

equivalente del montaje cinematográfico y entrelaza diálogos, música, proyecciones, pantomima, podríamos decir que su mundo creado, equivale a un teatro más visual que de texto.

El creador escénico de nuestra época, montado a caballo sobre dos épocas, una decadente que muere y otra que nace todavía sin etiquetas, que oscila entre una gran diversidad de estilos y de tendencias, de obras y gentes, de público y de intereses, debe ser de una total y fiel honestidad a sí mismo, comprometiéndose él en su trabajo, para lo cual dispone de la más formidable de las armas: la libertad escé-

nica. Pero quien desea, quien exige, quien conquista la libertad, debe estar consciente de que ésta lleva como condición ineludible, la responsabilidad. Haga lo que haga, un director escénico, el director escénico del que estoy hablando, debe hacerlo con responsabilidad. Y esta responsabilidad será revolucionaria, será revolucionaria porque deberá agitar, conmover, destruir o crear. . . Esta responsabilidad, no debe utilizarla para sentarse en una mesa servida y participar del festín.

Noviembre 23, 1970

LAS FALSAS CONFIDENCIAS / UNA EXPERIENCIA FORMAL

Mercedes de la Cruz / Filosofía y Letras

Quiero empezar este trabajo con una aclaración: hago uso del término "formal" tal y como lo he entendido en mis clases de actuación, o sea, la escuela formal es aquella en la que se utilizan exclusiva y conscientemente estímulos externos, aquella en la que todo, cada movimiento, cada inflexión de voz, está medido y planeado para que ocurra de cierta manera y produzca determinados efectos. Considero también que en una puesta en escena formalista es el director el que hace uso total de su talento creador; el actor, en cambio, es el instrumento sumiso que se pone bajo sus órdenes.

Voy a referirme entonces a una puesta en escena determinada: *Las falsas confianzas* de Marivaux, dirigida por el maestro Héctor Mendoza y en la que trabajamos los alumnos del Departamento de Arte Dramático de la Facultad de Filosofía y Letras. Con ello me propongo dar a conocer, de una manera muy breve, el proceso que se siguió, el trabajo diario de dos a tres horas que se realizó durante los cuatro meses anteriores a la fecha de estreno; hablar de estos estímulos externos y de lo que se tuvo que hacer para manejarlos y que el director obtuviera los efectos que tenía previstos para tratar a un determinado autor (en este caso Marivaux) y decir con ello tales o cuales cosas.

Ahora bien ¿qué elementos puso el alumno en manos del maestro para que se sirviera de ellos y lograra lo que se proponía? Su cuerpo y su voz. Únicamente con estos dos elementos trabajaríamos y con ellos íbamos también a estimular a los compañeros y a responder al mismo tiempo a los estímulos que ellos nos enviaran; tenían por lo tanto (estos elementos) que encontrarse en perfectas condiciones. Empezamos pues a prepararlos para esta tarea, a adiestrarlos convenientemente y al mismo tiempo aprendimos que éramos un conjunto de gente trabajando para un mismo fin, en el que no había tú, él o yo, sino nosotros, todos juntos, de modo que al adiestrar la voz, por ejemplo, para que adquiriera flexibilidad y la manejáramos a nuestro antojo, todos leíamos los diferentes parlamentos y no unos en especial, puesto que ni siquiera sabíamos el papel que nos tocaría interpretar.

Al empezar a trabajar el elemento voz, primero tomábamos una frase y jugábamos con ella: íbamos del agudo al grave y viceversa; luego vino el volumen, fuimos del susurro al grito y también del llanto a la franca carcajada; finalmente vinieron las intenciones para cada frase. Más tarde leíamos nuestros parlamentos haciendo ejercicios corporales determinados o simplemente dábamos saltos, vueltas, nos acostábamos, hacíamos sentadillas,

en fin, movimientos libres, para aprender a administrar el aire y a conservar la intención de las frases aunque tuviéramos que hacer una cosa bien distinta a la que decíamos. Así aprendimos a usar tonos, intenciones y tempos.

Nuestro cuerpo trabajaba al mismo tiempo: hacíamos ejercicios de pie y ejercicios en el suelo; aprendimos a sentir cada parte de nuestro cuerpo y descubrimos que podíamos hacer con ellas muchísimas cosas a una simple orden; ejercitamos nuestra cabeza, cuello, hombros, brazos, muñecas y dedos, uno por uno y había ejercicios especiales para el tronco, caderas, piernas y pies. Por supuesto no podíamos olvidarnos de la cara: aprendimos a mover por separado cada párpado, cada ceja, la boca hacia un lado, hacia el otro, la barbilla hacia arriba, hacia abajo, la nariz no permaneció inactiva y por fin hicimos máscaras y logramos expresiones muy variadas.

Cuando nuestros cuerpos estuvieron más sueltos, más ágiles y obedientes, empezamos a montar escenas; se montaba un acto y luego las escenas se pulían una por una; hasta entonces entendimos para qué habíamos trabajado tanto: en esta obra no sólo le dábamos vida a un personaje, sino que también hacíamos de camas, estatuas, árboles o sillas; un leve gesto o un determinado movimiento en un momento dado, decía muchas cosas, decía incluso cómo pensaba o qué intenciones tenía otro de los personajes; en esta puesta en escena todo estaba preparado, todo debía suceder en el momento y en el lugar fijados de antemano; se necesitaba por lo tanto, una concentración de la atención, un "estar listos" para llevar a cabo todo lo previsto. Nos preguntábamos los resultados y al final llegamos a una conclusión: el resultado de todo este esfuerzo y este trabajo no puede ser más que la armonía, la armonía que se logra entre la voz, el cuerpo y el texto, o lo que es lo mismo, la armonía plástica auditiva y la armonía intelectual.

Está de sobra subrayar que todo depende entonces de la concepción del director, que viene a ser un conjunto interpretativo en el que debe intervenir la creación personal, la sensibilidad y el talento del mismo.

La actualización de la obra *Las falsas confianzas* de Marivaux, pertenece por derecho de época al formalismo, o sea un momento histórico de la escena en que las bellas posiciones del cuerpo, la nitidez de la dicción y la preciosura del vestuario hacen del teatro un espectáculo de belleza. . . sólo que el concepto de belleza cambia con los tiempos y si en un momento determinado la belleza en la escena consiste en poner por ejemplo las manos de tal o cual modo, eso mismo puede parecer amaneramiento o ridiculez en otros momentos.

Nuestra puesta en escena era ciertamente formal, pero con un concepto de belleza actualizado de acuerdo con ciertos valores contemporáneos. El uso de los actores como estatuas o sillas, es un ejemplo de la transformación de valores visuales, pero esta actualización para formar una unidad estética debió extenderse por una parte hacia el vestuario y por otra hacia el texto.

En lo que se refiere al vestuario, se hizo uso de elementos de moda contemporánea, sistematizados con un toque grotesco: todos los actores usamos calcetines en vez de zapatos y medias. Así, podemos encontrar un vestido totalmente a la moda actual, otro con reminiscencias dieciochescas, algún otro imaginario en cuanto a época, etcétera. Otro elemento de unidad en el vestuario fueron los colores, no se usaron más que verdes y cafés en diferentes tonos.

El texto fue modificado con un criterio parecido al del vestuario. Se respetó el carácter y la estructura de la obra de Marivaux, poniendo en boca de los personajes parlamentos que les corresponden por derecho de su situación y del correr de la anécdota, en resumen lo que hubieran dicho o lo que debieran haber dicho. Esta idea del "deber ser" es muy obvia en el final de la obra: Araminta es asesinada y no sorpresivamente, porque el resultado profundo de sus acciones es ése y no otro. . . pero ya no existe el final feliz, que es lo impuesto, lo necesario en el momento de Marivaux y que en realidad es una contradicción interior de acuerdo con la manera de sentir de nuestro siglo.

Para terminar, podría concluir que *Las falsas confianzas*, tal y como la hemos presentado, parte de los mismos principios que la obra original y logra los mismos efectos, pero para que la exactitud fuera activa, debió recurrirse a una inexactitud aparente, basada en la modificación del texto, en la meditada extravagancia del vestuario y en el manejo del actor como elemento plástico conformador de imágenes actualmente expresivas.

Octubre 1970