernando Jaramillo. Los invitados: Flora Dantus, durante años asistente de dirección del maestro y ahora directora teatral; Germán Castillo, director de teatro; Alejandro Montes, que en años recientes ha venido colaborando con Mendoza como su asistente de dirección; Gabriel Pascal, escenógrafo, y el que esto escribe. Café para todos. Los actores leen la obra y el resto escuchamos. No hay intenciones tonales ni emocionales. Es una lectura de aproximación al texto.

Lectura torpe, insustancial, apenas esbozada, con algunas risas por lo contenido en el texto. Nadie sabe aún —excepto Mendoza— que estamos frente a una comedia realista con tonos de farsa. Lectura sin interrupción de poco menos de dos horas. Al terminar nadie se atreve a expresar una opinión sobre el texto. Más que analizar, los actores le preguntan sobre la intención de la obra: Mendoza explica las diversas teorías de la actuación, especialmente las de Diderot y Stanislavski, teorías que han continuado desarrollándose durante el presente siglo. Con *Creator principium* Mendoza intenta hacer representable la teoría de la actuación. Crea una obra donde lo anecdótico es lo me-

nos importante: importa la temática: el actor desde dentro, frente al público.

Mucha risa y poco análisis. El propio Mendoza señala la importancia de leer con detenimiento la obra para después, en otra ocasión, analizarla a profundidad. Para el que esto escribe —como seguramente para el resto de los nombrados—, invasión de dudas: ¿es representable la teoría de la actuación? ¿Será posible definir y precisar estilos de la actuación en una obra? ¿Podrá el público soportar dos horas de teoría en la práctica? ¿Cómo abordarán los actores el proceso de aprendizaje de la obra con elementos teóricos que ellos mismos manejan de forma conciente e inconciente? ¿Cómo hacer conciente lo inconciente y viceversa?

Al llegar a casa releí la obra. Una teoría muy lógica. Una relectura de fácil comprensión. Sin mayor análisis, la historia es muy sencilla porque *Creator principium*, en su parte anecdótica es, sobre todo, una historia de formación actoral: así como Lala es una actriz hecha en las tablas del escenario, cada uno de los actores de la obra tiene su particular historia, que vienen a conformar el mosaico de actores que tenemos en México. Por ejemplo, Sofía es la actriz contemporánea hecha en las “tablas” de las cámaras del cine y de la televisión. Una actriz que no ha asistido a clase alguna, sin formación académica previa, hasta que llega a las clases de Raúl.

O el actor académico: es el caso de Lorenzo, a quien aún le falta mucho aprendizaje porque la escuela no le dio todo lo que había que asimilar y





que, entonces, se encuentra en un momento un poco desesperado, con la escuela terminada pero sin saber qué hacer; entre que necesita el trabajo y hace teatro de comedia o televisión o cine, lo que sea, para poder vivir. Sin embargo, al mismo tiempo, es conciente de que necesita seguir trabajando su proceso como actor, y va ha buscarse por ahí una clase que sea de posgrado con Raúl.

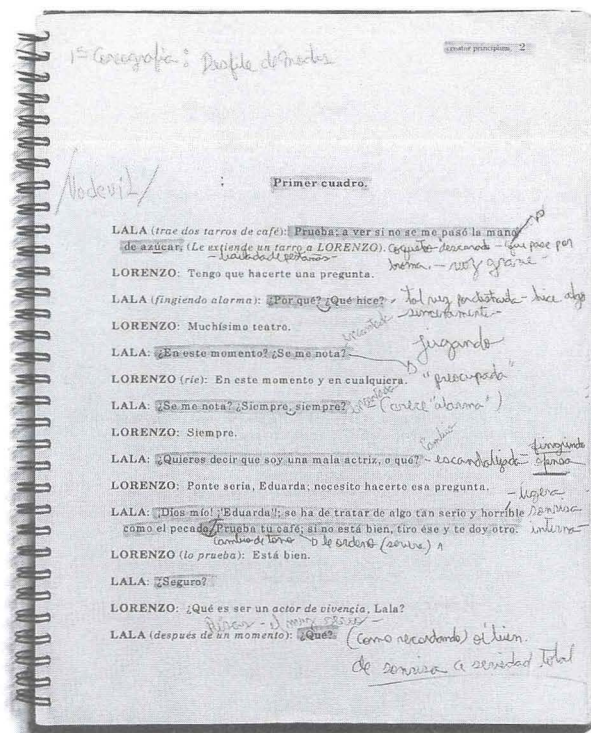
O el actor que no ha contado con un buen maestro: como es el caso de Arturo, que anda picando aquí o allá sin realmente tener un lugar de formación, hasta que encuentra finalmente una clase que verdaderamente le interesa: la de Raúl.

Un caso muy común entre nuestros jóvenes es el de Emilia, una actriz con talento, pero formada en una mala escuela. Una actriz ignorante de los conocimientos teóricos alrededor de la actuación, pero con la capacidad innata de un gran actor. La clásica actriz que resuelve las cosas, más que con el saber, con una especie de iluminación (léase intuición). El caso contrario es el de Carla, quien a lo largo de su vida ha estudiado todo lo relacionado con su profesión; conoce suficientemente los métodos de la enseñanza del actor, pero insiste en seguir estudiando con Raúl.

Y, finalmente, Felipe: el actor que se hizo en la escuela a conciencia pero que, por cuestiones de trabajo, olvidó la academia y el aprendizaje; abandonó los principios y objetivos de la escuela; el clásico actor que empezó siendo una cosa y se convirtió en otra (lo contrario de Sofía, que está en vías de convertirse en una actriz académica).

Por lo demás, en *Creator principium* es fácil saber quién es Raúl: el *alter ego* del maestro Héctor Mendoza, el eterno estudiante del teatro y su aplicación en México. El Héctor Mendoza que busca una forma nada convencional de explicar sus rectificaciones a las teorías de actuación que conocemos hasta el momento y que han sido la matriz de todas las subsiguientes.

Y seguimos pensando en lo anecdótico de la obra: Lala tiene un marido, Felipe. Ambos tienen un



Página del libreto de *Creator principium* con anotaciones de la actriz Julieta Egurola.

amigo en común: Lorenzo, que asiste a las clases de Raúl, hasta que los convence, primero a Felipe y después a Lala, de compartir sus experiencias teóricas sobre la actuación. Casi al mismo tiempo, Lala se convierte en amante de Lorenzo. Pero Felipe lo descubre todo en un ejercicio actoral con Lorenzo. Felipe habla con Lala, que lo niega. El teatro se confunde con la realidad. Lala actúa en la vida real a cada momento, como parte de su deformación profesional. Es un personaje en sí misma. Felipe no se queda atrás.

O Sofía y Arturo, quienes son amantes desde el principio de la obra y terminan peleados. Arturo corteja a Carla y empieza a andar con ella. Pero Carla tenía interés en Raúl, sin que existieran posibilidades de nada. Aunque, al final, Raúl le declara su amor a Carla: craso error, porque ella ya no sien-



te nada por él. Las cosas se complican porque Emilia está enamorada de Raúl, sin que éste le corresponda en ningún aspecto.

Todos están involucrados íntimamente, aunque lo importante no es la historia que se cuenta, sino la temática de la obra: la teoría de la actuación —y lo que se desprenda de ella. Por la actuación —y no por las historias entremezcladas—, es que *Creator principium* crea expectativas en el lector o espectador. La anécdota se vuelve un guiño de Héctor Mendoza. Lo temático, justamente, el principio creador de una concepción sugerente a todas luces.

Porque, fundamentalmente, *Creator principium* investiga los mecanismos de los actores vivenciales y de representación. Los de representación, ¿no sienten su papel? Los vivenciales, ¿“sienten” de una manera “terrible” su papel? Luego entonces, ¿qué es, cómo se comporta un actor vivencial y cómo un actor de representación? Y empezamos a descubrir a lo largo de la comedia en 15 escenas que todo actor —de cualquier corriente— siente “algo”, sea conciente o inconcientemente. El vivencial genera la emotividad actoral inconcientemente y el de representación, concientemente. Mendoza disecciona cada uno de los componentes que integran a un actor vivencial y de representación, donde, según el carácter, el actor escogerá

su tendencia estilística. A través de Raúl, se nos conduce a la ejemplificación para llegar al camino de la buena actuación.

Emilia no sabe que es una actriz vivencial; Carla, sí. Lala, una actriz lírica, ha vivido sin saber que es una actriz vivencialísima. Sofía, toda conciencia, vive concientemente su vida como mujer y como actriz: toda una actriz de representación.

Lorenzo, estudiante hasta las cachas, sufre vivencialmente su vida privada y actoral: todo un actor vivencial. En cambio, Felipe es, ha sido siempre conciente de ser un actor de representación. Arturo, un actor en formación que siempre se anda perdiendo en las situaciones que se le presentan es, ¿qué es Arturo? Por ser un actor principiante es difícil determinar a qué escuela pertenece. Y Raúl, el gran teórico de la actuación, controla todos los mecanismos para llevar a buen puerto sus conceptos, ideas, pensamientos: vive y siente concientemente todo lo que habla: un extraordinario actor de representación.

Pero, bueno, esto no es más que la primera lectura de la obra. Habría que ver lo que pasa durante los ensayos. Por lo pronto, las reticencias a la obra por parte de los actores fueron muy elocuentes. Mendoza esperó una mejor ocasión para la discusión que llevaría, finalmente, a la puesta en escena de *Creator principium*.





# CUANDO LA ACTUACION ES UN ARTE

Un mes después, nos volvimos a encontrar. Era más la fe al maestro Mendoza, que a la obra, lo que contribuía a que el reparto continuara siendo el mismo. Los ensayos fueron muy accidentados: Lala-Julietta Egurrola y Felipe-Ricardo Blume tenían constantes llamados: Julieta Egurrola filmaba por el mes de octubre y diciembre *Profundo carmesí*, de Arturo Ripstein. Y Felipe-Ricardo Blume, grababa para Televisa los últimos capítulos de *María la del barrio*. (Los horarios se modificaban según Televisa, o el cine, solicitara a los actores.) Por su parte, Sofía-Blanca Guerra iniciaba preparativos para la actuación en una película, *Sabor latino*, en coproducción con España. Carla-Delia Casanova, también, por motivos extraordinarios, llegó a faltar a ensayos. Pasaron semanas para que se encontraran todos y discutieran, todos, en trabajo de mesa, el producto a representar.

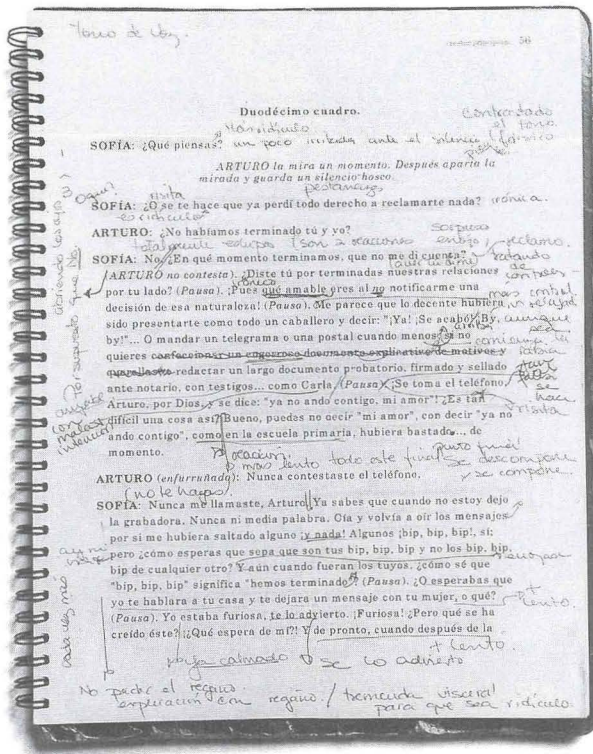
(Recordamos por todas estas razones los planteamientos de Héctor Mendoza en su obra *Hamlet*, por ejemplo: severas críticas a Televisa por la deformación que ha hecho del público y los actores. Un público con el gusto estragado por Televisa. Un público que, "a base de años de ver una actuación improvisada y de pésima calidad en las telenovelas, acaba por creer que eso es lo bueno. ¡Les han arruinado el gusto en forma criminal...!" Pero el actor tiene que comer...)

Aun así, iniciaron con el clásico trabajo de mesa: discusión de los personajes. El más atribulado era Raúl-Luis Rábago. Le resultaban inverosímiles sus parlamentos. Los consideraba aburridos, carentes

de teatralización. Algunos actores se quedaban crispados, esperando una reacción negativa del maestro. Mendoza, apacible, sereno, respondía siempre a los planteamientos de Raúl-Luis Rábago. Porque sabía que era uno de los papeles más difíciles de personificar por un actor: se trataba de ser un maestro de actuación con toda la seguridad que esto entrañaba. Era la guía del resto del elenco. Y no era que Luis Rábago no lo supiera, no; simplemente, meterse en la piel del director, introyectar las teorías de la actuación y hacerlas asequibles al actor frente al público, no era cualquier papelito.

Desde el principio supimos que Margarita Sanz no podría participar, pues estaba en otra concepción escénica: *María Estuardo*, dirigida por Raúl Quintanilla. El resto del elenco lo conformarían: Laura Padilla-Emilia, Hernán Mendoza-Lorenzo y Fernando Jaramillo-Arturo. Cada uno con su libreto, discutían los diversos tópicos alrededor de su papel. Las discusiones eran fructíferas. Por ejemplo, se analizaba la discusión entre Arturo-Fernando Jaramillo y Sofía-Blanca Guerra: en la escena hablaban de actuación pero también discutían, entre ellos, su relación amorosa. Lo anecdótico y lo temático, mezclados; la ficción y la realidad, confundidas.

Desde el inicio Mendoza fija el tono de la comedia en los actores: frío e intenso. Intenciones como congeladas. Porque en la comedia importa la apariencia de lo que nos pasa: el que no surjan las intenciones internas, pero que estén ahí, precisa-



Página del libreto de *Creator principium* con anotaciones de la actriz Ana Celia Urquidí.

mente, congeladas en el gesto y el cuerpo del actor. O la fijación de un gag, como reír en el escenario: Sofía-Blanca Guerra ríe y va matando la risa poco a poco, hasta el último aliento para sacarle provecho a una escena actoral. En el acercamiento al texto es importante para el actor no sólo su personaje a interpretar, sino éste con los demás personajes. Y una caracterización que parte de aquellos valores que uno tiene de sí mismo; lo que dará el comportamiento, es decir, el carácter. Los actores, instrumento de mentiras vitales para representar la vida.

Una comedia, una obra no estrictamente realista pero cuya actuación sí exige un corte realista y naturalista. Realismo cuyo valor principal es la belleza. Y naturalismo, donde la verdad es el valor principal. Mendoza va marcando las reglas de la concepción escénica. No importa si el actor de

representación mantiene fijo el gesto sin llevar las vivencias al escenario. No importa si el actor vivencial lleve sus experiencias personales al escenario y no fije el gesto y cambie situación tras situación. Importa, y mucho, que los dos actores —vivencial o de representación— se conduzcan por el realismo-naturalismo: belleza y verdad de la mano.

Lo que el público observa en un actor o actriz es el resultado de la ciencia de actuar, no el simple sentimiento o pensamiento en abstracto. Es producto de una técnica pedagógica que el maestro Mendoza ha venido desarrollando a lo largo de los años. El actor, para serlo, requiere, necesita PRIMERO: aprender a ser un humano pleno y conciente. Lograr una mejor posibilidad existencial; vivir la vida con provecho, con una buena asimilación para, finalmente, transmitir todo su bagaje en la escena. Porque el actor, ante el público, es el revelador de los secretos de la vida. SEGUNDO: un método de transmisión, que es el estudio en las escuelas de arte, o la experiencia del trabajo en los escenarios. Lo del talento puede ser relativo. La disciplina es la que cuenta. Un actor con talento, sin el trabajo de su cuerpo y mente, no servirá de mucho en un breve tiempo: terminaría repitiéndose a sí mismo, haciendo clichés. Al revés: con disciplina, un actor mediano puede convertirse en un actor de excelente nivel actoral. El talento se puede forjar. Aunque claro: el actor que tiene talento y está bien entrenado, será siempre el mejor, como en el resto de las profesiones.

Es ampliamente conocido por el medio teatral el implacable estilo con el que Mendoza niega la formación a un actor principiante, especialmente cuando el maestro no encuentra tela de donde cortar para guiar al aprendiz. Existe a su alrededor una leyenda negra. Y al revés: una aureola de homenajes de aquellos que han recibido su enseñanza a conciencia. Diatribas y apologías a su paso. Un personaje que ya vive entre la ficción y la realidad del teatro mexicano contemporáneo de este fin de siglo. Eso sí: nadie puede negarle su tenaz es-



fuerzo por crear una escuela de actuación eficiente, científica, pedagógica, congruente y aplicable al teatro. No le miente al actor cuando le explica las dificultades que tendría en su oficio por sus limitaciones físicas o malformaciones o problemas vocales. Lo considera un impedimento. Sin comprensión mental y emotiva para un entrenamiento nada puede hacerse. Como bien dice Raúl-Luis Rábago en *Creator principium*: “la vida es cruel. El aprendizaje de la actuación lo es en sumo grado...”

Héctor Mendoza: el corrector del carácter sin cambiar la esencia del actor; el teórico sin ninguna proposición teórica porque, como él dijo en una entrevista a Edgar Ceballos: “soy teórico, es verdad. Pero no soy inventor de teorías. No he sentido siquiera que exista la necesidad de inventar una. Estudio las teorías de los otros, las entiendo, amplío su explicación; ayudo a que mis alumnos entiendan lo que los teóricos anteriores a mí han dejado establecido. Eso es todo. Mi aplicación no sería pues otra cosa que la adaptación a la práctica de lo que otros han descubierto. La teoría de la praxis, tal vez. Mi labor es puramente crítica. Eso es exactamente lo que hago: no soy un inventor, sino un teorizador de teóricos”. Un sistematizador de teóricos que rectifica, que amplifica, que ejemplifica, que lleva a la escena las teorías de la actuación con el fin de que el público no se pierda en el consumismo barato del teatro comercial. Con el propósito de que los actores regresen al origen primigenio del arte de actuar y su representación. Para que el teatro no muera. Para que un actor sensible encuentre su espectador sensible. Y por eso la razón de *Creator principium*.

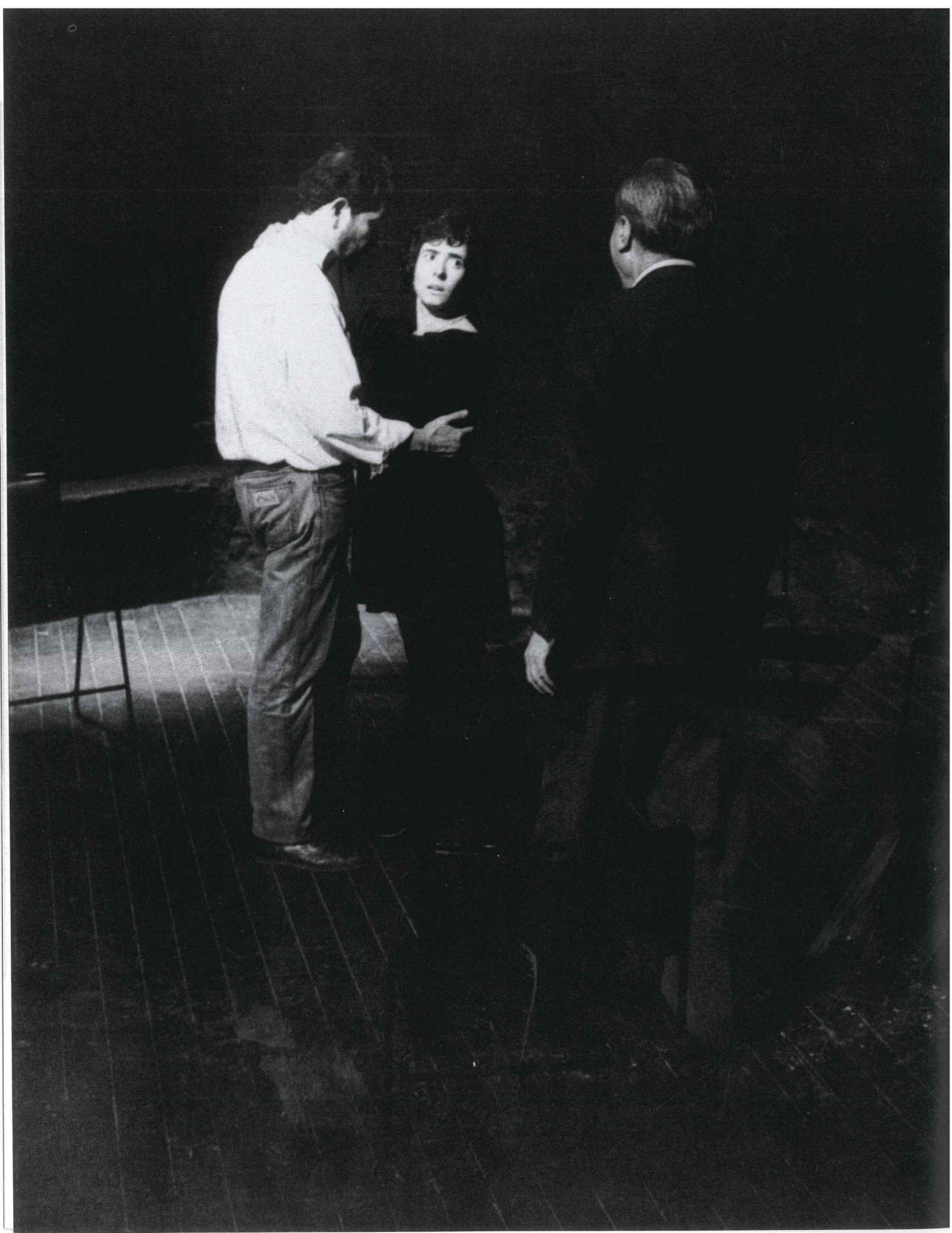
Desde 1959, a su regreso de los Estados Unidos, en unos cursos de teatro en la Universidad de Yale, Mendoza inició su vocación magisterial

de enseñar actuación. La diferencia entre él y el resto de los directores de teatro en México estriba en un punto fundamental: conoce la naturaleza del actor y siempre ofrece en sus concepciones escénicas actuaciones de primerísimo nivel. No es lo mismo ser director de escena que director de actores. Mendoza reúne ambos requisitos. Y en los tiempos actuales, existen en el medio mexicano buenos directores de teatro, de la escena, pero, como directores de actores son bastante ineficientes: no tienen oído para corregir a un actor, les falta tacto para sacar el máximo de provecho en un trabajo actoral; porque los actores, irremediablemente, necesitan de un guía sensible para su trabajo... Directores que han llegado a congrega un reparto envidiable por la experiencia actoral y que, sin embargo, es mal aprovechada.

El meollo del asunto estriba en la inconsistencia de las escuelas de teatro. En la senectud a perpetuidad con que los maestros de menos de treinta años —o los que están a punto de jubilarse— han dejado la práctica del estudio para aferrarse al salario que ofrece un trabajo profesional como es el dar clases a perpetuidad, sin constante renovación en los métodos de la enseñanza. La burocracia mental se quedó incrustada en nuestras escuelas de actuación. Escuelas donde, por lo demás, repiten, *ad infinitum*, los viejos modelos de actuación, sin aplicación real en los tiempos actuales. Todavía podemos encontrar por ahí jóvenes incipientes repitiendo el esquema gritón y plano, producto de la enseñanza teatral “a la española” que, por cierto, en España casi ya desapareció, dejando algunos ecos sólo en la zarzuela.

Entonces: nadie sabe nada. Todos se protegen. Y un pequeño grupo mendocino continúa ofreciendo la novedad en los métodos de enseñanza.





# A LE DECLARA SU AMOR A B

Entre enero y marzo *Creator principium* empezaba a tomar forma. No existía aún seguridad en los actores sobre la propuesta mendocina, pero ahí estaban, dándole duro, construyendo los cimientos de sus personajes. Sin embargo, los llamados a filmación para Blanca Guerra se volvieron incompatibles con la obra; y tuvo que dejarla. En su lugar, un 26 de enero de 1996, entró Ana Celia Urquidi. Hubo que reconstruir la historia de Sofía-Ana Celia Urquidi y Arturo-Fernando Jaramillo, y la de ella en relación con el resto del elenco. En una obra, cuando un actor sustituye a otro de forma imprevista, la concepción, necesariamente, cambia: no es un papel lo que deja un actor, sino el personaje que ha creado para la puesta en escena. Ana Celia Urquidi trabajó duro, contra el tiempo, su personaje, con el apoyo del elenco.

Todos, otra vez, le echaban ganas; de pronto, a finales de marzo, Delia Casanova abandona la obra. A principios de abril —ya en proceso de marcajes kinésicos y proxénicos en el Teatro de Santa Catarina—, Héctor Mendoza la reemplaza por Angelina Peláez, la nueva Carla. Lo mismo: reconstrucción de los cimientos ya elaborados en meses anteriores. El trabajo de Angelina Peláez fue arduo, intenso, porque el estreno estaba previsto para el 16 de mayo de 1996. Un ocho de abril llegó Angelina Peláez a recoger su libreto. Ese mismo día se involucraba en las coreografías que empezaba a montar Marcela Aguilar. Ensayos de mesa y análisis por la mañana, y aplicación de la práctica, por la tarde. Angelina estaba espantada por la presión

del tiempo, pero había una gran ventaja: no desconocía las formas de trabajo, rigurosas, del método mendocino. Héctor Mendoza: ese peligroso ser que conoce los mecanismos humanos como si fueran bichos ante un microscopio. Angelina Peláez estaba encantada, a pesar de la presión, pues desde 1968 no colaboraba en el teatro, con su maestro.

Trabajo diario, casi siempre de dos horas y media. Desde el primer día de ensayo, y hasta el estreno, al maestro no le importa que se repita más de cien veces una escena hasta que quede fijada, intencionalmente, por los actores. Mendoza plantea al principio de un ensayo conceptos generales para después particularizar sobre las situaciones teatrales y, al final, expresar sus percepciones sobre lo desarrollado. Porque Mendoza no realiza el montaje escénico de la obra hasta que no se asimilen los papeles. *Creator principium* es una obra temática de rigurosa exigencia cerebral. Como en un auto sacramental, lo central en ella es exponer un tema, en este caso el principio creativo del actor, y un análisis sobre la verdad y la mentira —en la actuación y en la vida—. No es cualquier cosa lo que se le exige al público como receptor sensible e inteligente.

El ensayo del 31 de enero con todo el elenco (excepto Julieta Egurrola), fue terriblemente flojo, sin credibilidad, con pereza. Sucedió, al parecer, que algunos actores criticaban a su personaje, lo que impedía la asimilación del mismo. En esa ocasión el maestro mostró su enfado; dijo claramente: “o lo hacemos bien, o terminamos”. Nunca más

volvió a suceder. Y fue casi tan instantáneo, que en los siguientes ensayos, los actores empezaron a creer en sí mismos y en sus personajes: fluyó la verdad escénica. Comenzaba el crecimiento de los personajes creados por los actores con la guía del maestro.

Ya por el mes de febrero tomaban medidas a actores y actrices para el vestuario (realizado por Keté Cebral para las mujeres y por Emigdio Fernández para los hombres); ellos, de riguroso frac y ellas, de exquisito largo, como para graduarse en la ciencia de actuar. También, por esas fechas, Rodrigo Mendoza casi terminaba, a ritmo de salsa, la música para *Creator principium*, y Marcela Aguilar se asomaba a los ensayos, esperando indicaciones para las coreografías de la obra. Música y coreografía eran la guía para concatenar los 15 cuadros de la comedia, entre los que destacan —por ser el proceso último en la formación del actor principiante para pasar a la escena profesional— aquellos donde A le declara su amor a B.

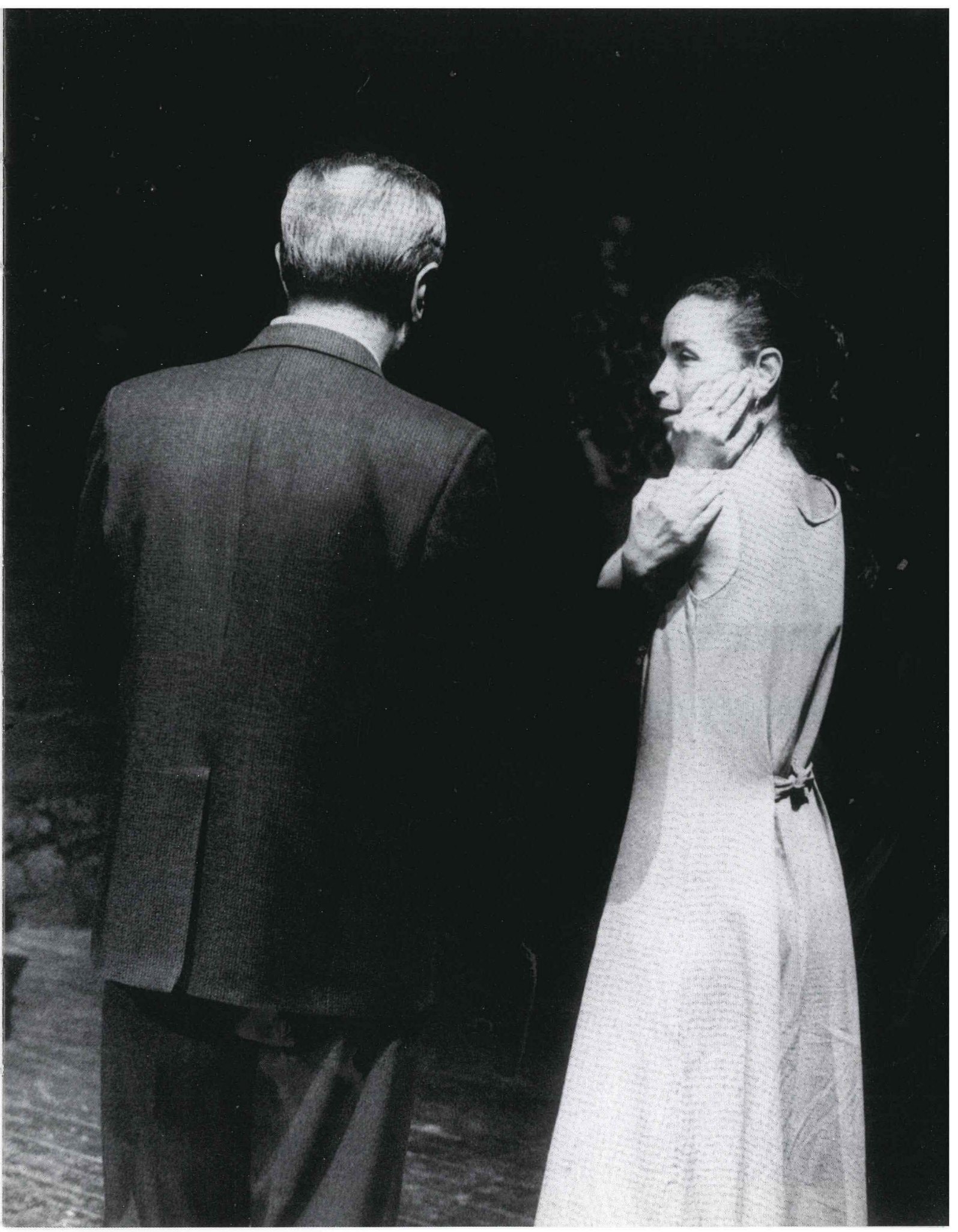
No conozco a nadie mejor para contarle que Margarita Sanz en entrevista con Esther Seligson:

A le declara el amor a B, pero B no conoce a A. A tiene que tener unos antecedentes tan fuertes como para convencer a B de quién es A; y, a su vez, B tiene que tener unos antecedentes tan fuertes que no entienda de qué habla A. Y de alguna manera, entre los dos, tienen que llegar a algo que no sean monólogos. Esto forzaba al actor a olvidarse de su imaginación abstracta y a meterse en lo que estaba. Ahí tronaron también muchos, flojos por dentro, buenos para tirarse al suelo, pero a la hora del enfrentamiento real con las palabras, con lo que uno vive, no podían, se veían sumamente inmaduros. Y el maestro Mendoza siempre ha tenido mucha sangre fría. Gente joven, y algunos adultos, lo odian, pero él lo único que trata de hacer es ahorrarles problemas y les dice: “¿sabes qué, tú, hijo? (pues a todos nos habla de hijo) Tú no eres buen actor, para mí no lo eres, o no vas a serlo, mejor retírate”...

Como Raúl-Luis Rábago en *Creator principium*, cuando dice: “Ya les tengo dicho, ¿cuántas veces?, ¡no sé!: sin creencia escénica no hay absolutamente nada. ¿Para qué hacer una improvisación que no se ha preparado en absoluto? ¿Para hacernos perder el tiempo deliberadamente...?” Porque, claro, ya habían pasado todos y a nadie le había salido el ejercicio. Declarar el amor no es fácil ni en la vida real. Imagínense en el teatro. Durante los ensayos, Mendoza amplía sus conceptos alrededor del amor y la actuación. Porque si no creemos en lo que hacemos, nuestra actuación resulta pobre. La actuación “debe”, necesariamente, tener mayor importancia que la realidad. Porque la realidad, tal cual, no causa ningún interés. La actuación es “algo” que nos revela la vida. Por tal razón, un actor es “interesante”, porque está dando algo más de lo que el público hubiese sacado de su propia experiencia. Se paga por ver más allá de la realidad y esto sólo se logra con el análisis. Actuar es vivir la vida, conciente de ella, no a tontas ni a locas.

Raúl-Luis Rábago-Héctor Mendoza hablan del amor: el amor no es un sentimiento, sino muchos. El amor es miedo, enojo, tristeza, alegría. El amor es una idea que provoca una serie infinita de emociones. El amor entre dos personas, en un lapso considerable, pasa por muchos estados de ánimo: gusto y disgusto, celos, rabia, deseo... Es un saco donde cabe todo. Y para un actor, saber esto, ser conciente de cómo se siente y se proyecta el amor en todas sus contradicciones, lo lleva a interpretar un perfecto A le declara su amor a B. Para “actuar” el amor, como para actuar cualquier otra cosa, “tenemos que analizarlo”, porque “saber las cosas nunca es suficiente para poderlas actuar. Hay que crearlas.”

En la obra todos se declaran, subrepticamente, el amor: Lala a Lorenzo (por deseo y curiosidad), Emilia a Raúl (por admiración), Felipe a Lala (por comprensión), Sofía a Arturo (por complicidad), Arturo a Carla (por soledad), Raúl a Carla (por





amor). Todos, en la obra, juegan a la realidad y a la ficción del A le declara su amor a B. Felipe y Lala: la madurez y el cinismo desapasionado que dan los años de vivir juntos. Emilia y Raúl: la pureza e ignorancia de sus propios sentimientos que conducen a Emilia a la histeria ("actriz temperamental"). Sofía y Arturo: las afinidades de dos infieles que se utilizan uno al otro, hasta que uno de los dos se aburre. Arturo y Carla: la frialdad necesaria para enfrentar la soledad acompañada, que podría llegar a buen puerto. Lorenzo y Felipe: un reto, que fracasa. Lala y Lorenzo: la insatisfacción y el "floreCIMIENTO" sexual ante la juventud. Raúl a Carla: el ocultamiento de un amor por años, entre ambos, que deviene en decepción...La obra, inverosímil en sí misma, se vuelve intensamente real. El plano ficticio, de repente, desaparece, para dar verosimilitud a la puesta en escena: el autor, el director y los actores hacen una coautoría de *Creator principium*.

En las últimas semanas previas al estreno entra a la iluminación el indispensable escenógrafo Gabriel Pascal, con sus ideas sobre la utilización de la luz en una dimensión tridimensional: realzar lumínicamente la forma de los objetos, entre ellos, fundamentalmente, el actor. Y la utilización de tres elementos: dirección, intensidad y color. Una luz,

como una escenografía que realza una imagen similar a ventanas, que nos remiten a un salón de clases. Tres colores de luz diferentes, con dos tonos fríos y dos tonos cálidos. Los cálidos, para marcar la luz que entra del exterior por las ventanas. Y los fríos, para el destello de la luz cálida reflejada en el piso y las paredes. Ocho sillas. Un escenario alfombrado. Tonos cafés y ocre: el espacio escénico está listo para *Creator principium*.

Alejandro Montes, el asistente de dirección, colabora todo el tiempo: citas para ensayo, arreglos para los contratos de los actores, el necesario interlocutor entre un ensayo y otro, el que da pie, el que recuerda al actor el marcaje, así, hasta el cuidado más nimio para que todo salga sin imprevistos. Atrás quedaron los ensayos en el salón adjunto a la casa del maestro, atrás las risas y saludos de encuentro al inicio del trabajo y los sorbos de café. Como relojes, la cita de las cinco o de las siete de la noche, se cumplía puntualmente. Ahora, en el Santa Catarina, los ensayos cobran forma corporal a través de los marcajes de Héctor Mendoza. Entran y salen por aquí. Se paran aquí. Se desplazan desde aquí. El teatro se va convirtiendo en una orquesta y Alejandro lo atestigua claramente en su libreto.

Sólo faltaba la prueba ante el público.



# ACCIÓN

¡Ahí están! Desde un desfile de modas hasta una despedida cirquera. Dos horas de intensa creatividad actoral interpretándose a sí mismos y a sus personajes. No puede uno rebelarse al espectáculo que estamos viendo. Los comediantes realmente impresionan al público. Y podría uno discrepar de la teoría, pero el cometido se logró: la realidad ha sido desbordada debido a un hecho: el acontecimiento —ficción teatral— de *Creator principium*. Autor, director y actores lograron el hechizo: la carga emotiva —y conceptual— clavó su dardo en los espectadores sensibles que asisten al teatro de Santa Catarina.

¡Entran los actores! Se exhiben con todos sus encantos. No es *Pret-a-porter* de Robert Altman, pero simulan un desfile de modas. Los acompaña la música como una entrada triunfal. Disponen al público para introducirse al teatro de cámara. Una luz cálida los ilumina: son el objeto de análisis en las próximas dos horas, con diez minutos de intermedio. Poco a poco van desapareciendo del escenario, hasta dejar, solos, a Lala-Julieta Egurrola y Lorenzo-Hernán Mendoza. Más tarde se incorporaría Felipe-Ricardo Blume.

Lala: la personificación de la actriz hecha en las tablas, que comparte su intimidad en el escenario. La reminiscencia de las actrices que van desde María Tereza Montoya hasta Ofelia Medina. Pero Julieta Egurrola le da un toque personal: la propia diva que lleva dentro. La señora de la actuación que aprovecha todos sus registros vocales y sus vivencias personales para seducir a “su” público.

No puede estar en mejor papel vivencialísimo. Sus movimientos fríamente —pero cálidamente— calculados para llamar la atención. Sus poses clásicas y sempiternas en la memoria colectiva. Nació y creció como animal del teatro —y ahí morirá. Probada en el éxito, usa todos sus encantos en su vida personal. Incluso para seducir a Lorenzo, sin importarle para nada los cursos de actuación del muchachito.

Lorenzo: trabaja —y se prepara— por puritito amor al arte. Estudiante ingenuo, candoroso, apasionado en la discusión concerniente a la teoría del actor (¿sabrá a ciencia cierta que es un excelente vivencial?). Llegó a casa como amigo de Felipe y terminó de amante de Lala. Es la personificación stanislavskiana de *Un actor se prepara*. Si Raúl no hubiera pasado por su vida, se perdería en el mar de posibilidades sin destino actoral fijo. Hernán Mendoza ha crecido como actor: se nota su presencia; aflora una naturalidad poco común en el medio teatral.

Y de repente, Felipe hace su aparición espectacular: desde el inicio: la representación como estilo actoral. Ricardo Blume no estudió con Fernando Wagner ni con Salvador Novo, pero lo significa actoralmente tan bien, que lo aparenta a la perfección. Cálculo y probabilidades siempre, antes de moverse en el escenario. El antagonista impertinente en las clases de Raúl, el preguntón, necio actor de representación que quiere concientizarlo todo, antes de manejarlo en su inconciente para su proceso creativo. Espectacular actuación



la de Ricardo Blume, lejos, muy lejos, de las tele-novelas.

Cortina musical para alejarnos de la casa de Lala y Felipe e introducirnos en el camerino de Carla-Angelina Peláez y Emilia-Laura Padilla. Ocho sillas y un manejo de luces provocan todos los cambios posibles. Teatro más pobre —y rico en posibilidades—, no se puede pedir. Una producción sin gran presupuesto. ¿No que no se puede?

Carla: de la sutileza a la ironía más dulce. Ni un solo grito, ¡pero qué intensidad! Sin el trabajo de Angelina Peláez y Luis Rábago en la escena final —A le declara su amor a B—, los conceptos teóricos de los que tanto se hablan en la obra se vendrían al suelo. Carla sabe y enseña sus conocimientos a Emilia, con ciertos dejos de sarcasmo amistoso. Angelina Peláez, una maestra de la actuación en la práctica y ante el público. El rigor con el que se incorporó tardíamente al elenco evidencia el talento de la actriz para proyectar toda su actuación vivencial. Y Emilia aprende, intuitivamente, con Carla.

Emilia: vivencial por dentro y por fuera. Una tea frágil, pero bien encendida. Un gatito indefenso que, a la menor provocación, araña. La percepción por delante. Laura Padilla tiene por fin un buen papel para demostrar —muy eficazmente— sus potencialidades como actriz. Toda una revelación. Un personaje redondo. La candidez en escena. La frescura —e ingenuidad (¿será?)— de la que todos sonríen. Hay seres a los que los rige el amor, así, en abstracto. Emilia vive así: enamorada en abstracto de su maestro Raúl. Actúa a tontas y a locas, sin atinarle a los designios de la vida. Vive y actúa en consecuencia sin pensar detenidamente...

Música y coreografía de la mano son el puente de una escena a otra. Rodrigo Mendoza apostó por la salsa. Marcela Aguilar, por la agilidad corporal, la sobriedad del movimiento. Lo que da pie para pasar a las clases impartidas por Raúl.

Raúl: tremendo paquete donde la “antecedentitis” no sirve de nada. Una bomba de ideas para incorporarlas a las circunstancias mediatas e inme-

diatas del papel. Luis Rábago se enfrentó a uno de sus papeles más difíciles como actor: interpretar a un director y teórico de la actuación. ¡Y qué manera de sacarlo adelante! Raúl hurga en la vida de sus actores para sacarles el mejor provecho. Raúl, el más acompañado y el más solitario del grupo: las desventajas del conocimiento. Raúl: un collage de muchos directores del medio teatral mexicano, pero en el que Luis Rábago prefirió crear su propio personaje. Es el *alter ego* de Héctor Mendoza pero no actúa como Mendoza en sus ensayos o clases, no. Luis Rábago defendiendo su caracterización como su propia piel. Y lo logró. Incorporó a su lenguaje conceptos que a él mismo lo han llevado a la mejor escuela de la representación. El maestro que demuestra en su declaración de amor que es absolutamente posible la aplicación de su teoría: una de las escenas más conmovedoras —en su corriente de realismo-naturalismo— del teatro mexicano.

O Sofía: la fiera que lleva dentro la trae siempre consigo, aun con el riesgo de hacer el ridículo. La actriz de cine y televisión que se niega a ser sólo un rostro, una imagen enmarcable. Ana Celia Urquidi, tenaz, audaz, rebelde, nos muestra sus posibilidades histriónicas, a como dé lugar. La Sofía capaz de mentir o decir la verdad con el más inusitado cinismo. La Ana Celia Urquidi que se ha conectado a su carácter tan nitidamente, que la ha convertido en una sobria actriz de representación.

Y Arturo: el que, como un sabueso, todo lo capta. El escuchar es su norma. Aprender, el criterio general. Y cuando menos se piensa, ahí está, dando a conocer el resultado de sus observaciones. Fernando Jaramillo: el principiante con el que resulta indefinible su corriente actoral, pero que está ahí, como un propedéutico, listo para dar la alternativa a la menor oportunidad y demostrar que puede ser relevo generacional. Una de las nuevas propuestas actorales del maestro Mendoza.

Todos, sin excepción, actores de cabo a rabo. Todos, sin excepción, hechura mendocina. Cinco







generaciones diferentes compartiendo en la práctica las enseñanzas del maestro. Desde Angelina Peláez, pasando por Julieta Egurrola y Luis Rábago, hasta la línea generacional intermedia que conforman Ana Celia Urquidi y Laura Padilla, y los nuevos descubrimientos como Hernán Mendoza; finalmente, Fernando Jaramillo. (El caso de Ricardo Blume es diferente: siendo un actor no entrenado siquiera en México —es de origen peruano—, a últimas fechas se ha entendido perfectamente con la forma de trabajar de Héctor Mendoza.) Un equipo. Varias generaciones al encuentro con el maestro de actores —y directores—. El renovador de la escena nacional. El rectificador de teorías y aplicador de las mismas.

El actor: un amasijo de nervios perfectamente controlados para una buena actuación. Una pasión verbal, contenida, para lograr la exacta dimensión de los significados de las palabras. Una cascada de sonidos onomatopéyicos, útiles para reforzar intenciones y potenciar el cuerpo de los parlamentos. En el teatro es necesario observar todos y cada uno de los movimientos de los actores, no sólo el rostro del que habla, porque observando se descubre a un buen actor que está en situación, aunque

no tenga un parlamento. *Creator principium* es una obra de actores de primerísimo nivel, siempre en situación.

La provocación de Mendoza dará mucho de que hablar por mucho tiempo. Ha llevado a la escena uno de sus textos más difíciles de escenificar. Era conciente de ello. El público responderá si está dispuesto a aprender algo del buen teatro o vendrá a él sólo con la intención de querer oír lo que ya sabe. Los verdaderos espectadores sensibles son aquellos que se abren a la experiencia del arte como algo nuevo. Y *Creator principium* es, indudablemente, una innovación en el teatro. El regreso al auto sacramental pero modernizado. Todo parece indicar que el público aceptará la propuesta mendocina, porque las reacciones han sido, desde el pasmado que no da crédito a lo que ve, hasta el furibundo ego robusto que deja la sala, indignado (por fortuna los menos).

Larga vida a *Creator principium*. Salud a los actores, director y dramaturgo, coautores de este proyecto innovador. Salud por todos y cada uno de los que contribuyeron por darnos, a los mexicanos, un teatro del primer mundo.

¡Mierda, mierda, y más mierda!





# ACLARACIONES CON EL MAESTRO

—¿Cómo empezó el proyecto de *Creator principium*?

—Fueron varias cosas: la necesidad de escribir un texto teórico a petición del Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU); el antojo de juntar a mis actrices y actores, producto de mis clases o seminarios de actuación, y la sensación de que el teatro está muriendo como contador de historias.

—¿Por qué?

—Para contar historias, la superioridad del cine es indudable; se ha establecido una competencia muy desleal en relación al teatro. Por tal razón, me he propuesto volver al teatro temático, cosa que es más difícil que haga el cine —no imposible desde luego, pero será menos cine, porque el cine es imagen a fin de cuentas y exponer un tema requiere, “tiene” que basarse en las palabras. Es como una vuelta a que el teatro sea, básicamente, literatura.

—El CITRU le había pedido un texto en prosa, un ensayo alrededor de las teorías de la actuación y usted terminó haciendo una obra de teatro.

—El acuerdo era que escribiera los libros de teoría que venía planeando hacer, sin especificar su forma literaria. Al principio, pensé en darle forma de novela, género en el que medio he incursionado, pero no realmente. Consideré mejor ponerme un reto y no dos y decidí hacer un texto teórico para llevarlo a la escena. Así nació *Creator principium*.

—¿Cuándo empezó y terminó el texto, listo para su representación?

—El principio, a finales de 1994... Debo haberlo terminado a mediados de 1995.

—En el inicio, usted pensó en trabajar para cuatro actrices, fundamentalmente.

—No quise hacerlo con cuatro actrices solas y pensé en cuatro actores más; desde luego, actores con los que he trabajado últimamente, con los que me siento a gusto. En el teatro ocurre que las cosas no salen exactamente como uno las planea al principio: nada más una de las cuatro actrices originales quedó en el reparto final. Fue un poco más difícil readaptarme, porque era uno de los principios básicos para hacer este espectáculo: hacer un texto para ellas cuatro.

—¿El espectador está preparado para el teatro temático?

—Hay una ligerísima, tenue trama que une a la teoría, que no llega a constituirse en anécdota propiamente dicha. El teatro temático no debería tener siquiera el menor rastro de anécdota; lo que pasa es que da un poco de miedo hacer un teatro así porque, a fin de cuentas, el teatro se hace para que venga un público. Espero que poco a poco vaya cambiando la actitud frente al teatro de carácter temático. Porque sí: la gente, aun en el teatro, prefiere la anécdota.

—Si no me equivoco, hay dos posibilidades actorales en *Creator principium*: el actor vivencial y el de representación, con sus dos estilos o corrientes estilísticas: el romanticismo para el vivencial y el clasicismo para el de representación. ¿Estoy bien?





—Sí, aunque la adscripción estilística no llega a ser tema de discusión en la obra.

—Lo sé. Me refiero a la forma en cómo el actor tiene que salir adelante con el trabajo, o sea, por qué hay actores vivenciales que trabajan en la corriente romántica y por qué hay actores de representación que se van por la línea clasicista; o sea, Diderot con *La paradoja del comediante* y la escuela formal o de representación, y *Un actor se prepara*, de Stanislavski, y la escuela vivencial. Mi pregunta es: ¿se logró el cometido en *Creator principium*?

—Siento que sí. La vivencia y el formalismo —o de representación— a fin de cuentas es, como toda la teoría, algo utópico, porque el actor no viene a ser así. La naturaleza no puede ser del todo como mejor la ordenamos. La naturaleza siempre se siente incómoda ante el ordenamiento científico. Entonces, esto de hacer demostración de la teoría con la práctica siempre es cuestionable. Hay una demostración de estas teorías ante el público, pero no como para que sea una verdad absoluta. Porque en la obra hasta la teoría misma es una ficción.

—Siempre ha existido en usted la inquietud de abordar el teatro dentro del teatro: empezó con *Y con Nausistrata*, ¿qué? (1978), una forma del actor para abordar a un personaje femenino. Vino después la pequeña farsa *Actuar* (1982), para explicarnos la teoría de que “actuar es responder a estímulos ficticios”. Le siguió con *Hamlet*, por ejemplo (1983), su primera obra temática sobre el cómo los actores abordan un personaje; luego, en 1984, en *La verdad sospechosa habla de las posibilidades de adaptación de los clásicos al tiempo contemporáneo y su cometido*; hasta llegar, ahora, a *Creator principium*. ¿Qué vendría a ser *Creator principium* en toda esta inquietud de un director y un dramaturgo por expresar un punto de vista teórico dentro del teatro?

—No lo sé. Cuando hice *Y con Nausistrata*, ¿qué? fue producto de algo terriblemente accidental: nin-

guno de los actores que había llamado, excepto dos, se quedaron a hacer una obra de teatro. De ahí surgió la idea de hacer otro texto con estos dos actores —Arturo Beristáin y Humberto Zurita—, participando incluso yo mismo y mi asistente de dirección, Flora Dantus; el escenógrafo, Alejandro Luna, la diseñadora de vestuario, Fiona Alexander —y hasta Gabriel Pascal, que era asistente del escenógrafo—. El accidente me llevó a *Y con Nausistrata*, ¿qué? El primer intento fue hacer un comentario sobre cómo no se pudo montar una obra de teatro. Finalmente resultó una disección de lo que puede ser una caracterización: cómo trabaja un actor un papel femenino. La caracterización viene a ser como el último proceso en mi método de enseñanza: empecé por el final. Con *Hamlet*, por ejemplo, son los problemas del actor para la comprensión de un texto. Por lo tanto, se trata más del *Hamlet*, de Shakespeare, que del cómo actuarlo. No es hasta *Actuar* que ya me decido a hacer algo directo con el actor y su enseñanza, exponiendo una teoría desde un principio. Realmente, *Actuar* es la primera obra con este propósito inicial: exponer mi teoría de la actuación.

—¿Y *La verdad sospechosa*? Ahí, los actores Luis Rábago y Delia Casanova discutían la adaptación de los clásicos, donde *La verdad sospechosa de Juan Ruiz de Alarcón fue otra, remontada a los años 30, en una adaptación para radio*.

—Sí. Era, sobre todo, una discusión acerca de la adaptación de los clásicos, mucho más desde el punto de vista del dramaturgo, que del actor. El actor, realmente, no tiene otra cosa que hacer más que mostrar lo que el dramaturgo va haciendo sobre el texto de Ruiz de Alarcón.

—Le pregunto lo anterior porque tengo la impresión de que todo esto empezó al revés, y que ahora como que está regresando al origen del teatro: las teorías para la enseñanza del actor, única fórmula para que el teatro se dé con todas sus consecuencias y no quede en una simple obra de teatro por escrito. Teorías con las que usted ha veni-





do trabajando desde 1959 que se convierte en maestro de actores. ¿Toda su teoría sobre el actor está en *Creator principium*?

—Siempre se quedan fuera muchísimas cosas porque, a fin de cuentas, la teoría de la actuación parece infinita y, sobre todo, que llega a hacerse de una extensión tal, como la que necesita de pronto un actor: una información en particular, que es distinta a la que necesita otro. Al escribir sobre el actor, uno se centra en la regla. Entonces, *Creator principium* es una base teórica muy general. ¿Qué sigue en el futuro? Pienso que iré siguiendo una línea de generalidades y, en todo caso, si me queda vida empezaré a hacer sondeos sobre conceptos teóricos de mayor detalle.

—Me gustaría conocer las dificultades del dramaturgo Héctor Mendoza con *Creator principium* a la hora de la puesta en escena. Usted modificó su texto conforme se fue dando el proceso creativo de dirección. Sé que la obra la publica íntegra el CITRU, pero en la puesta en escena usted apostó más por el trabajo de los actores que por su propia obra, y quitó varias escenas, ¿o no?

—Sí: me adecué a las necesidades del actor en la puesta en escena. Y al ritmo escénico. Algunos cortes los hice desaparecer para siempre. Sentía que había una especie de repetición innecesaria. Hay otros cortes en cambio que siento que podrían explicarse con mayor detalle en una obra escrita; esto no lo corto, simplemente lo pongo entre paréntesis. Me parece importante que aparezca en el libro, aunque no exista en la puesta en escena.

—¿Qué trabajo le costó hacerlo?

—A un autor, sobre todo cuando empieza, le cuesta muchísimo trabajo editar, porque piensa que todo lo que escribe son joyas preciosas. Entonces, cuando alguien que se te acerca a decirte “oye esto sobra”, uno lo siente como una ofensa personal. Sin embargo, eso se va superando con el tiempo, sobre todo cuando uno trabaja en el teatro. Porque el teatro es verdaderamente cruel: te lo

dice, te lo refriega en la cara y si no te das cuenta antes de estrenar, te va peor, porque entonces el público es el que te lo dice de una manera despiadada. Tiene que haber una flexibilidad por parte tuya. En mi caso, que soy al mismo tiempo el escritor y el director, es fundamental el hacerme consciente de todo esto. Para quien no dirige y sólo escribe teatro, es mucho más difícil que se dé cuenta de una cosa así.

—Usted ha insistido en que el teatro no existe si no se representa; que a la obra de teatro le falta su componente vivencial: la puesta en escena.

—Lo aprendí casi desde un principio y lo sostengo: el teatro no es completo mientras no se enfrente al público. Porque el texto dramático es un texto esquemático. No es como la narrativa, la novela, donde todo está ahí, no tenemos que esperar nada más de eso; en cambio, leer un texto dramático no es completamente satisfactorio; se puede leer pero cuesta trabajo. Yo, a mis pobres hermanos los hacía de pronto leer teatro; me decían “ay, ¡qué interesante pero qué difícil es!” En cambio, ya puesto en escena ahí está todo aquello que le faltaba. Toda esa mitad que le faltaba: el actor, protagonista del teatro.

—Y la significación de las palabras.

—No sólo la significación de las palabras. Tengo un pleito constante con los dramaturgos en México porque digo y sostengo que, el verdadero creador del personaje, no es el dramaturgo sino el actor. Porque el actor, con su presencia, con su vida, con lo que él es, viene a constituir, realmente, el personaje. De pronto, por ahí hay dos palabras que se utilizan mal: papel y personaje. El papel es aquello que provee el dramaturgo: una serie de circunstancias dadas de las cuales se parte para la elaboración del personaje, que es algo más completo y complejo y que sólo el actor puede hacer. Incluso un actor aficionado, con su propio trabajo, con su propia existencia, está poniendo muchísimo, porque está poniendo lo que es él. Porque existe una diferencia real entre papel y personaje.





El mismo papel que irá cambiando según el actor que lo interprete. Entonces, el actor es el que da el personaje. Porque hay un verdadero deleite en poder ver una, dos, tres... treinta versiones de un solo papel. Por eso el teatro es maravilloso: porque el mundo del actor es maravilloso.

—*Usted lo demostró en In memoriam: cuatro actrices eran al mismo tiempo Rosario, la de Acuña. Y cada una era diferente en el mismo papel.*

—Exactamente. Entonces, ¿por qué nos quejamos los dramaturgos de que sea el actor quien cree el personaje? Conformémonos con crear el papel, que es una base muy rica, y dejemos al actor crear su personaje de ese papel. Ese es el criterio que debería prevalecer.

—*Para lo que se necesitarían verdaderos directores de actores y no sólo buenos directores de escena. Pero ese sería otro tema a tratar. Regresemos a Creator principium: ¿no se le hace una de las obras más extrañas del teatro mexicano?*

—Absolutamente.

—*Por novedosa, por su carácter temático, por la riesgosa concepción escénica. No sé, maestro, si los críticos —“esos eternos plantigrados escolásticos”, como llamó Octavio Paz a quienes no entendieron en su momento el movimiento teatral de Poesía en Voz Alta—, entenderán ahora una propuesta como Creator principium.*

—Fuimos muy atacados; a la mala incluso.

—*¿Pasará lo mismo? Porque para entender esta obra se necesitan conocimientos alrededor de la historia de la actuación y de las corrientes estilísticas al respecto. En cambio, ante un público desprejuiciado el fenómeno puede ser otro: puede incluso convertirse en un éxito. Porque el público sólo pretende conocer. Y esta obra enseña, muestra la médula del trabajo actoral. A la gente de teatro y a los críticos, probablemente, no les van a gustar las clases de actuación.*

—Estoy totalmente de acuerdo contigo: saldrán muchísimos detractores de la obra, sobre todo porque cualquier tipo de novedad es juzgado siempre

como una actitud de soberbia, de pretensión, que odiamos. Estoy conciente de eso. Toda mi vida he funcionado de esa manera. Tal vez en *Poesía en Voz Alta* me desanimaba y me apachurraba esa andanada de críticas adversas. Ahora, cada vez menos. Con el tiempo uno va perdiendo esa hipersensibilidad. Lo veo normal y es lógico que nos choque —y nos choca en general— que alguien venga a pretender hacer esto o aquéllo que no se ha hecho.

—*En la obra confluyen diversas generaciones de actores, todos hechura suya. ¿Qué dificultades tuvo, generacionalmente, para incorporar corrientes y estilos de actuación?*

—En realidad no hubo ningún tipo de dificultades porque con todos he mantenido una relación más o menos constante. La que había estado un poco alejada de las obras que yo monto es Angelina Peláez, pero no se perdió nunca el contacto entre los dos, a nivel personal. Mis dificultades fueron de otro tipo: hacer entender a los actores que había posibilidades con un texto así, porque hubo muchas reservas a la obra; del rechazo franco a la simple aceptación de fe a mi trabajo. Y el proceso de hacer que el actor finalmente lograra entender, lograra ver que un texto tan extraño, tan antiteatral, tenía posibilidades escénicas. Fue difícil. Esta fue la verdadera, la mayor dificultad. Y que, bueno, gracias a la persistencia de los que llegaron al final se pudo hacer. Confiaban más en en mí que en el texto. A lo mejor si el texto lo ha manejado otro director se van corriendo al segundo ensayo.

—*¿Usted estaba conciente de que era uno de los textos más difíciles que ha escrito?*

—Totalmente. En realidad, cuando les propuse el texto a mis actores, confiaba en que, finalmente, vencería la fe que me tenían: porque sí. Sabía que el texto era aterrador. Para ellos ha sido una experiencia personal muy fuerte y, sobre todo, digamos que, si ante el primer enfrentamiento con el público hubiéramos fallado, claro que la experiencia se

convierte en algo desagradable, pero como no ha sucedido así, el proceso ante el público es algo muy rico.

—*Están como muy desposeídos de utilería: no se le puede llamar escenografía a 8 sillas y una alfombra de...*

—Espacio escénico: ahora se le llama así.

—*Salvo el vestuario, los actores están frente al público con el rostro prácticamente limpio, digamos, como lavados. Y la música, la parte que lleva el corte de una escena a la otra. Es el actor frente al público. Es teatro de cámara.*

—Teatro de cámara al desnudo.

—¿Usted que esperaba del público?

—Antes del primer enfrentamiento con el público no sabía qué esperar; estaba tan a la expectativa como cualquiera de mis actores. Claro, no les decía esto, les echaba muchas porras porque, obviamente, el actor es frágil. Si ve indecisión, miedo por parte de su director, se va para abajo. Estaba tan nervioso, tan asustado, como ellos. Ahora, una vez vistos varios enfrentamientos con el público, ha llegado la tranquilidad: el proceso continúa. La puesta en escena funciona

—*Diderot, Stanislavski, romanticismo, clasicismo... El todo de la obra manejado como una comedia y sabroso vodevil.*

—O sea: farsa.

—¿Cómo?

—*Creator principium* es una comedia de tipo didáctico, que ha admitido varios tonos —los tonos que, de alguna manera, son más o menos posibles dentro de una comedia que es, a fin de cuentas, un género realista: el tono cómico de comedia y el tono serio que también puede tener la comedia, pero que puede tener la pieza; algo que no puede tener la comedia es el tono farsesco.

—¿Por qué?

—Porque el tono farsesco implica ya un cambio estilístico (no realista). Sin embargo, ¿por qué en *Creator principium* es posible el tono farsesco? Porque se trata de un tipo de actor que, por su traba-

jo, conlleva una deformación profesional. Este tipo de actor empieza a portarse en la vida real farsescamente, por lo tanto viene a ser tan realista como cualquier otro. De esta manera, en la obra hay tres tonos: serio, cómico y un tono extracómico, digamos, que es el farsesco.

—*Usted abre la obra con una actriz vivencial (Julieta Egurrola) y un actor de representación (Ricardo Blume); y cierra la obra, nuevamente con otra actriz vivencial (Angelina Peláez), y otro actor de representación (Luis Rábago). ¿Cómo le hizo para unificar estas corrientes de actuación: la que viene del romanticismo —vivencial—, y la otra, la clacisista — la de representación?*

—Un estilo es lo que unifica a un todo. No importa si se es un actor de vivencia o de representación. Importa unificar criterios en el estilo para trabajar con los actores, sean principiantes o no. Y el estilo de entrenamiento actoral que he venido empleando en los últimos años es el del realismo-naturalismo, claro, después de haber dejado a Grotowski en paz; sobre todo, cuando trabajaba con actores principiantes. Insisto: unidad estilística, no uniformidad. La uniformidad es desastrosa y aburrida en la actuación de una obra. Unidad, pues, para que los actores —vivenciales o de representación— se muevan dentro del mismo mundo posible, con sus diferencias de carácter, de educación... No importa qué tipo de formación haya tenido el actor, siempre y cuando haya tenido una formación que le permita entender un estilo, en este caso, el realismo-naturalismo: ni totalmente realista ni totalmente naturalista.

—¿No hay riesgo de que el público confunda la realidad con la ficción en *Creator principium*? La parte anecdótica de la obra se confunde con su temática, ¿no le parece?

—Hay una clave en un parlamento de la obra, cuando Raúl dice a Emilia: “saber las cosas nunca es suficiente para poderlas actuar. Hay que creerlas.” Porque, en el teatro, ¿cuál es la diferencia entre la realidad y la ficción? De pronto, muchos





actores piensan que su vida personal y la ficción son dos cosas totalmente distintas pero, si se trata de un buen actor, no van a poder ser distintas; si se trata de un mal actor, sí. En el teatro, todo se va contaminando. Y más, como ya dijimos, cuando el creador del personaje es el actor, no el dramaturgo. ¿Con qué sustenta su personaje? Con su propia vida, con su experiencia, con su bagaje cultural. El actor es el mismo reaccionando ante éste o aquél estímulo. Estimulación muy compleja: no hay posibilidad de que el actor se convierta en otro personaje que no salga de él mismo; sería imposible, tendríamos que vivir la vida de otra gente para poder ser otra gente. En el teatro, pues, la ficción está contaminadísima de la vida real. Y al revés: la vida real también se contamina de la ficción. ¿Cuántas, cuantísimas cosas vienen a ser una experiencia, a veces incluso más importante que la vivida? El que un actor esté actuando, una y otra y otra vez, en una circunstancia que no es la suya, eso, viene a modificar su vida. En el buen teatro, en un buen actor, la mentira no existe. Mentir es falsear. Saber actuar es, siempre, el que el público pueda ver en el personaje una enorme cantidad de posibilidades emotivas y conceptuales que el actor llena; y si no son sus circunstancias, si en la vida real no son sus circunstancias, mediatas e

inmediatas, el actor va estar aprendiendo muchísimo de la vida a través de la ficción.

— Como en *Creator principium*

— Como en *Creator principium*

—¿Por qué cree usted que en México no tenemos esa meticulosidad para profundizar en las teorías de la actuación? ¿Por qué nos hemos perdido en tantas y diversas teorías que, pienso, responden fundamentalmente a egos robustos que han “descubierto” una teoría inaplicable, o que se mintieron, cuando el origen está, desde hace siglos, en Diderot y Stanislavski?

—Una cosa es la teoría, otra, entenderla, y otra —muy otra—, aplicarla. Son tres pasos diferentes a dar que, por ahí, en el camino, en alguno nos quedamos. Y quedamos imposibilitados de dar el siguiente... Esto hace de nosotros un tercer mundo. No hay más remedio: también actoralmente somos tercermundistas. Y como no se me da la gana ser tercermundista, por eso mi intento para que dejemos de serlo.

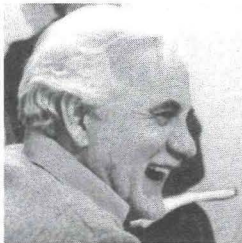
—¿Le preocupa la muerte del teatro?

—Muchísimo. Porque soy un amante del teatro tan grande, que me preocupa enormemente. Entonces, claro, me parezco a esos ecologistas que se proponen salvar a la ballena de la extinción; supongo que esa es mi misión en la vida.



# BIOGRAFIAS TEATRALES LOS ACTORES

**RICARDO BLUME** (Lima, Perú, 1933). Actor y director. Estudió en la Academia de Arte Dramático de la AAA, de la capital peruana; y en la Real y Superior Escuela de Arte Dramático de Madrid, entre 1952-1957. Incursionó por primera vez en el teatro en 1952, con *La prostituta respetuosa*, de



Sartre. En 43 años de vida teatral ha participado en 52 obras; las últimas, con Héctor Mendoza: *La amistad castigada*, de Juan Ruiz de Alarcón y Héctor Mendoza; *Tiro de dados*, de Gerardo Velázquez y *Creator principium*. (Sorprende gratamente que se comporte como un eterno joven estudiante que quiere saberlo todo.)

**JULIETA EGURROLA** (México, D.F., 1953). Estudió en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM, de 1973 a 1976 (donde participó en diversas obras, entre ellas, *In memoriam*, escrita y dirigida por Héctor Mendoza, en 1975). Pero su debut profesional fue en 1977, con José Luis Ibáñez,



en *Los hijos de Kennedy*, de Patrick. De ahí en adelante ha trabajado con los mejores directores de teatro en México (no se le conoce una mala actuación teatral). *Creator principium* es su obra número 36. Considera sus maestros a: Héctor Mendoza, Luis de Tavira, Ludwik Margules y Julio Castillo (en ese orden). Es maestra de actuación en el Foro de Teatro Contemporáneo.

**FERNANDO JARAMILLO** (Ocotlán, Jalisco, 1965). Estudió siete meses en el Centro de Educación Artística de Televisa, en donde tuvo como maestro a Sergio Jiménez; dos años con los Actores del Método, A.C.; ocho meses en la Escuela Rusa de Actuación de México y un año con el maestro Héctor Mendoza. Ha realizado trabajos experimentales pero, en realidad, *Creator principium* es su debut profesional en el teatro (que no es poco).



**HERNÁN MENDOZA** (México, D.F., 1965). Estudió dos años en el Centro de Educación Artística de Televisa y tres años en el Núcleo de Estudios Teatrales, con los maestros Julio Castillo y Héctor Mendoza. Nació en el teatro mexicano con la obra *Fedra*, escrita y dirigida por Héctor Mendoza, en 1988. Suma, con *Creator principium*, nueve participaciones escénicas (larga vida teatral, muchacho).



**LAURA PADILLA** (México, D.F.). Estudió, primero, en el Centro Universitario de Teatro (1982) y, después, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, con el maestro Héctor Mendoza, entre 1983 y 1987. Se inauguró en el teatro con *La verdad sospechosa*, versión libre de Héctor Mendoza al



texto de Juan Ruiz de Alarcón, en 1984, en el meritito Palacio de Bellas Artes. A la fecha, con *Creator principium* suman nueve sus incursiones por el mundo escénico (y serán muchas más, sin duda).

**ANGELINA PELÁEZ** (México, D.F., 1943). Egresada de la Escuela de Arte Teatral del INBA (1958-1961)



y de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Entre 1961 y 1965, formó parte del Taller de Grupo, con Héctor Mendoza. Su debut teatral fue en 1959 con la obra de Fodor *El alegre suicida*, dirigida por Manuel Lozano. De ahí en adelante ha incursionado en el teatro en aproximadamente 55 obras. Es una de las fundadoras de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana. Es maestra de voz, interpretación de texto y actuación (tiene con qué enseñar).

**LUIS RÁBAGO** (México, D.F., 1948). Primero, estudió en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM (durante algunos años ejerció el periodismo). Después, entre 1970-1973, estuvo en la Escuela de Arte Teatral del INBA; y, finalmente, en el Centro Universitario de Teatro, de 1974 a 1977.



Apareció por primera vez en la escena mexicana, con dos espectáculos poéticos, en 1971: *Cantos sefardíes*, dirigido por Héctor Mendoza, y *Premática de los excesos de un sátiro despechado y arrepenitido penitente*, por supuesto, de Luis de Tavira. Con 25 años de actividad artística suma, aproximadamente, 55 incursiones teatrales. *Creator principium* lo exhibe como uno de los mejores actores en México.

**ANA CELIA URQUIDI** (Cuernavaca, Morelos, 1961). Estudió en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 1977-1984. Su debut en el teatro fue con *La dama duende*, de Calderón de la Barca dirigida por



Néstor López Aldeco, en 1980. Reconoce a sus maestros de actuación: Héctor Mendoza, José Luis Ibañez y Enrique Ruelas. Ya lleva 13 años de vida profesional (participó por cuatro años en el espectáculo de cabaret, con Julián Pastor en el ya desaparecido Bar Guau) y, con *Creator principium* suman aproximadamente 20 sus incursiones en el escenario (que sean más y más).

## DEL AUTOR Y DIRECTOR

**HÉCTOR MENDOZA** (Apaseo, Guanajuato: 10 de julio de 1932). Estudió actuación en la Escuela de Arte Teatral del INBA y, sin graduarse, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Sus maestros: Salvador Novo, Fernando Wagner, Fernando Torre Laphan, Enrique Ruelas y Rodolfo Usigli. Su primer éxito como dramaturgo, *Las cosas simples*, que dirigió Celestino Gorostiza, en 1953. Su primera dirección escénica, *La pesadilla o Las costumbres de antaño*, de Manuel Eduardo de Gorostiza. En 1959 nace su vocación de maestro de actores



(como actor participó, por los años 50, en *La anunciación de María*, de Claudel, y *Cristóbal Colón*, de Fernando Benítez, bajo la dirección de Enrique Ruelas). Dice que ya perdió la cuenta de cuántas obras ha dirigido, pero si quiere el lector contarlas busque "Héctor Mendoza: tras 40 años de invención teatral" (publicado por el INBA y coordinado por Braulio Peralta). De lo que cuente, súmele: *Tiro de dados*, de Gerardo Velázquez, en 1995, y su *Creator principium*, 1996, sin duda uno de los trabajos más vanguardistas que han pasado por la escena mexicana.

## DEL ILUMINADOR

**GABRIEL PASCAL** (México, D.F., 1951). Escenógrafo —e iluminador— que comenzó su carrera en el Taller Coreográfico de la UNAM. Estudió en el CUEC de la UNAM (1976-78). Fue asistente por tres años del escenógrafo número uno en México por su amplia trayectoria: Alejandro Luna. Es actualmente miembro activo del grupo El Milagro. Ha diseñado la iluminación para teatro, danza y televisión de aproximadamente cien obras. Como escenógrafo, destacan sus trabajos en *Hamlet*, por ejemplo, escrita y dirigida por Héctor Mendoza (1983); *De película*, de Blanca Peña y dirección de Julio Castillo (1985); *De la calle*, de Jesús González Dávila y dirigida por Julio Castillo (1988); *Playa azul*, de Víctor Hugo Rascón Banda y dirección de Raúl Quintanilla (1990). La iluminación de *Creator principium*, hasta ahora, no tiene ninguna objeción.

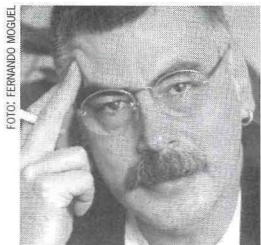


FOTO: FERNANDO MOGUEL

## DEL COMPOSITOR

**RODRIGO MENDOZA** (México, D.F., 1963). Estudió composición en el Centro de Investigaciones y Estudios Musicales, en la Royal School of Music de Londres (CIEM), de 1986-1992. En la Escuela Superior de Música del INBA (1988-90). Curso de composición con el maestro Radko Tichavski, en la Escuela Nacional de Música de la UNAM (1988-90). Y otro de composición para películas con Mark Ishamm, en Los Ángeles, en 1995. Ha sido maestro de composición en el CIEM. Actualmente, está generando el plan de estudios en el área de composición y bajo eléctrico en la Universidad de la Música. Para el teatro, ya suman ocho las obras en las que ha incurrido con su música, desde *La desconfianza* (Héctor Mendoza, 1990), hasta *Creator principium*.



## DE LA COREÓGRAFA

**MARCELA AGUILAR** (San José de Costa Rica, 1951). Graduada en la London School Contemporary Dance The Place, en 1977. Becada por la misma institución para un año de investigación coreográfica con la que obtuvo el primer lugar en coreografía en 1978. Seleccionada para la Bulbenkian Choreographic Summer School, en 1978. Miembro fundador de la compañía *Danza Hoy* de Caracas, Venezuela. Ha sido maestra de la Universidad Veracruzana, en el Centro de Investigaciones Coreográficas, en el Centro Universitario de Teatro, en el Centro de Experimentación Teatral y en el Núcleo de Estudios Teatrales. Actualmente es directora de la Compañía Nacional de Danza de su país. A la fecha, ha realizado 20 coreografías y 15 colaboraciones para teatro.



## DEL ASISTENTE DE DIRECCIÓN

**ALEJANDRO MONTES** (México, D.F., 1962). Egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Trabajó como actor bajo la dirección de Héctor Mendoza en las obras *La inocencia acorazada* (1985), *Principio y fin* (1987) y *La desconfianza* (1990). Ha sido asistente de dirección de Héctor Mendoza en las puestas de *Secretos de familia* (1991), *Juicio suspendido* (1993), *La amistad castigada* (1994) y *Creator principium* (1996). Fue en 1983 que incursionó en la dirección teatral con *La comedia de las equivocaciones*, de Shakespeare, con la que obtuvo un premio nacional convocado por el INBA y la SEP. Suman alrededor de 20 sus propuestas escénicas. Ha impartido cursos de actuación en la facultad de la que egresó y dirección de actores en la Universidad Iberoamericana.





# BIBLIOGRAFIA MINIMA PARA EL TEMA

*Las técnicas de actuación en México*, coordinación de Edgar Ceballos, 1993, Gobierno del Estado de Hidalgo-DIF, Instituto Hidalguense de Cultura, Grupo Editorial Gaceta. "Actuar", de Héctor Mendoza viene dentro del libro (pág. 431), igual que "Información y guía para autoeducarse", entrevista de Edgar Ceballos al maestro Mendoza (pág. 556).

*Hamlet, por ejemplo*, Héctor Mendoza, Ediciones El Milagro, 1992.

*Anuario de teatro en México, 1983*, revista *Escénica*, publicado por la Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Extensión Universitaria. (Hay ahí un comentario crítico de Braulio Peralta a *Hamlet, por ejemplo*, de Héctor Mendoza, página 40 y 41.)

*Un actor se prepara*, Constantin Stanislavski, Editorial Diana, 1995.

*El teatro, festín efímero (reflexiones y testimonios)*, Esther Seligson (de quien es la entrevista a Margarita Sanz que aquí recordamos), Universidad Autónoma Metropolitana, colección de Cultura Universitaria 52; Serie Ensayo.

*La paradoja del comediante*, Denis Diderot; colección Reino Imaginario, Ediciones Coyoacán, 1994.

*Escenarios de dos mundos*, tomo 3; ensayo de Braulio Peralta sobre Héctor Mendoza; publicado en España por el Ministerio de Cultura, 1989.

*La verdad sospechosa*, versión de Héctor Mendoza a la obra de Juan Ruiz de Alarcón (se escenificó en 1984, pero no se ha publicado).

*Y con Nausistrata, ¿qué?*, de Héctor Mendoza (escenificada en 1978 en el antiguo Teatro del Arcos Caracol), aún sin publicarse.

*Diccionario enciclopédico básico de teatro mexicano*, de Edgar Ceballos, Siglo xx, colección Escenología, 1996 (un libro, hay que decirlo, lleno de errores).

Evidentemente, agradezco el intercambio de ideas con Héctor Mendoza y los actores y todos los que intervinieron en *Creator principium*, especialmente Julieta Egurrola, de quien fue la buena idea de agregar todas las biografías de los participantes en esta obra.



# CREATOR PRINCIPIUM

*Comedia en 15 cuadros  
original de Héctor Mendoza*



## PRIMER CUADRO

LALA (*trae dos tarros de café*): Prueba; a ver si no se me pasó la mano de azúcar. (*Le extiende un tarro a Lorenzo.*)

LORENZO: Tengo que hacerte una pregunta.

LALA (*fingiendo alarma*): ¿Por qué? ¿Qué hice?

LORENZO: Muchísimo teatro.

LALA: ¿En este momento? ¿Se me nota?

LORENZO (*ríe*): En este momento y en cualquiera.

LALA: ¿Se me nota? ¿Siempre, siempre?

LORENZO: Siempre.

LALA: ¿Quieres decir que soy una mala actriz, o qué?

LORENZO: Ponte seria, Eduarda; necesito hacerte esa pregunta.

LALA: ¡Dios mío! ¡Eduarda!; se ha de tratar de algo tan serio y horrible como el pecado. Prueba tu café; si no está bien, tiro ése y te doy otro.

LORENZO (*lo prueba*): Está bien.

LALA: ¿Seguro?

LORENZO: ¿Qué es ser un actor de vivencia, Lala?

LALA (*después de un momento*): ¿Qué?

LORENZO: ¿Qué es ser un actor de vivencia? Habrás escuchado eso alguna vez en tu vida, ¿no?

LALA: Alguna vez; sí.

LORENZO: Bueno, ¿qué es?

LALA (*después de un momento*): ¿Me guardas rencor por algo?

LORENZO: O sea, que no lo sabes.

LALA: Pero, por lo que más quieras...; perdóname lo que te hice y no vayas a dar aviso a la policía, mi amor.

LORENZO: Voy a dar aviso a la prensa, si no empiezas a portarte como Dios manda.

LALA (*muy agitada*): ¡No, no; a la prensa no! ¿Qué quieres que declare y en contra de quién? ¿En contra de mi marido?

LORENZO (*medio enojado*): ¡Lala!

LALA (*abre mucho los ojos*): ¿En contra de mí misma? ¡Eso sí que no! ¡Ay, Dios mío!...

LORENZO: Lala, no seas así; lo único que te estoy pidiendo es que me des una opinión, no que me digas la VERDAD. Una opinión, nada más. ¿Sabes lo que es eso?

LALA (*con gran alivio*): Ahí viene Felipe, pídesela a él. Él estudió con Salvador Novo y con Fernando Wagner. (*A Felipe que entra.*) ¿Verdad?

FELIPE (*sonriente*): ¿De qué se trata?

LALA: Acabo de declarar en tu contra después de sufrir serias presiones. ¿Quieres una taza de café, mi amor?

FELIPE: No; creo que no...; o bueno, dame nada más media taza.

LALA: Huyo, entonces. (*Sale, diciéndole a Lorenzo, por lo bajo.*) Acribíllalo.

LORENZO (*sonriendo*): ¡Traidora! ¡Cobarde!

FELIPE (*de buen humor*): Hola, Lorenzo. ¿Qué le haces a mi mujer?

LORENZO: Hola. Le hice una pregunta. Terriblemente indiscreta, por lo visto.

FELIPE: Muchacho, a las mujeres no se le pregunta la edad.

LORENZO: ¡Ay!...; ¿tú también? ¿Que no se puede hablar en serio en esta casa? Ya me voy. (*No hace el menor intento.*)

FELIPE: Entonces será algo que tiene que ver con esas clases que estás tomando. Son aterradoras, ¿no? Si se trata de eso, le doy la razón a Lala por haber huido.

LORENZO (*a quemarropa*): ¿Qué es la vivencia, Felipe?

FELIPE: ¿Lo dices en serio?

LORENZO: Perfectamente en serio.

FELIPE: Pues verás... Alguien me lo dijo, alguna vez; pero así de pronto... En fin... (*Suspira con fatiga.*) No; creo que no lo recuerdo.

LALA (*entrando nuevamente con la taza para Felipe*): ¡¿Tú tampoco sabes?! ¡Qué horror! (*Le da su taza.*) Le puse un poco de arsénico.

FELIPE: Gracias. Sí lo sé; pero...

LALA (*súbitamente*): ¿Los de la vivencia no son esos que *sienten* de una forma *terrible* su papel? (*Mira inquisitivamente a Lorenzo. Pequeña pausa.*) ¿Metí la pata?

LORENZO: No lo sé.

FELIPE: ¿Eh?

LALA (*escandalizada*): ¡¿Cómo que no lo sabes?! ¡

¿Entonces cómo te atreves a preguntar?! ¡Es el colmo!

LORENZO: Pregunto precisamente porque no lo sé.

LALA: Ah...; yo creí que nos estabas haciendo un examen.

LORENZO: No. Es a mí al que le van a hacer un examen mañana.

LALA: Yo que tú no iba.

FELIPE: Era lo contrario al *formalismo*; de eso sí me acuerdo.

LALA: ¡Ahí tienes!; es lo mismo que yo decía.

FELIPE (*intrigado*): ¿Por qué?

LALA: El nombre mismo lo dice: *formalismo*, forma. Esos actores sólo hacen *como que sienten*; pero no sienten *nada*. Y los otros, en cambio, sienten que es un verdadero horror.

FELIPE: ¿Cómo que los actores formales no sienten? Algo tendrán que sentir, Lala.

LALA: Bueno, sí; de sentir, *sentir*, *algo* sentirán; pero yo no sé qué. (*Después de una pequeña pausa, Felipe y Lala se echan a reír.*)

LORENZO: ¿Me están albureando, ustedes dos?

LALA (*calmando su risa*): Parecía albur, ¿verdad?

LORENZO: Yo no creo que haya ningún actor que no sienta nada en el momento de actuar. ¿Ninguno de ustedes dos siente lo que actúa?

LALA: Yo sí; yo siento muchísimo mis papeles, ya lo sabes; pero soy lírica, así es que no he de poder ser *vivencial*, ¿verdad?; *éas* son las académicas que se reciben y todo.

FELIPE: ¿Qué? Yo creo que no necesitas haber estudiado nada para ser vivencial. Es más; creo que eres vivencialísima.

LALA: Contigo nunca se sabe si me estás alabando o me insultas descaradamente. (*Se*

*vuelve a Lorenzo.*) ¿Tú crees que yo soy vivencial?

LORENZO: ¡No sé!

FELIPE: Naturalmente que eres vivencial.

LALA: ¿Y he vivido toda mi vida sin saberlo? ¡No puede ser! De ahora en adelante voy a cobrar más. ¿Cuánto creen que pueda subir mi tarifa siendo actriz vivencial?

FELIPE (*a Lorenzo*): ¿Tú de veras no crees que Lala sea una actriz vivencial?

LORENZO: Primero habría que saber *qué* es ser un actor vivencial, antes de saber si Lala es o no es una actriz vivencial. (*Pausa.*)

LALA: ¿Eso quiere decir que no voy a poder cobrar más?

LORENZO: Yo, en resumidas cuentas, no sé si lo que te hace ser *vivencial* o *formal* —que, por cierto, mi maestro a eso lo llama ser actor de *representación*.

LALA: ¿Por qué?

LORENZO: No sé; no me acuerdo. Luego te digo. Si ser un tipo de actor o el otro, en todo caso, es algo que se es por naturaleza, entonces *cualquier* actor tendría que ser una o la otra cosa; pero si es algo que se adquiere, digamos en una clase, entonces no.

LALA: ¿Como una epidemia, quieres decir?

LORENZO: ¿Eh?; no; no por contagio; por aprendizaje. Y si ése es el caso, Lala, tú no vendrías a ser absolutamente nada.

LALA (*alarmada*): ¡Dios mío!; ¿qué habría que hacer para existir, entonces?

LORENZO (*sonríe*): Tomar la clase que estoy tomando yo.

LALA (*asustada*): ¡Ay!

FELIPE (*ríe*): Ya sabía que el asunto se perfilaba hacia cierto, abyecto, proselitismo. ¿Y cuan-

do menos tu maestro te proporciona algún tipo de *emolumento* por hacerle la infatigable publicidad que le haces, o ni siquiera eso? ¡No, no me digas!; ¿para qué pregunto? En ti todo es puro amor al arte.

LORENZO: Pues a ti también te convendría tomar esa clase, Felipe; en serio. ¿Por qué le tienen tanto miedo?; no les va a pasar nada..., supongo.

LALA: Quien sabe, ¿eh?

FELIPE: ¿Volver a la escuela a mi edad? ¡No, hombre; ya no!

LALA: ¿Empezar a ir a la escuela a mi prestigio? ¡Jamás!

LORENZO: ¿Qué les va a pasar a su edad y a su prestigio?

LALA: El público, mi público, me ha aceptado así, tal cual soy. Buena o mala, así me quieren, así me han querido. ¿Te das cuenta que podría poner en serio riesgo *mi carrera* por una cosa así?

LORENZO: ¡Lala, tú tienes talento!; ¡eso no va a cambiar!

LALA: Gracias por recordarme el muchísimo talento que tengo, mi amor; pero *muchísimas* cosas podrían cambiar...

LORENZO: ¡Para bien!

LALA: ¿Qué tal si no? Es un riesgo, en todo caso. Y es un riesgo que *no* quiero correr.

LORENZO: Cobarde.

FELIPE: No; conmigo no cuentas.

LORENZO: Cobardes los dos. Retrógrados.

FELIPE: Yo estoy dispuesto a aceptar ambas imputaciones.

LORENZO: ¿Tú también, Lala?

LALA (*exageradamente conflictuada*): No sé... ¡No

sé! (*A Felipe.*) ¿No nos irá a contagiar éste su enfermedad ésa... o algo?

FELIPE: A ti, no sé; a mí, en absoluto.

## SEGUNDO CUADRO

*Carla y Emilia ante el espejo, terminando de maquillarse.*

EMILIA: Hablando de otra cosa..., Raúl a veces se pone un poco *denso* en clase, ¿no se te hace?

CARLA: ¿Se te hace?

EMILIA: No lo digo por nosotras; nosotras, en resumidas cuentas... Lo digo por la pobre Sofía que no ha hecho más que cine en toda su vida y aunque parece que estudió un poco de jovencilla, bueno... el cine es otra cosa...; ¿no se te hace?

CARLA: ¿Y qué?

EMILIA: ¿Y qué? ¡Ay, Carla!

CARLA: No digo que la actuación cinematográfica no sea otra cosa; sí lo es; pero lo que Raúl está enseñando en esa clase se puede aplicar en cualquier momento y para cualquier medio.

EMILIA (*ligeramente contrariada*): ¡Ah!... ¿En qué dices que es distinta la actuación cinematográfica?

CARLA: En la *encarnación*. La *encarnación* es definitivamente distinta. Muy, muy sutil en el cine..., tanto que casi ni se nota; en cambio en el teatro es más... sofisticada... tal vez; pero... en todo caso, lo que definitivamente es distinto entre una actuación y la otra es la *encarnación*.

EMILIA: ¿Qué es eso? Esa palabrita no se la he oído mencionar a Raúl. ¿Existe?

CARLA: No; él nunca la usa...; pero existe; es un término ortodoxamente stanislavskiano. (*Duda un poco si meterse o no meterse en explicaciones.*) Bueno, te voy a dar la clase, pues: Una vez realizado el primer paso que es la *vivencia*, el siguiente paso es la *encarnación*, es decir la vida *externa* del papel. ¿Entiendes..., mi amor?

EMILIA (*displicente*): Pero eso me parecería más bien propio de los actores de *representación*, ¿no?

CARLA: Eso es algo que también, Emilita, hacen los actores de *representación*. ¿Cómo quieres que se entere el público de tu actuación si no?...; no son videntes.

EMILIA: Sí; pero yo, por ejemplo, no me *preocupo* de eso que tú dices...

CARLA: Se nota.

EMILIA: ¡Ay, no, mira!; nadie me ha dicho que esté mal en la obra; perdóname. A Raúl le encanta lo que hago.

CARLA: Fin de la lección, entonces.

EMILIA (*después de una pequeña pausa*): ¿Cómo dices que se llama eso?

CARLA: ¿Qué cosa?

EMILIA: Lo de Stanislavski.

CARLA: *Encarnación*. Cuando menos así se llama en la traducción que yo tengo. (*Con mala intención.*) ¿Cómo se llama en la tuya?

EMILIA (*ocultando que no tiene el libro*): No me acuerdo. (*Otra pausa.*) ¿Oye, y tú crees que los dos muchachos ésos..., los que están con nosotros..., sí entiendan algo de la clase?

CARLA: Uno me parece que sí; el otro...

EMILIA: ¿Cuál?

CARLA: ¿El que sí entiende o el que no entiende?

EMILIA: ¿Cuál sí entiende y cuál no entiende?

CARLA: No sé; no sé cuáles sean sus nombres; todavía no me los aprendo. Pero el que sí entiende es el que sí entiende y el que no es el que no, evidentemente... Me parece; a lo mejor los estoy confundiendo.

EMILIA: Yo creo que los estás confundiendo, porque ninguno de los dos entiende nada.

CARLA: ¿Cómo los voy a estar confundiendo? ¿Con quiénes otros? Ellos son los dos únicos jóvenes en la clase, no seas absurda. Quiero decir del sexo masculino..., varones..., o como les quieras llamar...; no sé qué tan feminista seas.

EMILIA (*que ha escuchado con creciente alarma, dice al final, no muy tranquilizada*): Ah. (Pausa.) O a lo mejor soy yo la que no entiende nada y ellos sí. Los dos. Son un par de genios. ¿Satisfecha?

CARLA (*asombrada*): ¿Por qué te enojas? (*Emilia no contesta. Carla, armada de paciencia, pregunta.*) ¿Qué es lo que no entiendes?

EMILIA (*se aguanta la rabia*): ¿Qué es, en resumidas cuentas, eso de la *escuela de representación*? ¿Qué es eso?

CARLA (*alarmada*): ¿Qué no has leído a Stanislawski?

EMILIA (*le da cierto trabajo confesarlo*): No. Tú sí, por supuesto.

CARLA (*ríe*): Tampoco; pero suponía que tú sí lo habrías leído. Que te lo sabrías de memoria.

EMILIA: ¿Y por qué me lo tenía que saber de memoria? Para eso estoy estudiando con Raúl.

CARLA: No sé; pensé que eras más curiosa. ¿No eres más curiosa?

EMILIA: Tú eres la que yo no sé ni para qué vas a las clases de Raúl..., si sabes tanto.

CARLA: Bueno, olvídale.

EMILIA (*después de otra pausa*): ¿Me vas a decir o no me vas a decir lo que es la escuela de *representación*?

CARLA: Claro que sí.

EMILIA: ¿Qué es?

CARLA (*encantadora*): Lo contrario a la escuela de vivencia.

EMILIA: ¿Y qué es lo contrario a la escuela de vivencia?

CARLA: La escuela de representación. (*Ríe.*) ¿Tampoco te sabes lo que es la escuela de la vivencia?

EMILIA (*mohína*): No.

CARLA: Te voy a dar una pista. (*Con cierto oculto rencor.*) Raúl dijo que tú y yo éramos actrices de vivencia, ¿no? Pues entonces dedúcelo.

EMILIA: ¿Eso dijo?

CARLA: Ya veo por qué no entiendes la clase. Quién sabe en qué estarás pensando..., o en quién.

EMILIA: Bueno, vamos a suponer que dijo eso. ¿Qué quiso decir?

CARLA: Haz examen de conciencia.

EMILIA: ¿Por qué? ¿Es algo malo?

CARLA: ¡Qué horror!; ¡pensar que algo pueda ser moralmente bueno o malo en la creación artística! Se me hace que tú has de tener la conciencia bien negra, ¿eh?

EMILIA: ¿Qué es, Carla?; dímelo ya.

CARLA: Si tú misma no sabes quién eres...

EMILIA (*agresiva*): ¿Y tú sí? ¿Tú sí sabes quién eres?

CARLA: Yo sí.

EMILIA: ¿Quién eres?

CARLA: Una actriz vivencial.

EMILIA (*da rienda suelta a su enojo*): ¡Dios mío, hoy estás imposible!

CARLA (*sonríe y dice en voz baja*): Estoy vivencial.

EMILIA: ¿Es eso? (*Pausa.*) ¿O es lo que yo hago..., que es no saber lo que hago y obrar por inspiración..., por puritito talento?

CARLA (*a quemarropa*): ¿Andas con Raúl?

*Ambas se miran a través del espejo por unos segundos. Raúl asoma.*

RAÚL: Vamos a dar segunda llamada. (*Las dos mujeres lo miran a través del espejo.*) ¿Qué?

CARLA: Estábamos hablando de ti.

RAÚL: Ah. (*Pequeña pausa.*) Voy a dar segunda, entonces. Apúrense. (*Desaparece, con las miradas de las mujeres clavadas en él.*)

EMILIA (*finalmente*): No. (*Carla la mira, incrédula.*)

### TERCER CUADRO

*En la casa de Lala y Felipe. Lorenzo y Lala.*

LORENZO: ...lo que me lleva a pensar que Raúl debe estar hablando de dos cosas distintas. Habla de una escuela de actuación como un sistema de entrenamiento específico, ya sea *vivencial*, que es el sistema creado por Stanislavski, o el de *representación* que es ese otro, el tradicional al que el propio Stanislavski se refiere, que proviene de... no me acuerdo; los franceses. Pero al mismo tiempo que habla de eso, también habla de diferencia en el carácter. Algo que tiene que ver con la genética y con la educación —principalmente con la educación, supongo—, que forman en el actor una tendencia natural hacia una de ambas maneras de comportamiento... escénico. ¿Ves? Eso hace que *vi-*

*encia y representación* tengan dos acepciones. Una se refiere al carácter mismo del individuo y la otra a un tipo específico de entrenamiento, por lo cual se le llama *escuela* de actuación. Estos dos determinados tipos de entrenamiento vienen a estar muy ligados al estilo. Vienen a ser como la base del estilo o un *preestilo*. Y no me preguntes lo que es el estilo, porque todavía no lo sé. Tema a tratar en el siguiente capítulo.

LALA (*mirándolo muy fijamente*): No te estoy preguntando nada.

LORENZO: En cambio se supone que un *actor vivencial* tanto como uno de *representación* podrían, potencialmente, trabajar en cualquier obra si conocen el *estilo* de la obra. ¿Vas entendiendo? Esto hace que la división a que nos estamos refiriendo venga a ser, en resumidas cuentas (*triunfalmente*) un *comportamiento mental del actor*. ¡¿Pero en dónde está la diferencia de este *comportamiento mental*?! (*Mira a Lala.*) ¿Me estás escuchando, Lala?

LALA: ¿A qué tanto vienes tú a mi casa, Lorenzo?

LORENZO (*tomado por sorpresa*): ¿Eh?

LALA: ¿Vienes a practicar conmigo la sabiduría de tu maestro, o vienes por mí?

LORENZO (*confundido de pronto*): Me gustaría que asistieras a las clases de Raúl, claro...

LALA: Tal vez lo haga; pero no me has contestado.

LORENZO (*evasivo*): ¿Qué quieres decir?

LALA: ¿Vienes aquí por mí?

LORENZO (*tratando de conservarse en la ambigüedad*): Sí... ¡Sí!

LALA: ¿Y por qué no me lo has dicho?

LORENZO: Es que... soy amigo de tu marido.

LALA: ¿Y eso qué?

LORENZO: ¿A ti no te importa?

LALA: ¿A ti sí?

LORENZO (*después de una pequeña vacilación*): No.

LALA: ¿Entonces? (*Ante la parálisis de Lorenzo.*)  
¡Ay, bésame!

#### CUARTO CUADRO

*Salón de clase. Raúl le da la clase a Carla, Emilia, Blanca, Lorenzo y Arturo. Hay una silla vacía que va a ocupar Felipe que está entrando en estos momentos.*

RAÚL: ¿Me entienden? (*A Felipe.*) Adelante, Felipe; aquí hay un asiento.

FELIPE: Perdón por llegar tarde; me perdí.

RAÚL: La primera vez es difícil encontrar la calle... de la buena actuación. (*Todos ríen.*) Pero no te preocupes, todo tiene remedio en este mundo.

FELIPE (*entre cohibido y divertido*): ¿Tú crees?

RAÚL: Para eso estamos aquí. Siéntate. (*Espera a que Felipe se siente y continúa.*) Por lo tanto me parece, Lorenzo, que estás en lo cierto: hablar de *vivencia y representación*, es referirse, desde luego, a oposiciones en dos planos distintos. En primer lugar nos referimos a una oposición entre sistemas pedagógicos de actuación. Y en segundo lugar al actor mismo, a su *forma de ser*, como muy bien acaba de apuntar Lorenzo. Por lo tanto, y es en esto que tiene toda la razón, un actor vivencial no es *necesariamente* el producto de ese tipo de entrenamiento, como tampoco el actor de representación lo será dentro de su sistema correspondiente, ya que en eso tiene muchísimo que ver la tendencia natural del actor según su carácter. Entonces tendríamos que afirmar que carácter y en-

trenamiento son, a partes iguales, responsables del producto final, o sea del tipo de actor que se es.

SOFÍA: ¿Una especie de determinismo cósmico? (*Risas.*)

RAÚL: Bueno... sí, como en todo..., me parece. Una parte de determinismo y otra de libre albedrío conforman el mundo; pero no en forma separada, según la ideología de cada quien, sino ahí las dos, juntas, perfectamente fusionadas en cada ejemplo e independientes de nuestra propia posición filosófica. (*Ríe.*) Aunque ésta sería ya una tercera posición filosófica, claro.

SOFÍA: ¿Tú qué tipo de actriz crees que sea yo..., independientemente de posiciones filosóficas?

CARLA: Fusionada, fusionada. (*Todos ríen.*)

SOFÍA (*más bien halagada, a Raúl*): ¿De veras?

RAÚL (*sonriendo*): Tú misma podrás decirlo cuando definamos de qué se trata. ¿Alguien tiene alguna idea? ¿Tú, Lorenzo, ya que comenzaste?

LORENZO: No, en absoluto; pero te decía que siento que la diferencia radica en un determinado tipo de comportamiento mental del actor en el momento de estar actuando. Ahora, qué tipo de comportamiento mental sea ése, lo ignoro. ¿Estás de acuerdo en que por ahí va el asunto?

RAÚL: Totalmente. (*Da permiso de hablar a Felipe que levanta la mano.*) Sí.

FELIPE: Hace un par de días Lorenzo nos planteó el problema a mi esposa y a mí. Hacía muchísimos años que yo no pensaba en eso. Cuando estudiante —yo estudié actuación en la Escuela de Bellas Artes—, hablábamos muchísimo de eso. Los vivenciales eran los alumnos de Seki Sano. Nosotros, los de la Escuela de Bellas Artes, éramos los *formales*. Porque entonces le decíamos *formal*

a lo que parece que ustedes están llamando ahora de *representación*...

RAÚL: Sí, es que hemos cambiado la nomenclatura debido a que se prestaba a confusión, ya que *formal* se llamó a los estilos no conformes con los estatutos del realismo socialista en la antigua Rusia Soviética.

FELIPE: Me parece que eso no lo sabíamos entonces, pero en fin, para el caso da lo mismo. Llegábamos a la conclusión, en todas las discusiones de café, que la diferencia tendría que ver con el uso de la emotividad. Que la vivencia tendría que ver con una relación más auténtica del actor con la emoción verdadera, en cambio para nosotros, los de... *representación*, el tipo de emoción que manejábamos era una emoción hecha, no verdadera; hacíamos como que sentíamos, nada más. *Fabricábamos* esta o la otra emotividad, sin *experimentarla* realmente. No sé si me doy a entender.

RAÚL: Perfectamente.

CARLA: De alguna manera eso es lo que dice Stanislavski...; de alguna manera porque lo explica un poco distinto; pero el vivencial tampoco experimenta la emoción *realmente*, ya que reacciona, como hemos acordado, supongo, a *estímulos ficticios* y no a estímulos reales, lo mismo que el actor de *representación*.

RAÚL: Exactamente. Tal vez Felipe desconozca la definición de *actuar* que nosotros estamos manejando. Te agradecería, Lorenzo, que después de clase charlaras al respecto con Felipe.

LORENZO: Sí, claro.

RAÚL: De acuerdo. Sí, lo que ha dicho Carla, es verdad. Al reaccionar a *estímulos ficticios*, la emotividad del actor en escena no puede ser *real*, aunque eso no impide que sea *verdadera*, como ya hemos discutido en otro momento...

ARTURO: Oye, Raúl...

RAÚL: ¿Sí?

ARTURO: ¿No será algo que tenga que ver con lo inconciente? Me parece que he escuchado decir por ahí, o he leído, no sé... que Stanislavski piensa que la creatividad actoral es de tipo inconciente. ¿O no tiene nada que ver?

RAÚL (*tan sorprendido como agradado*): Naturalmente que tiene todo que ver. ¡Estupendo, Arturo! (*Todos se han vuelto a ver a Arturo.*)

CARLA: Donde menos se piensa, salta la liebre.

SOFÍA: ¡Oye, Arturo, qué bárbaro!

RAÚL (*ríe*): ¿Ustedes pensaban que Arturo era tonto porque no abría la boca? Eso les enseñará a no hacer juicios sumarios. (*Todos ríen.*) Fíjense bien. En psicología se habla de dos funcionamientos mentales diferentes: el funcionamiento conciente y el funcionamiento inconciente. Se entiende, en términos generales, que el surgimiento de la emotividad forma parte de nuestro funcionamiento inconciente. Aunque en algunos casos llegamos a hacer conciente aquella emotividad surgida inconcientemente, cuando tal emotividad se define de tal manera en nosotros que puede ser concientizada; muchas veces no; la emotividad nos pasa totalmente inadvertida a quienes la padecemos —aunque no ante quienes nos observan. Generalmente no concientizamos que *hemos sufrido* tal o cual emotividad, hasta que ésta ya ha cedido el paso a otra. Pero en *determinados casos*, escúchenme bien, hacemos surgir en forma voluntaria, es decir nos provocamos concientemente, el surgimiento de un tipo de emotividad que consideramos *necesaria, conveniente*, en tal o cual situación. ¿Me siguen?

SOFÍA: No muy bien, perdona; he de ser tonta. ¿Querías poner algún ejemplo?

RAÚL: Claro que sí. Ejemplifiquemos el primer

caso. (*Lo piensa un momento.*) Vamos a suponer que aparece, sumamente asustada, la portera para anunciarnos que los primeros pisos de este edificio están en llamas. Nos miramos unos a otros, corremos de aquí para allá, preguntamos detalles, calculamos posibilidades de salir indemnes de esta situación. Encontramos finalmente que es posible pasar al edificio de al lado por la azotea y de ahí a la calle. Realizamos la operación con algunos trabajos y al fin nos encontramos a salvo todos en la calle y comentamos: "¿Qué susto, ¿no?" Bueno. Cuando la portera nos hace el anuncio, todos sentimos miedo en mayor o menor grado; pero no tenemos tiempo para observar el fenómeno. Nuestro funcionamiento conciente se encuentra ocupado primero en el cálculo de posibilidades para salvarnos y luego en la realización de la mejor de tales posibilidades. No es sino hasta que llegamos a la calle y nos sentimos a salvo, que podemos concientizar el miedo que padecemos. Sin embargo, lo importante en este ejemplo es que *desde luego* no asistimos concientemente al *comienzo* de tal miedo. ¿Me entienden?

SOFÍA: Es decir que en este caso...

RAÚL: Como en muchísimos otros. En la gran mayoría de los casos.

SOFÍA: ¿Sí?... ¿Producimos sentimientos sin *dar-nos cuenta*?

RAÚL: Naturalmente no siempre; pero casi siempre. Fíjense, los humanos no dejamos de sentir en un solo momento de nuestra vida. Si nuestra atención estuviera ocupada en aquello que sentimos a cada paso, no haríamos nada. O haríamos muy poco y mal. Nuestra atención requiere estar puesta en la solución del problema por el que estamos pasando y no en lo que este problema nos produce emotivamente. Una vez que hemos salido del problema, en cambio, podremos recapitular sobre lo que sentíamos cuando estábamos inmersos en él, no durante. Y

claro que esto sólo en el caso de una emoción mayor producida por un problema fuerte; ya que constantemente estamos experimentando infinidad de emociones, o *estados de ánimo* menores, que jamás concientizamos y que olvidaremos en forma total y definitiva al siguiente momento. El curso de nuestros pensamientos no nos permite estarnos parando aquí y allá para analizar nuestra respuesta afectiva ante cada nueva estimulación. (*Pequeña pausa.*) Bueno, pues de aquí es que parte la propuesta stanislavskiana que define su escuela de vivencia. Como en la vida real, habrá que dejar que sea el funcionamiento inconciente quien se encargue de la producción emotiva durante nuestra actuación. (*A Felipe, que levanta la mano.*) Adelante.

FELIPE: ¿Cómo lograrlo, si durante los ensayos nos hemos ido haciendo suficientemente concientes de los distintos estados anímicos de nuestro personaje?

RAÚL: Excelente pregunta. Y me parece que está justamente ahí la diferencia entre una posibilidad y la otra. Vean: El actor vivencial no ha sido entrenado para *definir*, en el análisis del texto, los diferentes estados anímicos de su personaje, *sino las diferentes causas que su personaje tiene para acabar experimentando tal o cual estado de ánimo*. Es decir que el actor vivencial sólo se ha de encargar de las adecuaciones de sus propias emotividades con aquellas del personaje. Si existe un análisis, es un análisis puramente situacional y circunstancial. Porque hemos hablado ya, ¿no es cierto?, de las distintas fuentes productoras de estímulos ficticios que provocan las reacciones creativas del actor. Tú, Sofía, ¿quieres especificarnos cuáles son las tres fuentes primordiales de estimulación?

SOFÍA (*azorada*): ¿Qué quieres decir? (*Todos ríen.*)

RAÚL (*paciente*): Si yo te golpeo, tú reaccionas. Pero tu reacción va a depender no sólo del

golpe que yo te di, sino, primero y antes que nada, de que haya sido yo precisamente quien te lo ha dado. Tu reacción corresponderá a la relación que tengas conmigo en el momento en que te golpeo. Y la relación que tú tengas en este momento conmigo, dependerá tanto de lo que te he hecho en el pasado, como de lo que tú me hayas hecho a mí. Y lo que tú y yo nos hayamos hecho en el pasado, tendrá que ver con la historia de tal relación y con la relación que nuestra relación haya tenido con los demás. Y finalmente tendrá que ver con las constantes e inconstantes de nuestro carácter.

SOFÍA (*anonadada*): ¡Ay, acabo de entenderlo todo perfectamente!

RAÚL (*ríe*): ¿En qué punto te perdiste?

SOFÍA: Después de si tú me golpeas yo reacciono, ya no entendí nada.

CARLA: ¡Ay, Sofía!

SOFÍA (*a Carla, defendiéndose*): Bueno; ¿tú entendiste?

RAÚL (*adelantándose a Carla*): Tú, en tu reacción a mi golpe, tienes varias opciones. Nombremos tres de ellas: a) Te echas a llorar, b) Te quedas atónita, sin saber qué hacer y c) Me devuelves el golpe. Ninguna de estas posibilidades aparece porque sí; ninguna reacción se produce arbitrariamente.

Vamos a decir que te echas a llorar. Lo haces porque asumes determinada culpa que yo, previo al golpe, te he echado en cara. Por lo tanto, ¿ya lo ves?, estamos dependiendo de un hecho anterior que engendró la culpa que, unida a mi golpe, produce en ti un estado de profundo malestar, que te hace derramar finalmente profusas lágrimas.

Pero la culpa será posible sólo debido al tipo de relación que tú y yo tengamos y al hecho de que esa relación haya sido, de una u otra manera, traicionada. ¿Hasta aquí vamos bien?

SOFÍA: (*Un tanto dubitativa*): Me parece que sí.

RAÚL: Ahora: el concepto de traición que tú y yo tenemos, depende en gran medida de la idea social que de ello se tenga en el lugar en que tú y yo nos habremos desarrollado. Cada grupo social tiene su propia idea con respecto a cuándo considerar traición un hecho determinado, porque cada grupo social maneja su propia y particular ética. Por lo tanto el grupo social en que tú y yo hemos crecido, formará en nosotros una idea general de los valores que, unida a nuestra particular herencia genética, dará por resultado nuestro carácter.

Es así pues que tu llanto, ante mi golpe, se deberá no sólo al golpe mismo sino a que sea yo —que para ti significa la relación que tienes conmigo— quien te lo ha dado. Y con esto y con el concepto de la traición que nos hayan inculcado, tanto como con tus modificaciones personales al respecto, *te echarás a llorar* finalmente. ¿Ahora sí?

SOFÍA: Sssí... ¡Sí!

RAÚL: Ese llanto tuyo, entonces, es el producto de una estimulación compleja que podemos simplificar en tres grandes grupos. La *situación*: eres golpeada. Las *circunstancias inmediatas*: la relación conmigo, sobre todo en los últimos días, con la comisión de la traición que te ha tenido hasta aquí cargando un terrible sentimiento de culpa. Y finalmente, en tercer lugar, las *circunstancias mediadas*: tu carácter; es decir la idea que te han imbuido de la lealtad y la particular sensibilidad que tienes tú al respecto. Resumiremos pues que tu llanto se debe: 1) A la situación, 2) A tu circunstancia inmediata y 3) A tu circunstancia mediada. ¿Ahora sí le ha quedado esto claro a todos?

*Algunos contestan que sí verbalmente: Carla, Lorenzo y Felipe, otros sólo mueven afirmativamente la cabeza: Sofía y Emilia, y otro más se limita a mirar a lo lejos: Arturo. La luz se extingue; pero Arturo se queda con un reflector,*

### **GENTE**

LALA, actriz

LORENZO, actor

FELIPE, actor

CARLA, actriz

SOFÍA, actriz

RAÚL, director y maestro de actuación

EMILIA, actriz

ARTURO, actor

### **LUGARES**

Casa de Lala y Felipe, casa de Sofía,  
camerino de un teatro, salón de clase

### **TIEMPO**

1995



*lo cual nos conduce al siguiente cuadro. Al tiempo que esto sucede, las palabras de Raúl se irán alejando hasta perderse:*

RAÚL: Volvamos entonces al punto que dio origen...

## QUINTO CUADRO

*En el apartamento de Sofía.*

ARTURO: Me perdí, ¡me perdí!... Me quedé pensando en lo que es la situación y en los dos tipos de circunstancias que desembocan en ella, como dos ríos que desembocaran en ese mar que es la escena que estamos representando.

SOFÍA: Eso es sumamente poético, Arturo... (*Le acaricia el pelo.*)

ARTURO: Pero ¿qué?

SOFÍA: ¿De qué?

ARTURO: Dijiste esa frase como si le fueras a oponer algo: "Eso es sumamente poético, Arturo...; pero..."

SOFÍA: Sí; iba a decir: "pero poco realista".

ARTURO (*herido*): ¿Por qué?

SOFÍA (*se aleja*): Porque así no se actúa. La actuación no son ríos que desembocan en el mar. ¡Así no se actúa! (*Pausa.*)

ARTURO: ¿Qué tienes?

SOFÍA: No tengo nada.

ARTURO: Algo tienes. ¿Qué es?

SOFÍA (*después de una pausa*): Me parece que lo que tú y yo tenemos que hacer es separarnos, ¿sabes?; dejarnos de ver.

ARTURO (*alarmado*): ¿Qué pasa?

SOFÍA (*ríe, alterada*): ¿Cómo que qué pasa? Ni tú puedes abandonar a tu esposa, ni yo puedo..., ni quiero... dejar a Roberto. ¡¿Qué demonios estamos haciendo aquí juntos hablando de nuestra clase de actuación?! ¡Es ridículo! ¡Es lo más ridículo que me ha pasado en la vida!

ARTURO (*después de una pausa y muy herido*): Pensé que nos queríamos.

SOFÍA (*rabiosa*): Pues estás equivocado.

ARTURO: Creí que ya habíamos discutido el asunto y que habíamos llegado a un acuerdo..., ¿no? (*Sofía guarda silencio.*) Sofía, por favor, no seas absurda; sabes perfectamente lo que yo te quiero a ti. Lo sabes, ¿no?

SOFÍA: No estoy muy segura. Ya no. Antes lo estaba, supongo. En efecto parecía equitativo que si yo no estaba dispuesta a dejar a Roberto, tampoco tenía por qué exigirte que tú dejaras a tu mujer; pero... Esa mujer a ti no te quiere nada, Arturo; ¿para qué quedarse con ella?

ARTURO: Tú y yo no podríamos vivir juntos de todos modos. ¿Qué es lo que quieres? ¿Ponerme un departamento con el dinero de tu marido, para ir a visitarme cada vez que tuvieras tiempo?

SOFÍA (*tensa*): No; ya sé que tu moralidad provinciana no te permitiría una cosa tan terrible. Y no es el dinero de Roberto, es mi propio dinero. (*Pausa. Casi tiembla.*) Por eso te estoy diciendo que no nos volvamos a ver... ¿Lo entiendes, no? Nuestras diferencias acerca de lo que es bueno y lo que es malo finalmente nos separan.

*Pausa larga. Arturo está con la mirada baja. Sofía comienza a llorar calladamente, de manera que al principio Arturo no lo advierte.*

ARTURO (*sin mirarla*): Yo no podría vivir solo; no sabría cómo. (*Después de una pausa, la mira.*) ¿Por qué lloras? (*Sofía sigue llorando*)

*sin contestar.*) Vamos a examinar esa reacción. La situación es que tú me acabas de decir que es ridículo que tú y yo sigamos juntos y que a eso yo te contesto que si ya se te olvidó lo que acordamos desde un principio. La circunstancia inmediata deberá tener que ver con algo que pasó ayer entre Roberto y tú y que yo, hasta el momento ignoro; pero que es bastante probable que haya terminado en pleito. La circunstancia mediata por tu parte, es que careciste de un padre que te protegiera en tu niñez y has encontrado su sustituto en Roberto...

SOFÍA (*histérica*): ¡Lárgate!

ARTURO (*sin hacer caso*): Y yo, Sofía, no puedo sustituir a Roberto..., porque no tengo ni su personalidad protectora, ni su edad, ni su dinero. (*Sofía, sin verlo, se va calmando.*) De pronto te da por pensar que lo que te tiene insatisfecha es que no puedas ocupar en mi vida el lugar que tienen mi esposa y mi hijo; pero te aseguro...

SOFÍA (*calmada ya, pero implacable*): Vete. Hoy no puedo... no quiero seguir hablando contigo. Vete.

## SEXTO CUADRO

*Nuevamente en clase.*

RAÚL: Volvamos entonces al punto que dio origen a esta explicación, que fue la observación hecha por Felipe. ¿La recuerdan? Se refería al previo establecimiento, durante los ensayos, de los diferentes estados de ánimo por los que el personaje atraviesa en cada escena de la obra. Y yo dije que *eso* le correspondería mejor al otro tipo de actor, al de *representación*; pero tal cosa no es estrictamente cierta. Me explico.

CARLA (*impulsivamente, a pesar de la decisión que*

*ha tomado de no intervenir en lo que Raúl afirma*): De acuerdo a Stanislavski, perdona, no es en ese momento que surge la diferencia entre las dos técnicas...

RAÚL (*casi no puede evitar la contrariedad que le causa la intervención de Carla*): ¿Quieres explicarnos lo que dice el querido Stanislavski, Carla?

CARLA: No; perdón. Lo ibas a explicar tú.

RAÚL: Por favor. Te pido que nos lo expliques.

CARLA (*comienza un poco insegura*): Eso es... Eso Stanislavski lo llama la *encarnación* y es bastante similar para los actores de ambas técnicas. Lo que pasa es que los actores de *representación* fijan de tal manera el gesto, que ya en escena y frente al público, ese gesto perfeccionado resulta un tanto frío porque adquiere mayor importancia que la vivencia que lo engendró; en cambio...

RAÚL (*interrumpe a Carla como si desautorizara su aserción*): Voy a explicar la otra de nuestras posibilidades de producción emotiva en la vida cotidiana: la de origen conciente.

SOFÍA: ¿Cómo? ¿Quieres repetir, por favor?

RAÚL: Sí; dejen que me explique. Hemos examinado ya la generación emotiva de origen *inconciente*; pero recordemos que también hay una generación emotiva distinta, voluntaria, es decir de *origen conciente*. Veamos.

Vamos a hablar mal de una mujer que no quiere a su marido. (*Risas.*) Bueno. Pues esta mujer un día recibe la visita del secretario de su muy importante marido, que trae una cara solemne y pálida y que, tras algunas vacilaciones, le informa que su marido acaba de sufrir un accidente en la avioneta que piloteaba de regreso a la ciudad de México y que el aparato se vino al suelo desde una altura considerable causando su muerte instantánea.

La mujer, al principio, parece no haber entendido lo que se le dijo; después abre muy

grandes los ojos, que se le van enrojeciendo por las lágrimas acumuladas y finalmente solloza, vencida por el dolor, escondiendo la cara entre las manos. El secretario del marido difunto le dirige palabras de consuelo, contesta a las preguntas que se le hacen y, después de convenir detalles acerca de las honras fúnebres, se despide y se marcha. La mujer entonces, se seca rápidamente las lágrimas y con una cara radiante va al teléfono para comunicarle al amante la buena nueva. (*Risas de los actores.*)

Si esta mujer no sintió en ningún momento pena alguna por la muerte de su marido, ¿de dónde sacó todo ese dolor y todas esas lágrimas, igual que se asombraría Hamlet ante la narración que uno de los comediantes hace de la muerte de Príamo? ¿Lo recuerdan? (*Nadie hace el menor gesto.*) Bueno, pues; olviden la cita. ¿Cómo le hizo esta mujer para ocultar su entusiasmo ante el compungido secretario del difunto marido? ¿Cómo pudo ponerse tan triste hasta el punto de llegar a derramar alguna lágrima?

FELIPE: A eso se le llama derramar lágrimas de cocodrilo, ¿no?

RAÚL: Así es: esta mujer finge su dolor. ¿Pero cómo? ¿De dónde saca, cómo genera un dolor que no *siente* sinceramente, pero que sin la menor duda *siente*... de alguna manera?

LORENZO: De la necesidad social que tiene de no descubrir sus verdaderos sentimientos. No le conviene.

SOFÍA: Finge los sentimientos que la sociedad espera que tenga.

RAÚL: Sí, sí, ¿y cómo? ¿Cómo le hace para generar estos sentimientos? ¿Cómo le hace?

EMILIA (*sin poderlo creer*): ¿Los genera conscientemente?

RAÚL: Así es.

EMILIA: ¡¿Cómo?!  
RAÚL: Como todos nosotros, el resto de la humanidad: voluntaria y por tanto conscientemente a partir de una mentira vital. Para seguir viviendo como lo ha hecho en la sociedad en la que vive, esta mujer tiene la *necesidad* de mentir. [Sabe que no puede alegrarse externamente, tal y como lo hace para sus adentros. Recurre entonces a estimularse primero con una *imagen* de shock y luego con una *imagen* de dolor, para producirse las emociones respectivas y así no escandalizar tontamente al secretario de su difunto esposo. Ya que él *seguramente* hablaría de tan inexplicable reacción, lo que a ella le acarrearía finalmente un sin fin de inconveniencias.] Todos, prácticamente a cada momento, nos vemos obligados a recurrir a estas *mentiras vitales*, obligados por las estrictas convenciones de la sociedad en que vivimos. ¿Cómo lo logramos? Exactamente igual que nuestra viuda.

ARTURO (*sombrio*): La viuda negra. (*Risas.*) ¿Qué dije?

RAÚL: ¡Y de la misma manera lo hacemos al actuar!

SOFÍA: Quieres decir los actores de representación.

RAÚL: ¡No! ¡Todos! (*Hay varios ¿qués? escandalizados.*) Sí; todos, si lo que queremos es dar una idea de realidad con nuestra actuación. (*Consulta su reloj.*) Pero con esto terminamos la clase. Piensen en lo que hemos dicho. Las dudas las aclararemos en nuestra próxima sesión.

*Todos comentan entre sí, ininteligiblemente, lo que Raúl acaba de decir y van saliendo. [Raúl se apresura a salir él primero; pero Emilia lo sigue haciéndole preguntas. Carla ha visto esta salida y, mohína, se queda clavada en su lugar. Lorenzo y Felipe salen calmadamente, comentando. Arturo, sale sin ver a Sofía quien, en cambio, lo ha seguido de reojo. Carla y Sofía han quedado solas.*

## SÉPTIMO CUADRO

SOFÍA (*que nota la inmóvil presencia de Carla, se vuelve a ella con sonrisa forzada*): Nos quedamos de una pieza, ¿no? (*Sin decir nada, Carla le devuelve la sonrisa.*) Oye, Carla, ¿te caigo mal?

CARLA (*asombrada y sincera*): No. No, no; para nada.

SOFÍA: Qué bueno, porque yo a ti te admiro muchísimo; me pareces una actriz excelente. (*Se sonríen débilmente la una a la otra; pero sin tensión.*) A mí me estaba interesando tu explicación de lo que dice Stanislavski, qué lástima que Raúl te haya interrumpido.

CARLA (*sonríe para ocultar un cierto dolor.*) Sí... Ya debía haber aprendido a no lucir en clase mis conocimientos.

SOFÍA: De pronto me da la impresión que sabes tanto como Raúl. ¿Qué haces en esta clase, Carla? Perdona, a lo mejor me estoy metiendo en lo que no me importa.

CARLA (*sonríe*): No, no; todo mundo lo sabe. Este curso comenzó con la idea de revisar conceptos stanislavskianos..., ponerlos al día y esas cosas; pero... muy pronto Raúl se olvidó del principio y comenzó a exponer sus propias teorías... que son muy brillantes, sin duda; pero que no admiten cuestionamiento.

SOFÍA: Raúl es una gente muy brillante, ¿no?

CARLA: Sí. A mí me gusta oír sus teorías. Las conocía ya.

SOFÍA (*interesada*): ¿De veras?

CARLA: Raúl y yo nos conocemos hace mucho; fuimos condiscípulos.

SOFÍA: ¡Oye, qué bárbara!; yo no estaba enterada. ¿No quieres que nos vayamos a comer juntas?

CARLA: Me gustaría; pero hoy no puedo. Hoy tengo un compromiso ya. Otro día.

SOFÍA: Sí; ¡sería estupendo! (*Una pausa.*) ¿Te vas por ahí?

CARLA: Me quedo un poco; es ligeramente temprano para mi cita.

SOFÍA: ¿No te importa que me quede contigo y mientras esperas me acabas de decir eso de Stanislavski?

CARLA (*ríe del entusiasmo casi infantil de Sofía*): Si quieres.

SOFÍA: Sí quiero.

CARLA: En realidad Raúl tiene mucha razón en su manera de enfocar la diferencia de esos dos tipos de actuación que Stanislavski anota, porque efectivamente en el libro de Stanislavski se pueden notar algunas incongruencias. Ésa, por ejemplo que yo estaba explicando. Si Stanislavski hace ver que el actor de representación se diferencia del de vivencia porque el de representación, ya en el escenario, suspende esta vivencia y sólo conserva el gesto que la expresa, ¿no siente entonces nada? El mismo Stanislavski confiesa que es imposible no sentir nada mientras se está vivo.

SOFÍA: ¿Entonces?

CARLA: Entonces tendrá que sentir aquello que expresa, porque de no sentir eso, su expresión nos sería incomprensible. Y yo francamente dudo que pudiera hacerse. No podemos sentir algo distinto de lo que expresamos. Podemos *ocultar* un sentimiento; pero sólo sustituyéndolo por otro...

SOFÍA (*que la ha observado con detenimiento*): Como tú ahora.

CARLA (*la mira, dispuesta a protestar; pero finalmente no lo hace*): Por lo tanto cuando Raúl dice que la diferencia está en la manera de producir el sentimiento, parece tener más razón en la diferencia que Stanislavski mismo. (*Dice, tratando de ocultar su irritación y*

*muy abruptamente.*) Sofía, ¿me querrías dejar sola? Necesito estar sola unos minutos.

SOFÍA (*sin saber qué hacer con la reacción de Carla*): Todos tenemos nuestros problemas, ¿no? (*No hay contestación.*) Carla, espero de veras que lleguemos a ser muy buenas amigas. Adiós.

*Sofía sale apresuradamente.*

*Carla permanece sola unos segundos, como congelada, tensa. Y finalmente, fastidiada, mueve los labios sin que lleguemos a oír lo que dice:*

CARLA: Esto no puede ser.

*Se queda unos momentos más, indecisa. Parece querer dar tiempo a que Sofía se acabe de ir y no volver a encontrársela fuera. De pronto aparece Arturo, con expresión inquieta, buscando seguramente a Sofía. Se cruzan las miradas de ambos.*

ARTURO: ¿Aquí estás todavía?

CARLA (*sonríe apenas*): No me he querido ir... todavía.

ARTURO: ¿Estás sola?

CARLA: Ya me voy.

ARTURO: Qué raro es Raúl, ¿no?

CARLA: ¿Raro?

ARTURO: Primero te pide que expliques lo que dice Stanislavski y luego te interrumpe. (*Carla no contesta.*) ¿Ya habías tomado clases con él?

CARLA: Sí...

ARTURO: Con razón.

CARLA (*cambia de actitud*): Ahora estoy trabajando en una obra que él dirige. ¿Ya la viste?

ARTURO: ¡Claro!; estuve el día del estreno. Sofía y yo entramos a felicitarte a tu camerino. ¿No te acuerdas?

CARLA: ¿Estabas tú? Me acuerdo que estuvo Sofía... Y tú, claro, tenías que haber estado también. ¿Te gustó la obra?

ARTURO: Me gustó muchísimo. Eso fue lo que me decidió a venir a tomar esta clase. Emilia y tú están geniales.

CARLA: Pensé que lo que te había decidido a tomar esta clase, había sido Sofía. ¿Andan peleados?

ARTURO (*ligera vacilación*): Ya no andamos.

CARLA (*escéptica*): ¿De veras?

ARTURO: De veras. (*Pequeña pausa.*) ¿Y tú?

CARLA (*sobresaltada*): ¿Qué cosa?

ARTURO: ¿Ya no andas con Raúl?

CARLA (*ligero sobresalto*): Nunca he andado con Raúl.

ARTURO (*escéptico*): ¿De veras? (*Carla lo mira con cierta severidad.*) Si no andas con Raúl, ¿con quién andas?

CARLA (*sin alterarse*): ¿Qué te importa? Metiche. Estúpido muchachito metomentodo.

ARTURO: Si no andas con nadie...

CARLA: Yo no dije que no anduviera con nadie. Dije que no ando con Raúl; que nunca he andado con Raúl..., metiche.

ARTURO: ¿No te gustaría andar conmigo?

CARLA (*asombrada*): ¿Contigo?

ARTURO: Cuando menos el día de hoy.

CARLA (*después de mirarlo con asombro un rato*): Sí.

*Arturo se acerca a ella y la besa. Luego se separan.*

ARTURO: ¿Entonces? ¿En tu casa o en la mía?

CARLA: ¿Vives solo?

ARTURO: No; vivo con mi mujer y con mi hijo.

CARLA: ¿Por qué sugieres la posibilidad de que vayamos a tu casa? ¿Estás loco?

ARTURO: Pensé que dirías que mejor en la tuya y así tendría tiempo de pensar cómo te iba a explicar mi situación de marido infiel.

CARLA: Eres un... ¡cínico!

ARTURO (*deprimido*): Me parece que sí.

CARLA: Con razón.

ARTURO: ¿Qué?

CARLA: Sofía se peleó contigo.

ARTURO: Sí. ¿Me dejas que te dé otro beso?

CARLA: ¿Para ver si te invito a mi casa?

ARTURO: Para ver, nada más.

CARLA: ¿Qué?

ARTURO: Si el segundo es tan bueno como el primero. (*Carla lo ve con mirada crítica.*) En este momento tanto tú como yo lo estamos necesitando, ¿no crees? (*Se acerca lentamente y la besa de nuevo, ahora muy largamente.*)

*Sofía se asoma, los ve y, con enorme dolor, vuelve a desaparecer sin haber sido advertida. A poco se oye fuera de escena:*

La voz de RAÚL (*que dice*): ¡Corte!

## OCTAVO CUADRO

*Casa de Lala.*

LALA: Me aburres.

LORENZO (*sorprendido*): ¿Qué?

LALA (*malhumorada*): No haces otra cosa que hablar y hablar de esa maldita clase y de las grandísimas tonterías que tu maestro les enseña. ¿Crees que si yo hubiera querido es-

cuchar tantas cosas inútiles no me habría ido a inscribir ya? ¿Por qué vienes y me repites gratis una clase que ni gratis me interesa? ¡Estúpido!...

LORENZO (*sin hacer caso del mal humor de Lala y más bien riéndose un poco de ella*): Mi labor diaria de proselitismo, Lala. ¿Por qué te resistes a la verdad?

LALA: ¡Baboso!

LORENZO (*en tono juguetón*): Todos sabemos lo buena actriz que eres; pero serías tanto mejor si dejaras que la *verdad* iluminara tu vida profesional, querida Lala...

LALA: No me queridées, ¿eh?; no estoy de humor. (*Lorenzo la mira divertido. Después de una pequeña pausa, Lala se vuelve a mirarlo.*) ¿De qué te ríes, buey?

LORENZO (*ríe abiertamente*): ¿Por qué estás tan enojada?

LALA: ¿Sabes qué? Me siento ofendida.

LORENZO: ¿Por qué?

LALA: Me siento *francamente* ofendida. *Todos*, absolutamente *todos* me consideran una gran actriz; una actriz insuperable..., en el género que manejo; tú, sólo porque te concedo el muy grande honor de acostarme contigo, te permites dudar. Eres un cretino; eso es lo que eres. Estoy profundamente ofendida, te lo advierto.

LORENZO (*Trata de ocultar las ganas de reír que tiene*): ¿Y quién ha dicho que no seas una gran actriz?

LALA (*mirándolo con furia*): ¡Tú! ¡Tú lo acabas de decir, infeliz! ¡Y encima te ríes! ¡Lárgate de aquí o te voy a echar al Duque! (*Llama.*) ¡Duque! ¡Duque!...

LORENZO: ¡No llames a ese horroroso animal pulguiento!

LALA (*abre muy grandes los ojos*): ¡¿El Duque

pulguinto?! ¡¿Cómo te atreves?! ¡Ahora sí te lo voy a echar encima! ¡Duque! ¡Que no deje nada de ti! ¡Que te acabe! ¡Duque!

LORENZO: Lala, el Duque no me hace nada; sólo me pega las pulgas.

LALA: Que te las pegue, entonces. ¡Duque!

LORENZO: No seas así, no lo llames. Yo lo único que dije... ¿Qué?

LALA (*está a punto de darle un ataque*): ¿Qué le pasa? ¡Jamás desobedece cuando lo llamo! (*Voz temblorosa.*) ¡Duque!...

LORENZO: ¿Estás suponiendo que el vecino se haya decidido finalmente a matarlo?

LALA (*desorbitada*): ¡Lo mato yo a él! ¡¿Dónde está el revólver de Felipe?! (*Está por salir de escena; pero de pronto se detiene y se vuelve totalmente relajada y sonriente.*) ¡Ah!

LORENZO (*desconfiado*): ¿Qué?

LALA: ¡Qué tonta! Le dije a Elvira que se lo llevara al parque y que no regresaran antes de la una. Era para que nos dejaran solos. ¿Ya ves lo que hago por ti?; ¿ya lo ves? Y tú en cambio... (*Chiqueona.*) ¡Qué malo eres! ¡Me dices que soy mala actriz!

LORENZO: Ni te lo he dicho, ni ha cruzado por mi mente jamás tal pensamiento.

LALA (*se le acerca, insinuante, chiqueona*): Sí...; dices que necesito esas clases... (*Le echa los brazos al cuello.*) Malo.

LORENZO: Bueno, ¡ya!, ¡fuera caretas! ¿Por qué te resistes?

LALA: ¿No te enojas si te lo digo?

LORENZO: Ponme a prueba.

LALA: A mí me parece que *sólo* los que no tienen talento necesitan que alguien les diga cómo tienen que actuar.

LORENZO: Como yo... o como Felipe...

LALA: ¿Ves cómo sí te enojaste? Ya sabía.

LORENZO (*tranquilo*): ¿Me estoy enojando? Pero mira, Lala, el talento no tiene absolutamente nada que ver con la *ciencia* de actuar.

LALA (*que se hace la ingenua*): Y dime, ¿cómo es que yo, que desconozco absolutamente la "ciencia de actuar", lo hago en forma tan *sublime*?

LORENZO: ¿No te enojas si te digo algo?

LALA: Sí; sí me enojo..., fuertísimo.

LORENZO (*con un suspiro*): Fin de la plática, entonces. ¿Qué?

LALA (*coqueta*): Ven... (*Empieza a tirar de él.*)

LORENZO (*sufriente*): ¿Otra vez, Lala? (*Mira rápidamente su reloj.*) Ya va a dar la una.

LALA: Rapidito. (*Se lo lleva fuera de escena.*)

## NOVENO CUADRO

*El salón de clases. Están solos Emilia y Raúl.*

RAÚL: No. Hay que tener bien en cuenta que estoy hablando sólo de la génesis de la emoción.

EMILIA: ¿Cómo?

RAÚL: De su principio, pues; del momento en que se genera en nuestra mente.

EMILIA: ¿Y qué ocurre después?

RAÚL: Pueden ocurrir muchas cosas. En el caso del incendio del edificio, por ejemplo, nosotros no nos daríamos cuenta cabal del miedo que sentimos, sino cuando éste ya ha desaparecido y ha sido reemplazado por una alegría más o menos encubierta al sabernos a salvo. Pero podría ocurrir de distinta manera.

EMILIA: A ver.

RAÚL (*lo piensa un poco*): Por ejemplo: A mí me ocurría, cuando estaba en la Universidad, que me ponía terriblemente nervioso ante la proximidad de un examen. Yo sabía, sabía todo el tiempo, que estaba nervioso. Y sabía también que era natural que estuviera nervioso. Uno se pone nervioso ante la incertidumbre de la propia suerte...; es natural, ¿no? Pero de momento uno no pone la mente en lo nervioso que está, porque la atención se encuentra totalmente ocupada en otra cosa mucho más urgente: la adivinación de las preguntas que el maestro nos va a hacer para echar un último y rápido repaso o, en todo caso, en la solución del triste destino que me espera si no logro aprobar, etcétera. Pero ya próximo a ser llamado porque eres el siguiente en la lista, alguien se te acerca y te pregunta: "¿No estás nervioso?" En ese instante, la conciencia se vuelve hacia la exploración del estado anímico y constata que efectivamente *se está* nervioso. De ahí en adelante y mientras algo más interesante no ocurra, yo *ya* estaré conciente de mi miedo al examen. ¿Ves?

EMILIA: Sí. Lo que surgió en forma inconciente, se vuelve plenamente conciente. ¿Pero se trata del mismo miedo? ¿No tendrás más miedo cuando estás conciente que antes? A mí me pasaba...

RAÚL: Sí; pero digamos que es el mismo miedo básico; el miedo al examen, a no pasarlo. Se aumenta; pero básicamente es el mismo. Porque ese miedo no desaparecerá mientras no se haya terminado la causa que lo produce: el examen.

EMILIA: Pero varía.

RAÚL: ¿Qué estado de ánimo no varía... *constantemente*? ¿Te has fijado en los actores principiantes?

EMILIA: ¿En qué sentido?

RAÚL: Leen en su papel la acotación del autor que indica tristísimo, ante un largo parlamento. Y ellos, incautamente, dicen todas las frases con la misma calidad y cantidad de tristeza, hasta que el autor de la obra vuelve a indicarles entre paréntesis: desconcertado.

EMILIA (*ríe*): Provocando en el actor, claro, el más completo desconcierto.

RAÚL (*sonríe*.) Sí. Nos damos cuenta, en el acto, que se trata de un actor principiante porque lo que dice sonará a falso. *No es posible que un estado de ánimo se mantenga invariable a lo largo de todas las frases que componen un parlamento*. Pero, desde luego, el estado de ánimo general tendrá que ser el de tristeza, hasta que un tipo de estimulación totalmente diferente nos toque. Y es entonces que el autor nos indica que el estado de ánimo general de tristeza se cambiará por otro de desconcierto. ¿Lo entendiste? (*Emilia hace un signo afirmativo con la cabeza; pero guarda silencio, mirando sin mirar por encima del hombro de Raúl.*) ¿O no?

EMILIA (*lo mira por unos segundos y dice finalmente*): ¿Por qué no te quieres dar cuenta que estoy enamorada de ti? ¿Por qué?

RAÚL (*ríe divertido, sosteniéndole la mirada por algunos segundos y dice*): Porque soy gay.

EMILIA (*abre muchísimo los ojos*): ¿No estuviste casado hace poco?

RAÚL: Pero me divorcié. (*Ríe.*)

EMILIA (*pesarosa*): ¿Porque eras gay?

RAÚL: Sí.

EMILIA (*poniéndose furiosa*): ¿Y por qué no me lo dijiste?... ¿Por qué dejaste que me enamorara de ti?

RAÚL (*enormemente calmado*): ¿Lo ves? Esas dos frases que acabas de decir son el producto de un mismo estado de ánimo; sin embar-

go la segunda contenía mucho más enojo que la primera. Y la que me vas a decir ahora será el producto del desconcierto.

EMILIA (*sin hacer caso y, efectivamente muy desconcertada*): ¿Eres o no eres gay?

RAÚL (*sonriente*): ¿Ves? Lo siento mucho, Emilia. Pero entendiste la lección, ¿no?

EMILIA (*resentida*): ¿Cuál de las dos?

RAÚL: La que se refiere a nuestra producción emotiva y la conciencia o inconciencia que tenemos en su génesis. Aunque claro; espero que la otra también la hayas aprendido: No le declares tu amor a alguien que antes no te haya dado muestras de *algún* tipo de interés dentro del terreno amoroso..., si no quieres salir muy, muy lastimada. (*Da la media vuelta y se aleja.*)

EMILIA (*musita*): ¡Qué horrible eres!..., ¡qué horrible!...

*Raúl desaparece sin volverse. Emilia está temblando, sin saber qué actitud tomar. Finalmente se resuelve y sale llorosa y gritando tras Raúl:*

EMILIA: ¡Cobarde!... ¡Poco hombre!... ¡Gay!

## DÉCIMO CUADRO

FELIPE: ¿Estás solo?

LORENZO (*incómodo*): Me dice la muchacha que Lala tuvo que salir; no sabe decir a dónde, ni a qué hora va a regresar.

FELIPE: ¿Te había dado cita a esta hora?

LORENZO (*indeciso*): No; pero...

FELIPE: ¿Qué?

LORENZO (*desvía la mirada*): No sé... (*Pausa.*)

FELIPE (*desconcertado ante el silencio de Lorenzo*):

¿Y entonces? ¿Piensas quedarte ahí, esperándola toda la noche?

LORENZO: No, claro que no; ya me iba; pero...

FELIPE: ¿Quieres un buen consejo, muchacho? (*Lorenzo lo mira, sin contestar*): Es posible que esté mal lo que voy a decirte. Tradicionalmente, un marido no debería estarle dando consejos al amante de su mujer, a menos que esté actuando en un delicioso *veau-de-ville*...

LORENZO (*tomado por sorpresa*): ¿Qué?

FELIPE: Pero aunque no lo actuemos, en la realidad estamos metidos hasta la coronilla en un *veau-de-ville*, aunque eso de delicioso esté por verse...

LORENZO (*alarmado*): Oye, Felipe...

FELIPE: No; si me vas a negar, por principio, que andas metido con mi mujer, la única alternativa que me dejas va a ser la de correrte definitivamente de mi casa. (*Se miran un momento a los ojos, sin hablar.*) ¿Debo interpretar tu silencio como una franca aceptación de cargos? (*Lorenzo baja la mirada.*) Eso es; siempre resulta preferible partir de una base sólida para un buen entendimiento.

LORENZO (*con la mirada baja*): ¿Qué te puedo decir?

FELIPE: No; nada; no te molestes. El que tiene cosas que decir aquí soy yo. (*Ríe.*) Después de todo, hasta en el peor de los vodeviles, el marido cornudo goza de prerrogativas. ¡Ah!; pero un momento; no creas que me he enterado del asunto por Lala. No; no hemos llegado a tal descaro en nuestro matrimonio, afortunadamente. Si me enteré por alguien, fue, naturalmente, por ti.

LORENZO (*lo mira ahora, desconcertado*): ¡¿Por mí?!

FELIPE: ¿Te crees, ni por un momento, que me iba a pensar que venías a esta casa buscándo-

me a mí, a este tonto actor de representación? (*Pausa un poco demasiado larga en que Lorenzo no sabe qué decir. Felipe, por tanto, continúa.*) Lala es una mujer encantadora, en cambio. Hasta las piedras se enamoran de ella. Aunque, claro, tiene sus momentos de gran carácter y entonces resulta insoportable; pero en términos generales..., resultaba claro que era a ella a quien venías a buscar.

LORENZO (*hace un esfuerzo*): Este... (*Se calla.*)

FELIPE: ¿Qué?

LORENZO: Este... (*Se calla definitivamente.*)

FELIPE: ¿Lo ves? Cualquier tipo de explicación en estos casos resulta imposible. Y que conste que yo no te he estado pidiendo explicación alguna. Lo que yo quería, en realidad, era darte un consejo: No seas demasiado paciente con Lala. A las mujeres, en general, no les gusta que las traten *tan* bien. Que no las traten bien todo el tiempo, quiero decir; se aburren. No sé qué tan enamorado puedas estar todavía de Lala; pero el haberte encontrado aquí, solo, sin saber qué hacer de ti cuando mi mujer te ha plantado, me dice que sigues lo suficientemente enamorado de ella para hacerlo. Si es así, muchacho, más te vale tratarla mal o la vas a perder en forma definitiva. Yo, en tu lugar, desaparecería toda una semana y luego, sin más, me presentaría, encantador, con un ramo de flores en las manos, sin dar la menor explicación.

LORENZO (*un tanto mohíno*): Me parece que eso es lo que voy a hacer; pero...

FELIPE: ¿Qué?

LORENZO (*lo piensa mejor*): Nada.

FELIPE: ¿No tienes ni para comprar un ramo de flores?

LORENZO: No.

FELIPE: Mira, muchacho, soy bastante cínico

como para darte un consejo con el propósito de que conserves a mi mujer; ¡pero no esperarás que te dé dinero para que le compres un ramo de flores...!

LORENZO: ¡No, no!...

La voz de RAÚL (*fuera de escena*): ¡Corte!

*Y entran todos los demás a la clase, riendo.*

RAÚL (*reprime una sonrisa*): Me parece que el ejercicio que acabo de explicarles era: el personaje A le declara su amor al personaje B. ¿Qué sucedió?

LORENZO (*desolado*): ¡No sé!; me pareció que de pronto ya estábamos hablando de otra cosa y era absurdo salir con... ¡No sé!...

FELIPE (*ríe*): Yo traté de darte pie para que te me declararas; pero no dijiste nada, entonces yo seguí adelante con lo que había comenzado. (*A Raúl.*) ¿Está mal?

LORENZO: ¡No, eso ya lo sé!; es que... ¡No supe cómo hacerle! (*A Raúl.*) ¿Qué me falló?

RAÚL: Varias cosas.

FELIPE: ¿Puedo decir algo?

RAÚL: Si quieres.

FELIPE: En la realidad Lorenzo es un buen amigo tanto mío como de Lala, mi mujer. Viene a casa con regularidad. Tal vez yo no debí haber utilizado unas circunstancias reales... —sí quedamos que se llaman *circunstancias*, ¿no?

RAÚL: Claro; serían unas circunstancias inmediatas.

FELIPE (*momentáneamente desconcertado*): ¿Inmediatas?

RAÚL: Es decir, distinto a *circunstancias mediatas*... La relación que me explicas que hay entre ustedes es una circunstancia que prevalece emotivamente, por lo tanto se trata de una circunstancia *inmediata*.

SOFÍA: Creo que Felipe todavía no se integraba al grupo cuando explicaste la diferencia entre circunstancias mediata e inmediata.

FELIPE: Sí, pero...

RAÚL (*a Sofía*): ¿Por qué no se la explicas?

SOFÍA (*ríe, nerviosa*): ¿Yo? (*Todos se vuelven a mirar a Sofía.*) Mejor que lo explique Carla. A ella le sale todo más bonito.

CARLA (*ligeramente molesta*): Sí, cómo no; yo lo digo todo más bonito.

SOFÍA: Bueno, bueno, está bien; lo explico yo, entonces. A ver...: Circunstancia inmediata es cuando acaba de pasar, ¿no? (*Los demás ríen.*) ¿De qué se ríen? (*A Raúl.*) ¿No?

RAÚL: Continúa.

SOFÍA: Y *mediata* es cuando ya hace mucho que pasó. (*Risas.*) ¡Ay, éstos hoy están muy simples! ¡Qué babosos! (*Se enfrenta a ellos.*) ¿Qué les pasa, ¿eh? (*A Raúl, en son de protesta.*) ¿No era así?

RAÚL (*ríe*): Más o menos. Lo que pasa es que dudo que Felipe haya entendido algo.

SOFÍA (*a Felipe*): ¿No entendiste?

FELIPE (*serio*): Sí; que lo mediato es lo mediato y lo inmediato lo inmediato. (*Risas.*)

SOFÍA (*ligeramente molesta*): ¡Pues sí! (*Risas; ella misma ríe.*) ¿No les digo?; están menso.

RAÚL: Bueno; vamos a hacer este paréntesis en beneficio de todos. (*Se dirige a Felipe al principio.*) Habrás escuchado, seguramente, las tres preguntas de tipo stanislavskiano que se supone que un actor debe hacerse antes de entrar a escena...

FELIPE (*trata de recordar y se rinde*): No sé.

RAÚL: ¿Arturo?

ARTURO: ¿Quién soy? ¿De dónde vengo? ¿A dónde voy?

RAÚL: Éste estudió con los rusos. (*Risas. Raúl se dirige nuevamente a Felipe.*) Como verás, la primera de estas tres preguntas: ¿Quién soy?, resulta demasiado difícil poder contestarla justo antes de entrar a escena. Se supone que un actor habrá utilizado gran parte de los primeros ensayos intentando contestar esta pregunta; para el momento de entrar a escena, cuando el público está en la sala, si no se la ha contestado mil veces, será perfectamente inútil preguntársela ya. En ese momento sólo cabría responder: "Soy el actor Fulano de Tal, a punto de entrar a escena, sin saber nada de nada y muriéndome de un justificadísimo miedo." (*Risas.*) En cambio las otras dos preguntas, aunque ya se las habrá contestado con la debida anticipación, será utilísimo repetírselas en ese preciso instante. Vamos a ver a qué exactamente nos referimos. Sabiendo la contestación a la primera: ¿Quién soy? —es decir, *qué personaje* estoy haciendo—, sobrevendrán lógicamente las otras dos al ir abordando cada escena específica de la obra. ¿Me sigues?

FELIPE: Sí, sí; claro.

RAÚL: ¿Quieres continuar, Emilia?

EMILIA (*tomada por sorpresa, distraída*): ¿Eh?

RAÚL (*sonríe, malvado*): ¿En qué ignoto galán estás pensando? (*Risas.*)

EMILIA (*avergonzada, confundida*): Este... ¡Te odio! (*Y, medio llorando, abandona la clase.*)

RAÚL: ¿A dónde vas? (*La pregunta queda sin respuesta. Con un suspiro de resignación, al resto de la clase.*) Actriz temperamental. (*Silencio incómodo.*) Continuemos. La segunda pregunta, ¿de dónde vengo?, no se refiere, desde luego, al lugar en sí del que provengo al punto de entrar a escena, sino a lo que me ha sucedido. [Tendríamos que preguntarnos aquí cuál fue el último suceso que a mí, como personaje, me ha ocurrido que pudiera

llevarme a experimentar un estado de ánimo como el que debo tener al abordar la escena.] Esto, seguramente, todavía mantiene sus huellas impresas en el estado de ánimo del personaje que interpreto, en el momento presente al entrar a escena. Por lo tanto ¿*de dónde vengo?*, nos sirve para determinar el estado de ánimo con el que aparezco ante los demás personajes y, naturalmente, ante el público. [Algunos actores aparecen en escena sin un estado anímico preciso; nos dan la idea de estar emergiendo del limbo, totalmente desvinculados de la situación y de la obra misma.] (*En estos momentos, Emilia vuelve a aparecer, un tanto recelosa.*) Miren a Emilia. (*Todos se vuelven a mirarla; Emilia se azora.*) De lo que podemos darnos cuenta que Emilia experimenta emocionalmente en estos momentos, es el producto tanto de la forma en que salió de este cuarto, como de la inesperada situación que se le presenta al ser el centro de la atención de todos ustedes.

EMILIA (*furiosa, a Raúl*): ¡Eres un monstruo! (*Vuelve a salir violentamente.*)

RAÚL (*sin inmutarse*): ¿Lo ven? Emilia acaba de hacer sólo lo que era lógico de acuerdo a cuatro factores fundamentales. Primero: a lo que Emilia es; a su carácter que, en el caso que nos ocupa, respondería a la pregunta ¿*quién soy?* Segundo: al estado de ánimo con el que entró a este cuarto. [Un estado de ánimo producto del penoso suceso que todos pudimos apreciar, sumado al arrepentimiento posterior, fuera de nuestra vista.] Este segundo factor responde a la pregunta ¿*de dónde vengo?* Tercero: al propósito que Emilia se hizo seguramente al decidir regresar [a este cuarto. Aquí caben algunas hipótesis: “Hice el ridículo saliéndome como lo hice y por tanto debo regresar haciendo como si nada hubiera ocurrido, para borrar la mala impresión”; o bien, “Tengo que regresar para demostrarle al maldito Raúl que a mí no se me hiere tan fácilmente”; o bien, “Regreso para sacarle los ojos a

Raúl”. Yo, personalmente, creo que el propósito u *objetivo* de Emilia al regresar, era este último. (*Nadie ríe.*) Esto, pues, desde el punto de vista actoral] y responde a la tercera pregunta ¿*a dónde voy?*; lo que Stanislavski llama el *objetivo* del personaje. Y finalmente un cuarto y último factor que es la situación misma con la que Emilia se encuentra al entrar aquí y que no se espera, porque de habérselo esperado, desde luego y por principio de cuentas, no entra. Para este último cuarto factor no existe pregunta previa alguna, ya que supuestamente es ignorada por nuestro personaje y viene a constituir la acción que el público presencia y que es el resultado final de la suma de las tres preguntas que Arturo nos apuntó, con la situación escénica misma. (*A Lorenzo que levanta la mano.*) Sí.

LORENZO: La forma en que tú la recibes...

CARLA (*intercalando sotto voce*): ... muy cruel, por cierto...

LORENZO (*que no se ha dejado interrumpir*): ... viene a constituir el obstáculo a su objetivo.

RAÚL: Exactamente. La reacción al obstáculo es lo que hace *interesante* la acción. ¿Notaron ustedes cómo Emilia se azoró, perdió el color y, luego de algunos segundos de vacilación, se encolerizó y me dijo, temblando, que era yo un monstruo? ¡Fue un momento magnífico!

CARLA (*ahora más audible*): Y muy cruel, por cierto.

RAÚL: Querida Carla, la vida es cruel. El aprendizaje de la actuación lo es en sumo grado. (*Espera que Carla responda; pero Carla guarda silencio y sólo lo ve con mirada de desaprobación.*) Por lo tanto, Felipe, dicho todo esto de una manera más breve, Emilia reaccionó a cuatro factores: a su circunstancia mediata, a su circunstancia inmediata, a un *objetivo* preciso y a una situación, en este caso adversa a sus expectativas y por tanto sumamente dramática.

FELIPE: Yo había oído hablar de los *antecedentes* de un papel; ¿no es lo que tú estás denominando...?

RAÚL (*interrumpe*): Así es. Ésa es la palabra que Stanislavski emplea y que es utilizada por muchos de nuestros actores en forma terriblemente equivocada. Se ponen a imaginar toda la vida de su personaje con pelos y señales desde el día de su nacimiento y luego, como si fuera algo mágico que operara por sí mismo, apuntan todo y lo guardan. [Es para evitar esta equivocación que a mí se me ha ocurrido sustituirla por dos expresiones que remiten más directamente a una práctica actoral: *circunstancias mediatas* y *circunstancias inmediatas*.]

FELIPE: No acabo de entender en qué forma empleamos equivocadamente la expresión antecedentes. ¿Por qué no sirve?

RAÚL (*a Arturo que levanta la mano*): ¿Qué quieres, Arturo?

ARTURO: Quiero ver si puedo contestar la pregunta que acaba de hacer Felipe.

RAÚL: Adelante.

ARTURO: La palabra *antecedentes* es... abarca mucho; abarca demasiado y entonces uno se pierde. En cambio la palabra *circunstancia*, sobre todo dividida como la dividimos nosotros en *mediata* e *inmediata*, nos hace darnos cuenta de algo más... (*busca la palabra*) circunscrito...

CARLA (*ríe*): ¡Qué palabra, Arturo!

RAÚL (*ayudando a Arturo*): Concreto.

ARTURO (*a Felipe*): Algo que podemos aplicar más directamente en la práctica. Con la palabra *antecedentes* nos perdemos en tanto tiempo pasado del personaje...

FELIPE: Yo no me pierdo...

ARTURO (*encimándose*): No; tú no; pero...

FELIPE: Me atengo a lo que dice el texto y ya.

ARTURO: ¿Sin vivenciarlo?

FELIPE (*se dirige a Raúl*): A lo mejor lo que pasa es que no acabo de entender en qué exactamente radica la diferencia entre ser un actor vivencial y uno de representación. (*A los demás*.) Perdonen mi insistencia.

RAÚL: No te preocupes; les sirve de repaso. Son muchas las diferencias, Felipe; pero primordialmente tendríamos que decir que se trata de la forma de producción emotiva. Ya hemos puesto ejemplos. El actor de representación no se permite gestar emotividad alguna si no es en forma perfectamente conciente.

SOFÍA (*completando*): Y el vivencial *permite* que su funcionamiento inconciente realice la tarea.

RAÚL: Exactamente. [Al poner su atención en el problema de la situación. En su interlocutor, pues. En cambio el actor de representación tendrá la mayor y la mejor parte de su atención en lo que hace él mismo emotiva y gestualmente. El interlocutor sólo le sirve de referencia. La atención de un actor de representación está en sí mismo.

FELIPE: Ahora me doy cuenta de que he sido un actor de representación sin saber en qué consistía mi propia existencia actoral. (*Ríe*.) ¡Es increíble!]

LORENZO: ¿Y podría haber una tercera posición que mezclara ambas posibilidades?

RAÚL: No; porque la mezcla de ambas posibilidades es justamente lo que hace el actor vivencial.

LORENZO (*muy asombrado*): ¡¿Cómo?!

RAÚL: El actor vivencial trata de imitar y de superar, claro, el comportamiento cotidiano, para lo cual hace lo mismo que se hace en la vida real: una producción emotiva anfibia, según las circunstancias. (*Se dirige a Felipe*.)

Pero para no meternos de momento en honduras estilísticas, problema que todavía no hemos abordado en esta clase, te diré nada más que para lograr un resultado actoral más cercano a la verdad, es necesario que ahondemos en la psicología de nuestro personaje, ya seamos actores de vivencia o de representación. [A ti seguramente te basta con convertirte en un hombre colérico si el texto, en algún lado, dice que tu personaje monta en cólera con facilidad. Pero para lograr un resultado más cercano a la posibilidad real, es decir más complejo, tendrías que interesarte por ver qué es, en los eventos de su vida pasada, lo que ha hecho de tu personaje un hombre proclive a la cólera.]

FELIPE: Y para eso es para lo que están los *antecedentes*.

RAÚL: [De los que tu texto sólo te entera, por regla general, de sus consecuencias dentro de la situación.]

FELIPE: Bueno, sí; yo no quise decir que no tenga que *inventar* algunas cosas, rellenar huecos del texto...

RAÚL: Ahí tienes entonces. Como nos decía Arturo hace un momento, a los actores se nos facilita mucho más si en vez de decir *antecedentes* en general, dividimos tales antecedentes.] La palabra *circunstancia* tiene la enorme ventaja de expresar un pasado que se extiende y nos llega hasta el presente mismo. La palabra *antecedentes* nos remite exclusivamente al pasado e inclusive parece hablarnos de un pasado ya muerto o, en todo caso, inoperante para la situación presente. [Pues bien, ésta es justamente la forma equivocada en que los actores solemos valernos del concepto *antecedentes*, llegando a lo que yo llamo la *antecedentitis*, que no es otra cosa que un exceso inoperante e incluso inhibitorio de datos en la historia pasada del personaje.] Cuando en cambio dividimos en dos tiempos primordiales el pasado, no

tenemos más remedio que atenernos a su funcionalidad.

FELIPE: ¿Cómo?

[RAÚL: Ya que sabremos que las *circunstancias inmediatas* van a ser las responsables de crear en nosotros el estado de ánimo presente, con el que marcamos nuestro punto de partida, antes de que ninguna otra cosa nos ocurra en la situación dramática, es decir en la escena que actuamos frente al público.]

FELIPE: Me parece que sigo sin entender.]

RAÚL: Tú, Felipe, en esta clase te comportarías en forma distinta, si por la mañana te hubieras enterado que te has sacado un millón de pesos en la lotería. Tendrías que aparecer ante nosotros enigmáticamente bonachón y distraído. En cambio, si te hubiera ocurrido alguna cosa que te preocupara, estarías inclinado a mostrar disgusto a la menor oportunidad y pondrías objeciones para todo.

FELIPE (*ríe*): Que es justamente lo que estoy haciendo en estos momentos.

RAÚL: No; si en efecto algo te está preocupando de verdad, haces maravillosos esfuerzos por tenerlo bajo control, ya que tus objeciones resultan perfectamente coherentes. Esta coherencia tuya puede deberse a una disciplina mental que te has ido imponiendo en la vida. ¿Me entiendes?

FELIPE: Sí, sí.

RAÚL: Y esto último, entonces, es ya un rasgo de carácter. Producto de las otras *circunstancias*; de tus *circunstancias mediatas*, pues. [Las *circunstancias* de tu vida pasada te han obligado a modelar tu carácter en esta forma. A lo mejor fuiste un joven terriblemente impulsivo y esto te causó serios problemas, por lo que te fuiste haciendo, con el desarrollo de tu voluntad, un hombre que controla hoy en día su mente hasta en las situaciones más desesperadas.]

FELIPE (*a los demás, sonriendo*): Este Raúl resulta un hombre peligrosísimo. (*Raúl ríe, complacido.*) No sé cómo haces para mirar la vida con tal acuciosidad; es increíble.

RAÚL (*ríe*): Divido mis circunstancias en mediatas e inmediatas, nada más.

FELIPE: Me has convencido. (*Mira su reloj.*) Pero oye, Raúl, ¿permities que me vaya? Ya se pasó un poco de la hora y yo tengo una cita.

RAÚL (*ve su reloj*): ¡Ah; sí, sí; perdonen! Continuamos pasado mañana. Es todo.

*Van saliendo todos con más o menos prisa. Felipe y Raúl los primeros. Lorenzo, pensativo, pesaroso, se queda en su lugar cuando todos se han ido. Una pausa. Emilia, pesarosa ella también, se asoma.*

EMILIA: ¿Ya se fueron todos?

LORENZO (*la mira*): Sólo quedo yo, como podrás ver.

EMILIA (*se echa a llorar*): No me trates mal, por favor. No me trates mal.

LORENZO (*alarmado, contrito*): No, no; perdóname. No quise... (*Se detiene, sin saber qué hacer. Emilia llora en silencio.*) ¿Un vaso de agua?, ¿una aspirina?... ¿un susto? (*Impotente, deja salir un.*) ¡Dios mío, ¿qué se hace en estos casos?!

EMILIA (*después de unos segundos, saca un pañuelo desechable y se suena, dando fin al llanto*): ¿A qué te quedaste aquí?

LORENZO: No sé...; es que no me dieron ganas de salir con los demás. (*Pausa. Sonríe con cierta amargura.*) A ninguno de los dos nos fue muy bien en esta clase, ¿no?

EMILIA (*asombrada*): ¿A ti?; ¿por qué?

LORENZO: Hice el ridículo en el ejercicio. ¿No lo viste?

EMILIA (*piensa en el ejercicio*): ¿Sabes una cosa?

Yo no sé por qué se te ocurrió escoger a Felipe para declararle tu amor.

LORENZO: Yo tampoco lo sé. (*Mira al suelo.*)

EMILIA (*después de verlo un momento*): No eres gay, ¿o sí?

LORENZO (*ríe, divertido*): No. Al menos no, que yo sepa. Algunos homosexuales que se me han acercado, aseguran que todos tenemos un yo homosexual en el clóset. Pero yo por más que busco en mi clóset, no..., no encuentro nada por el estilo. Pantalones, zapatos, una que otra corbatita vieja...

EMILIA: Eso me parecía a mí. ¿Entonces?

LORENZO: Era un reto. ¿A ti no te gusta ponerte retos en la actuación?

EMILIA: Sí, claro. A todos..., supongo.

LORENZO: Pues eso fue.

EMILIA (*después de otra pausa*): ¿Y es cierto?

LORENZO (*la mira, sin entender*): ¿Qué?

EMILIA: Que andas con su mujer. (*Inmediatamente arrepentida.*) ¡No, no; perdona! ¡Qué metiche soy!; ¡a mí qué me importa! ¡No me contestes, por favor!

LORENZO (*la mira, sonriendo*): No te iba a contestar.

EMILIA (*ofuscada*): Creo que lo acabas de hacer. ¡Dios mío, soy tan espantosa como Raúl!...

LORENZO (*ríe, divertido*): Eres peor; eres mucho peor que Raúl.

EMILIA (*complacida en el fondo*): ¡Qué va!... (*Pequeña pausa.*) Una cosa sí te voy a decir. Si querías ponerte ese reto, está bien. Pero entonces tenías que haberte convencido a ti mismo de estar realmente enamorado de Felipe. Y entonces, por más que él te hubiera dicho lo que te hubiera dicho, todos habríamos visto, el mismo Felipe lo habría visto, que estabas enamorado de él.

LORENZO (*muy interesado, la ve por unos segundos*): Tienes razón. Naturalmente. ¿Por qué Raúl no me lo dijo?

EMILIA: Porque luego se distrajo con la pregunta que le hizo Felipe. Así le pasa. Se dedica a resolver el problema que le parece más interesante en el ejercicio y se le olvidan los demás. Luego se acordará y te lo dirá.

LORENZO: ¿Llevas mucho estudiando con Raúl?

EMILIA (*con un profundo suspiro*): Casi medio año. (*Se quedan en silencio un momento. Repentinamente.*) Ya me voy; adiós. (*Y sale rápidamente.*)

*Lorenzo reprime el impulso de detenerla. Se queda pensativo un momento más y luego sale.*

## UNDÉCIMO CUADRO

*En la casa de Felipe y Lala.*

LALA: ¿Estabas aquí...?

FELIPE: ¿Estabas tú aquí...?

LALA Y FELIPE (*al unísono*): Pensé que habías salido. (*Ríen y se abrazan, siguiendo el mismo impulso. Una pequeña pausa.*)

FELIPE: ¿Lorenzo sigue sin presentarse en esta casa?

LALA (*abriendo mucho los ojos*): Lo sabes perfectamente.

FELIPE: ¿Quieres que hablemos del asunto?

LALA (*en guardia*): ¿Qué hay que hablar?

FELIPE: No; si no quieres no. Pensé que era hora de que volviéramos a ser sinceros el uno con el otro.

LALA (*después de una pausa tensa*): ¿Tú quieres que hablemos del asunto?

FELIPE: Sí; creo que sí; lo preferiría. ¿Tú de veras no?

LALA: ¿Quién empieza?

FELIPE: Podríamos saltarnos las difíciles y ridículas confesiones de infidelidad, si te parece.

LALA (*lo piensa un momento*): Sí; me parece.

FELIPE: Mira; la semana pasada, haciendo un ejercicio en clase, se me ocurrió aconsejarle que no fuera tan complaciente contigo.

LALA: ¡Ah!... ¿Te parecía que era muy complaciente conmigo?

FELIPE: Estabas, a todas luces, abusando del pobre muchacho, Lala. Inconcientemente yo he de haber pensado que aconsejarle eso, redundaría en una relación más duradera entre los dos.

LALA (*tentativamente*): ¿Entre él y tú?

FELIPE (*asombrado*): Entre él y tú.

LALA: ¿Te importa mucho que la relación entre ese muchacho y yo perdure? Eres muy amable; pero realmente no veo la necesidad...; con que perdure entre ustedes dos, si es eso lo que quieres...

FELIPE (*sin poder creer lo que oye*): ¡¿Qué?!

LALA (*asustada*): ¿De qué?

FELIPE: ¡¿De qué estás hablando?!

LALA (*perdida*): ¿De qué estamos hablando?

FELIPE: Yo, obviamente, estoy hablando del romance que sostienes con Lorenzo.

LALA (*asombradísima*): ¿Del romance que yo sostengo con Lorenzo? (*Ríe, desconcertada.*) A mí me parecía que eras tú el que estaba sosteniendo ese romance.

FELIPE (*comienza a enojarse*): ¡Mira, Lala...! (*Ofuscado, sin saber por dónde empezar.*) ¡¿Desde cuándo tienes tú sospechas de una bisexualidad de mi parte?!

LALA: No, mi amor; perdona. Es que algunos hombres, de viejos...

FELIPE: ¡Ningún “algunos hombres de viejos”...!  
¡Lala, eres una cínica!

LALA: ¿Y qué tendría de malo que Lorenzo y tú...?

FELIPE (*amenazante*): ¡Lala, te voy a pegar!

LALA: ¿Porque descubrí tu pequeño flirteo?

FELIPE: ¡Porque a pesar de que yo —que hace tiempo que descubrí *tu* pequeño flirteo—, me estoy portando ante el asunto como todo un *homme du monde*, como un perfecto *open minded gentleman*, tú tienes el insufrible descaro de negarlo *todo*, y no contenta con eso, tratas de lavarte las manos atribuyéndome a *mí*, ¡a *mí!*, tu romance! ¡Pero más me merezco por decente! ¡Más me merezco!

LALA (*después de una pausa*): Si tú no sostienes ningún romance con él, ni yo tampoco, ¿*quién* puede estar sosteniendo en esta casa un romance con él?

FELIPE (*advertencia amenazante*): ¡Lala...!

LALA (*súbita iluminación*): ¡La criada!

FELIPE (*sube de tono la advertencia*): ¡¡Lala!!...

LALA: Me parece que habrá que llevar a cabo un acucioso escrutinio en las actividades de Elvira. (*Llama.*) ¡Elvira! (*Comienza a salir.*) ¡Elvirita...!

FELIPE (*ríe*): ¡Ven acá, tú, loca! ¡Cómica! ¡Eres un patético ejemplo de deformación profesional!

LALA (*antes de salir, se vuelve a Felipe*): Comienzo el escrutinio, ¡fíjate! (*Habla hacia fuera de escena.*) ¿Qué hiciste de comer hoy, Elvira? ¡Me muero de hambre! ¡El señor y yo nos morimos de hambre!... (*Y ha salido de escena.*)

FELIPE (*se encima a las dos últimas frases de Lala*):

¿No se puede hablar nunca, *nunca*, en serio contigo? (*Y sale detrás de ella.*)

## DUODÉCIMO CUADRO

SOFÍA: ¿Qué piensas? (*Arturo la mira un momento. Después aparta la mirada y guarda un silencio hosco.*) ¿O se te hace que ya perdí todo derecho a reclamarte nada?

ARTURO: ¿No habíamos terminado tú y yo?

SOFÍA: No. ¿En qué momento terminamos, que no me di cuenta? (*Arturo no contesta.*) ¿Diste tú por terminadas nuestras relaciones por tu lado? (*Pausa.*) ¡Pues qué amable eres al no notificarme una decisión de esa naturaleza! (*Pausa.*) Me parece que lo decente hubiera sido presentarte como todo un caballero y decir: “¡Ya! ¡Se acabó! ¡By, by!”... O mandar un telegrama o una postal cuando menos, si no quieres redactar un largo documento probatorio, firmado y sellado ante notario, con testigos... como Carla. (*Pausa.*) ¡Se toma el teléfono, Arturo, por Dios, y se dice: “ya no ando contigo, mi amor”! ¿Es tan difícil una cosa así? Bueno, puedes no decir “mi amor”, con decir “ya no ando contigo”, como en la escuela primaria, hubiera bastado..., de momento.

ARTURO (*enfurruñado*): Nunca contestaste el teléfono.

SOFÍA: Nunca me llamaste, Arturo. Ya sabes que cuando no estoy dejo la grabadora. Nunca ni media palabra. Oía y volvía a oír los mensajes por si me hubiera saltado alguno ¡y nada! Algunos ¡bip, bip, bip!, sí; pero ¿cómo esperas que sepa que son tus bip, bip, bip y no los bip, bip, bip de cualquier otro? Y aún cuando fueran los tuyos, ¿cómo sé que “bip, bip, bip” significa “hemos terminado”? (*Pausa.*) ¿O esperabas que yo te hablara a tu casa

y te dejara un mensaje con tu mujer, o qué?  
(*Pausa.*) Yo estaba furiosa, te lo advierto. ¡Furiosa! ¿Pero qué se ha creído éste? ¡¿Qué espera de mí?! Y de pronto, cuando después de la clase y dándome cuenta que te habías quedado en el salón, regreso a buscarte, ¡¿con qué sorpresa me encuentro?! (*Lloriquea.*) De aquí me fui directo con mi analista; ¡sesión triple!; ¡carísima!; ¡y no me sirvió absolutamente de nada!..., ¡para colmo! (*Pausa.*) ¡Y si dijeras que te cacho besando a tu mujer...! Bueno, me habría puesto furiosa, claro, es perfectamente natural..., a una no le gusta que su galán ande por ahí besuqueándose con su mujer legítima...; pero lo habría comprendido..., mal; pero lo habría comprendido... ¡Pero, oye, ponte en mi lugar!; encontrarte besando a una mujer *totalmente* ilegítima...! ¡Qué desconsideración, Arturo, de veras! ¿Y así quieres que confíe en ti?

ARTURO: Yo no quiero que confíes en mí.

SOFÍA: ¡Pero confío! ¡Confío en ti, Arturo! ¡¿Cómo piensas que podría seguirte queriendo si no?!... ¡A veces eres tan enervante!... (*Se calma un poco.*) Pero ¿ya ves como no era tan difícil?... Lo que no te hubiera perdonado es que me mintieras; ¡eso sí no! Que me hubieras dicho por ejemplo que la mujer a la que estabas besando era tu prima o alguna cosa de ésas...; eso sí no te lo habría perdonado. ¿Ya ves lo que es la vida? Hay cosas que se perdonan y hay cosas que no. Hay cosas que verdaderamente no se perdonan.

ARTURO: Ya no quiero andar contigo, Sofía.

SOFÍA: Como ésa, por ejemplo... (*Lloriquea.*)  
¡Bestia peluda!... (*Llora.*)

Voz de RAÚL (*fuera*): ¡Corte!

## DÉCIMOTERCER CUADRO

EMILIA: ¡Qué bueno que llegaste antes de que comience la clase!

LORENZO (*la mira sonriendo*): ¿Por qué?

EMILIA: Quiero... hablar contigo.

LORENZO: Estás temblando; ¿qué te pasa?

EMILIA: Después de lo que estuvimos hablando el otro día...; ¿te acuerdas?...

LORENZO (*no muy seguro*): Sssí.

EMILIA: Me he quedado pensando muchísimo en ti. (*Se miran un momento en silencio.*) ¿Has pensado tú en mí, Lorenzo?

LORENZO: No; pero...

EMILIA (*desilusionada*): Pero ¿qué?

LORENZO: Pero estoy muy arrepentido.

EMILIA (*no entiende nada*): ¿De qué?

LORENZO: De no haber pensado en ti.

EMILIA: ¿Qué quieres decir?

LORENZO: ¡Que estoy muy arrepentido de no haber pensado en ti!

EMILIA: Ay; no me grites.

LORENZO: No te estoy gritando.

EMILIA: Sí me gritaste.

LORENZO: Bueno sí te grité; pero no era mi intención gritarte. Es decir, sí era mi intención gritarte; sin embargo no te grité con la intención de ofender. No sé si me entiendes. (*Pausa.*) Hay de gritos a gritos. ¿No crees?

EMILIA (*Un poco perdida*): Sí, es cierto; no me gritaste tan fuerte. ¿Por qué no me gritaste fuerte? Quiero decir, ¿cuál fue tu intención al no gritarme tan fuerte?

LORENZO: El no gritarte tan fuerte, significaba que no estaba enojado contigo. Estaba impa-

ciente nada más. Te grité para que me entendieras, porque no me habías entendido y eso me irritó... un poco..., supongo. Por eso no te grité tan fuerte. La intención era completamente distinta, ¿ves?

EMILIA (*dubitativa*): ¿No sería más bien porque te contuviste? Quiero decir que tu intención primera era gritarme fuerte, porque te impacientó que no hubiera entendido; pero te reprimiste y entonces no gritaste tan fuerte. Pero era igual, ¿no se te hace? La intención que cuenta es la primera.

LORENZO: ¿Y por qué no va a contar la segunda intención? La segunda, la corregida, fue la expresada. ¿Quién te está mandando que leas entre líneas? ¡Atente a lo que oyes y nada más!

EMILIA: Ya te estás enojando otra vez, y aunque no me estés gritando tan fuerte, ¿te das cuenta que está implícita una represión de enojo muchísimo mayor que yo, aunque quisiera, no puedo pasar por alto? ¡¿Te das cuenta?!

*Se miran muy alterados por algunos segundos.*

LORENZO (*finalmente*): Eres una estúpida.

EMILIA: ¡¿Eh?!...

RAÚL (*entra a escena, seguido de todos los demás, incluyendo a Lala.*) ¡Corte!

## DÉCIMOCUARTO CUADRO

*Inmediatamente después del anterior.*

RAÚL (*una vez que todos han ocupado sus asientos*): No, no; o no me he hecho entender, o ustedes no han querido hacerlo. (*A Emilia.*) ¿Dónde quedó el amor que supuestamente estabas sintiendo por Lorenzo? ¿Desapareció así tan de repente, que se convirtió sin el

menor esfuerzo en una ociosa discusión semántica?

Ya les tengo dicho, ¿cuántas veces?, ¡no sé!; sin creencia escénica no hay absolutamente nada. ¿Para qué hacer una improvisación que no se ha preparado en absoluto? ¿Para hacernos perder el tiempo deliberadamente?

EMILIA (*un poco molesta*): ¿Quieres decir que tengo que creer que estoy enamorada de Lorenzo?

RAÚL (*sorprendido*): ¿Y eso te parece un handicap tan insuperable? (*Risas generales.*)

LORENZO (*protesta en broma*): ¡Oigan!

EMILIA (*serena*): Es que pensé que se hacía necesario creer sólo en aquello que sabemos que no es.

RAÚL (*un tanto confundido*): ¿Qué quieres decir?

EMILIA: ¿Puedo creer que me llamo Emilia, cuando sé que así me llamo?

RAÚL: ¿Quieres decir que efectivamente estás enamorada de Lorenzo?

EMILIA (*desafiante*): Sí.

ARTURO (*mira a Lorenzo*): ¡Órale!

RAÚL (*una pequeña sonrisa le baila en los labios*): Claro, Emilia, ¿cómo creer aquello que se sabe?; pero... Voy a suponer que es cierto lo que me estás diciendo...

EMILIA (*que empieza a enojarse*): ¿Y con qué derecho te pones a dudarlo?

RAÚL (*se da cuenta de lo que pasa*): Está bien; perdona. Pero a pesar de todo quisiera seguir empleando el verbo *suponer* sólo para hacer una generalización; para referirme a todos los casos similares al que estás exponiendo. Por lo tanto *supongamos*... que uno tiene que actuar el amor que *realmente* siente por alguien. (*Remarca.*) ¡De todas maneras habrá que creerlo!

LORENZO: ¿Cómo?

RAÚL: Miren; es la situación toda la que hay que creer y no sólo el amor que se siente. Por más que Emilia esté *plenamente convencida* del amor que siente por Lorenzo, porque así sea en la vida real, de lo que no está en absoluto convencida es de que tenga que declarárselo enfrente a todos nosotros. El amor no es un sentimiento en abstracto; el amor es todo lo que nos rodea, todo lo que rodea al ser amado; lo que nos desune *tanto* como lo que nos une. Todo esto es, en pocas palabras, el amor que sentimos por *alguien*. Cuando hablamos de amor tendemos a considerarlo un algo independiente a nosotros mismos, aunque esté en nosotros. Pues no es así; estamos equivocados. El amor sí somos nosotros mismos en primer lugar, sólo que es nosotros mismos en relación con alguien... *otro*. Nosotros somos nuestras circunstancias. Nuestras circunstancias se sienten, de pronto, tremendamente atraídas a las circunstancias de algún otro; a las circunstancias que no son las nuestras. Y las circunstancias son cambiantes. El estatismo no entra en la conformación del yo.

EMILIA (*malhumorada*): ¿Y eso qué tiene que ver...?

RAÚL (*la ataja*): Sí tiene que ver. Un momento. De todo esto no nos damos cuenta en la vida real, porque no *necesitamos* darnos cuenta; o al menos así lo creemos. Sin embargo para *actuar* el amor, como para actuar cualquier otra cosa, *tenemos* que analizarlo. Es decir, analizar todas las circunstancias. Y entonces —sólo entonces—, es cuando podemos aplicar la creencia. ¿Se dan cuenta? En lo que creemos no es en el AMOR, con mayúsculas, porque ése no existe como otra cosa que una entidad..., una abstracción, sino en las circunstancias, en *todas* las circunstancias cuya consecuencia es el amor que *sentimos*. Aquí, pues, si me han entendido, existió tan gran diferencia entre saberse enamorados y *creerse*

enamorados, como la que existe entre la realidad y la ficción. Por lo tanto, Emilia, ¿cómo supones tú que sea posible que nosotros te creamos que estás enamorada de Lorenzo, si tú misma no lo *crees*? Saberlo, pues, *saber* las cosas nunca es suficiente para poderlas actuar. Hay que creerlas. ¿Me han entendido? (*Se producen unos pequeños síes por ahí, no demasiado seguros de haber entendido lo que Raúl ha expuesto. Emilia guarda un silencio malhumorado. Pequeña pausa.*) En cuanto a ustedes dos, Sofía y Arturo... Pues, Sofía, en fin, en tu caso fue lo mismo. Nos pudieron convencer mejor que Emilia y Lorenzo, sin embargo, porque *instintivamente* pudieron hacer la conversión de sus circunstancias reales a circunstancias ficticias. Es decir que a pesar de *saberlas*, *creyeron* en sus circunstancias. Bien por ese lado; pero por otro, no hicieron el ejercicio.

SOFÍA (*casi asustada*): ¡¿Cómo?!

RAÚL: Tú no le *declaraste* tu amor a Arturo.

SOFÍA: ¡Dios mío, ¿qué hice entonces?!

RAÚL: *Declarar* quiere decir exponer finalmente lo que había permanecido encubierto. ¿Tú crees haberle revelado a Arturo un amor que sientes por él y que hasta entonces le habías venido ocultando?

SOFÍA: Pues sí.

RAÚL: Expílicate.

SOFÍA: Arturo no sabía...

RAÚL: ¿... que lo querías? ¡Por favor, Sofía!

SOFÍA: Déjame terminar. Él no sabía que yo lo quería *tanto*.

RAÚL (*ríe*): Pues sigue sin saberlo. (*Risa general.*)

SOFÍA (*quiere reírse y no*): ¿Qué insinúas, malvado?

RAÚL: No, no; allá tú con lo que crees y con lo que no crees; pero lo que nosotros vimos

fue más bien un fallido intento de reconciliación y no una declaración amorosa.

SOFÍA (*chiqueona*): ¡Ay, ¿entonces cómo se hace?!... Ya todos pasamos y ningún ejercicio sale bien. ¿Cómo lo harías tú, Raúl?

RAÚL: No, no; una clase no se trata de eso. ¡Qué fácil, ¿no?!; ¡qué fácil que yo les resuelva el problema que *ustedes* tienen que resolver!

FELIPE (*divertido con la idea*): Un ejemplo de solución nunca viene mal pedagógicamente. Tú eres actor Raúl, ¿por qué no haces el ejercicio con alguien?

RAÚL (*resiste*): No, no; eso no funciona.

LALA: ¿La academia rechaza *todo* el aprendizaje antiguo?

RAÚL (*se vuelve a ella, cortés*): ¿Cómo?

LALA: Los actores como yo, nos hacemos en las tablas. Por siglos nos hemos hecho en las tablas. Y eso consiste en ver cómo lo hacen los demás, en imitar a los mejores. El ejemplo ahí es nuestro maestro. Luego, cuando ya hemos observado, poco a poco, vamos dejando de imitar a los otros; vamos encontrando nuestra propia personalidad. ¿Qué tiene de malo enseñar con el ejemplo?

RAÚL: No; no de malo; simplemente no es mi método...

SOFÍA: Ándale, Raúl; ¿qué te cuesta? Una vez... A todos nos encantaría... y nos *serviría* verte hacer el ejercicio. Ándale.

*Excepto Carla, los demás apoyan a Sofía. Raúl vacila y, finalmente, se decide.*

RAÚL: Está bien. (*Todos aplauden. Raúl mira a Carla.*) Carla, ¿quieres hacer el ejercicio conmigo?

*Carla lo mira un momento, desconcertada, y luego afirma con la cabeza. Sale y Raúl detrás de ella. Los otros fijan su atención ávida en el lugar por el que han desaparecido.*

## DÉCIMOQUINTO CUADRO

*Una pausa expectante y entra Carla, visiblemente perturbada. Toma una silla y se sienta. Aparece Raúl, atormentado. La mira y se sobresalta. Intenta salir nuevamente. No concluye el movimiento. Vacila. Carla, intrigada, lo mira. Se miran un momento en silencio.*

RAÚL (*ríe forzadamente.*) Iba allá fuera a conseguir un café..., mientras llegan los demás. ¿No quieres uno?

CARLA: No.

RAÚL: ¿Qué tienes?

CARLA: Nada. ¿Qué tienes tú?

RAÚL (*ríe*): ¿Qué tengo de qué?

CARLA (*sonríe tolerante y dice después de una pequeña pausa*): Últimamente casi no me diriges la palabra... No que hayamos sido muy amigos tú y yo nunca; pero... al menos nos dirigíamos la palabra... con cierta regularidad. ¿No? (*Raúl la mira con profundidad y no contesta. Carla lo mira, extrañada.*) ¿Estás crudo?

RAÚL: ¿No te das cuenta? ¿O no quieres admitir que te das cuenta? (*Carla lo mira en silencio.*) ¿Quieres que te lo diga?

CARLA (*ríe con sequedad*): No; no quiero que me digas nada, Raúl. Sea lo que sea; no me lo digas. Guárdate, por favor, tu secreto. Siempre sí quiero ese café que me ofreciste, después de todo. (*Raúl la mira sin moverse. Carla sonríe irónicamente.*) ¿Qué?; ¿ya no quieres café?

RAÚL: Te juro que no quisiera estar enamorado de ti, Carla. ¡Te lo juro por mi madre!

CARLA (*con un suspiro de resignación*): Bueno. Tenías que decirlo. Ya estuvo. Ya lo dijiste. ¿Y ahora qué? ¿Te sientes mejor?

RAÚL (*herido*): ¿Por qué eres tan cruel conmigo? ¿Qué te he hecho? ¿Qué te hice?

CARLA (*lo mira en silencio por un momento; luego*): ¿No eres homosexual, Raúl?

RAÚL (*muy sorprendido*): ¿Qué?

CARLA: Una simple pregunta que me vino a la mente..., dada la situación.

RAÚL (*ahora sonríe, un poco divertido*): No.

CARLA: Bueno, tampoco creas que para mí fuera una cuestión tan relevante; simplemente... Quiero decir que si yo te amara, si me importaras en ese sentido y tú estuvieras, como dices, enamorado de mí, a mí me tendría sin cuidado...

RAÚL (*dolido y finalmente furioso*): ¿Por qué piensas que no estoy enamorado de ti? ¿Alguien te ha dicho alguna vez en la vida que está enamorado de ti sin estarlo? ¿Por Dios!; ¿qué motivo ulterior tendría yo al decírtelo?! ¿Eres rica acaso?! ¿Eres influyente?! ¿Qué demonios supones que querría yo sacar de ti?!

CARLA (*sin gritar, pero con mucha severidad*): ¡No grites, Raúl, ¿estás loco?! Cualquiera puede entrar aquí en cualquier momento. Me parece que escogiste el lugar menos indicado para hacerme una escena.

RAÚL (*Todavía tiembla de rabia*): ¿Eres una idiota!

CARLA (*después de una pausa*): Supongo que me lo merezco por haberme expresado como lo hice; sin embargo no fue mi intención... de ninguna manera. Simplemente quise hablar en sentido hipotético para hacerte ver que no me asusta la homosexualidad de nadie, ni ha sido eso jamás obstáculo para... ninguna otra cosa.

RAÚL (*un tanto arrepentido*): Pero no soy homosexual. ¿De dónde sacaste tal idea?

CARLA: He de haberlo oído decir por ahí..., ¡no sé! ¿Tiene importancia?

RAÚL: Ninguna.

CARLA: Entonces olvidémoslo. (*Una pausa*): ¿Por

qué no dejamos esta conversación para un mejor tiempo y un mejor lugar?

RAÚL: Me parecería perfectamente ocioso.

CARLA: Entonces no. Vamos a tomar café.

RAÚL: Espérate. Dime una sola cosa. ¿Por qué pensé yo... por qué llegué a pensar que tú estabas enamorada de mí?

CARLA: ¿Me lo preguntas? ¿Por qué no me lo dices tú?

RAÚL: Las palabras no son lo más importante en el lenguaje amoroso, Carla, tú lo sabes muy bien.

CARLA: ¿Por qué lo voy a saber muy bien?

RAÚL: Porque eres actriz. Porque lo hemos discutido. Hablamos de eso en los ensayos de la obra. (*Se miran, casi amenazantes, por un momento.*)

CARLA: ¿Y qué hice yo...? ¿Qué, en mi comportamiento, te dio tal idea?

RAÚL: Di en el blanco, ¿verdad?

CARLA: ¿Qué?

RAÚL: Estás pálida. Estoy seguro que tus manos están frías. (*Trata de tocarle las manos y ella las retira.*)

CARLA: Naturalmente que mis manos están frías. Esta conversación me altera.

RAÚL: ¿Por qué te altera?

CARLA: Porque tú estás alterado.

RAÚL: Y porque te importo..., en algún sentido.

CARLA: En algún sentido, claro.

RAÚL: Tú estabas enamorada de mí, Carla. Era yo, durante los ensayos de la obra, *era yo* el que me hacía el renuente porque no quería... mezclar las cosas. Yo, entonces, estaba vi-  
viendo con Elena y no quería...

CARLA (*muy asombrada*): ¿Con Elena Beraza?

RAÚL: Con Elena Beraza. (*Pequeña pausa.*) ¿Lo ves? Yo no quería..., ¡dos actrices en la misma obra..., eso es jugar con fuego! (*Pausa larga en que Carla piensa lo que acaba de oír.*) ¿Qué?

CARLA (*molesta*): No es verdad.

RAÚL: ¿Por qué no?

CARLA: ¿Por qué lo ocultaron? Estoy segura de que nadie en la obra se dio cuenta y si alguien se hubiera dado cuenta no le habría importado en absoluto. ¡¿Por qué ocultarlo, entonces?!

RAÚL: A veces resulta útil mantener una relación en secreto.

CARLA: ¿Útil?... ¿En qué sentido?

RAÚL: En éste en particular... iba en juego la producción de la obra. Tú sabes que Longares puso el dinero de la producción no porque confiara en el inconfiable negocio teatral...

CARLA (*desagradada*): Sino por Elena, ¡claro! ¡Qué tonta!

RAÚL (*un tanto avergonzado*): Tú quisiste saberlo. Pero yo... me fui enamorando de ti... a mi pesar. Eres una mujer extraordinaria, Carla. Muy extraordinaria. Pero eres una mujer tan fuerte y tan inaccesible que... a decir verdad, siempre me has dado un poco de miedo. Dime, por favor, que... todavía queda en ti un poco del amor que me tenías. Por favor.

CARLA (*después de una pausa y con dificultad*): No, Raúl; ya no queda absolutamente nada de ese amor que te tenía. Y si algo hubiera quedado, la revelación que me acabas de hacer de la... *utilización* que hiciste de la pobre Elena... lo habría matado. Lo habría matado sin dejar el menor rastro.

RAÚL: ¿Tan moralista así eres?

CARLA: No; no lo soy. No soy moralista. Pero poco a poco me he ido dando cuenta de que aquél de quien estuve enamorada no existe. No existió nunca. ¡Y no es que te esté juzgando, Raúl, créeme! Yo a ti te respeto *muchísimo*. Te respeto como creador, te respeto como maestro; creo que eres un hombre genial; pero... No era de ése; no era de ése de quien yo estaba enamorada. Y no creas que estaba enamorada de alguien perfecto, sin defectos...; porque las mujeres..., yo, al menos..., no quiero generalizar, ésa más bien es una tendencia tuya..., yo me enamoro más de los defectos que de las cualidades de los hombres. Simplemente fue que te supuse unos defectos distintos de los que tienes. Eso es todo. Y me fui enterando... paulatinamente. Y me fui desamorando. Siento mucho..., siento *enormemente*, ¡de veras!, este terrible... desencuentro. (*Pausa larga.*)

RAÚL (*dolorosamente*): ¿Hay... alguien?

CARLA: ¿Y qué si lo hay? (*Raúl baja la cabeza. Pausa.*) Sí lo hay...; yo no tengo por qué ocultarlo..., es Arturo. Estoy muy, muy enamorada de él. (*Raúl ríe dolorosamente.*) Espero que no haya represalias en su contra, porque él te admira mucho y le dolería verdaderamente tener que abandonar tu clase. A mí también me dolería. (*Una pausa.*) Lo siento de veras, Raúl. Voy por un café mientras vienen los demás. ¿Quieres que te traiga uno? (*Espera respuesta en vano.*) Lo siento mucho. (*Empieza a salir.*)

*Antes de que Carla termine de salir, los demás actores aplauden y Carla se detiene sonriente a mirarlos, con lo cual*

*finaliza la comedia.*

Nota: para la puesta en escena se hicieron los cortes marcados en el texto entre corchetes.





*Creator principium,*  
se terminó de imprimir el día 11  
de octubre de 1996, en Edi-  
ciones Mar y Tierra. El cuidado  
de la edición estuvo a cargo del  
Centro Nacional de las Artes. La  
tipografía y la formación las reali-  
zó Sofía Blacio en Contorno  
Servicios Editoriales. La edición  
consta de 1 000 ejemplares, más  
sobrantes para su reposición.







*Creator principium* es una reflexión del quehacer escénico desde su expresión actoral. Planteada por el autor como una comedia didáctica, la obra

La presente Bitácora de Teatro reúne el texto dramático y —documentada y escrita por Braulio Peralta—, la crónica del proceso de montaje a partir de los ensayos, con una entrevista al autor en donde expresa los postulados teóricos contenidos en la obra. Con estas herramientas se pretende ofrecer al lector distintas perspectivas para observar la vitalidad y el dinamismo del fenómeno teatral.