

*La escena
Iberoamericana*

| | |
|-----------|---|
| 1 | <i>p/4</i> ALFONSO SASTRE Los Intelectuales y el Teatro de hoy |
| 2 | <i>p/8</i> JOSÉ MONLEÓN La ritualización de lo invisible |
| 3 | <i>p/14</i> MARCO ANTONIO DE LA PARRA Notas para una Reflexión sobre la Escritura Teatral Contemporánea |
| 4 | <i>p/25</i> JOSÉ SANCHIS SINISTERRA La palabra alterada |
| 5 | <i>p/30</i> RAFAEL SPREGELBURD La dramaturgia y la autopsia |
| 6 | <i>p/36</i> MIGUEL RUBIO Persistencia de la memoria |
| 7 | <i>p/44</i> CÉSAR BRIE Risa y llanto en el Teatro Andino |
| 8 | <i>p/50</i> NESTOR CABALLERO El dramaturgo y sus manchas |
| 9 | <i>p/58</i> SEBASTIAO MILARÉ El señor de la escena. El actor según Antunes Filho |
| 10 | <i>p/66</i> EUGENIO BARBA Fabricantes de sombras (Conversación nocturna con Atahualpa del Cioppo) |

AUTORIDADES NACIONALES

Presidente de la Nación
Dr. Néstor C. Kirchner

Vicepresidente de la Nación
Lic. Daniel Scioli

Secretario de Cultura
Dr. José Nun

Subsecretario de Cultura
Dr. José Ma. Paolantonio

**Director Ejecutivo del
Instituto Nacional del Teatro**
Sr. Raúl Brambilla

Consejo de Dirección
Graciela de Díaz Araujo, Claudia Bonini, Francisco
Jorge Arán, Mario Rolla, Claudia Caraccia, Pablo
Bontá, Jorge Pinus, Gladis Gómez, José Kairúz,
Mónica Munafó, Carlos Massolo

AÑO 3 - Nº 7 / AGOSTO 2005
CUADERNOS DE PICADERO

Editor Responsable
Raúl Brambilla

Director Periodístico
Carlos Pacheco

Secretaría
Raquel Weksler

Diseño y Diagramación
Jorge Barnes

Corrección
Alejandra Rossi

Fotografía
Magdalena Viggiani

Ilustración de Tapa
Oscar "Grillo" Ortiz

Colaboran en este Número
Eugenio Barba, César Brié, Néstor Caballero,
Marco Antonio De la Parra, Sebastiao Milaré,
José Monleón, Miguel Rubio, Alfonso Sastre,
José Sanchis Sinisterra, Rafael Spregelburd.

Redacción
Avda. Santa Fe 1235 - piso 7
(1059) Ciudad Autónoma de Buenos Aires
República Argentina
Tel. (54) 11 4815-6661 interno 122

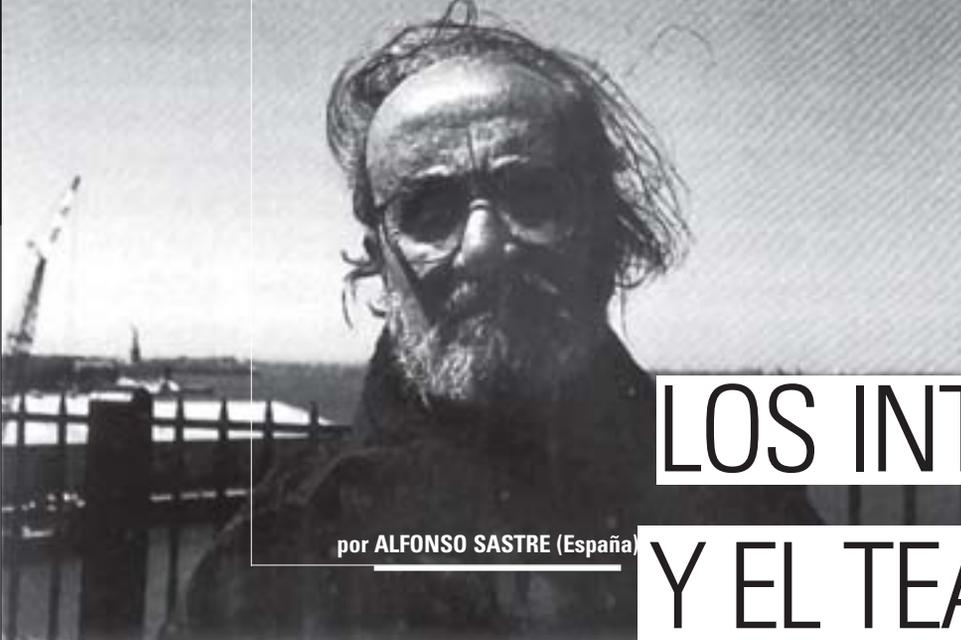
Correo electrónico
prensa@inteatro.gov.ar
infoteatro@inteatro.gov.ar

Impresión
Gráfica San Lorenzo S.A.
Quilmes 282/4 - Tel. 4911-4303
(1437) Ciudad de Buenos Aires

El contenido de las notas firmadas es exclusiva responsabilidad de sus autores. Prohibida la reproducción total o parcial, sin la autorización correspondiente. Registro de Propiedad Intelectual, en trámite.

NOTA DE PRESENTACIÓN

Un grupo de destacados creadores de América Latina y Europa propone, en las páginas de esta nueva edición de Cuadernos de Picadero, una serie de reflexiones sobre el teatro contemporáneo. Sus temas, sus creadores, sus espectadores y hasta homenajes a algunos de los seres que construyeron parte de las bases del teatro en Iberoamérica, están presentes en los diferentes textos que el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral –CELCIT– de la Argentina, institución que está conmemorando sus 30 años de actividad, aquí les presenta.



por ALFONSO SASTRE (España)

LOS INTELLECTUALES Y EL TEATRO DE HOY

Buenos días. ¡Empezamos!, como dicen, los regidores de escena. Solo que para empezar yo quiero expresarles que mi deseo es no resultar un elemento demasiado extraño entre ustedes, entre las gentes de teatro—teatreros o teatristas— que haya entre ustedes; aunque ello— caer extraño— sería lógico que sucediera porque la verdad es que yo no soy más que un escritor, y que lo único que sé hacer, bien o mal, o regular, es literatura, aunque —eso sí— también, entre mis habilidades literarias está la de hacer eso que se llama “literatura dramática”, y que yo prefiero nombrar con una palabra que todavía no se ha hecho popular, ni acaso se haga nunca, pero que yo la uso; esa palabra es “parlatura”, que no es otra cosa que la literatura que se escribe para el teatro y la literatura que algunos hacemos — y por eso se nos llama autores, al menos todavía —para que otros (los actores) la hablen y la maten o la interpreten o la recreen sobre los escenarios. Diálogos para ser parlados: parlatura. (Diálogos y monólogos, que también, en su fondo, son diálogos, pues que las palabras son siempre dialogales).

Algo tengo que ver, pues, con el teatro, pero no esperan de mí que dirija a unos actores durante unos ensayos, ni que dé ideas luminosas —nunca mejor dicho— para que una escenografía adquiera, con determinadas luces, el debido relieve, ni para diseñar arquitecturas escénicas, ni para establecer una pauta de ruidos y de músicas en el curso de una acción teatral, ni para nada, en fin:

una calamidad. Mientras muchos de mis colegas escritores son también teatreros y se muevan en los escenarios (donde yo no paso de ser un huésped) como el pez en el agua. Aunque ustedes vean que en las historias del teatro español mi nombre figura con algunas o muchas páginas, para el teatro yo soy, con arreglo a mi apellido, y haciendo un chiste definitivamente malo, un verdadero de-sastre. No, yo no sabría ni siquiera cómo dirigirme a los técnicos en el escenario, ni casi sé —y de oídas— el argot propio de estos oficios que ahora se suelen agrupar bajo la denominación de “las artes escénicas”. ¿Un forllo? ¿Aquel practicable? ¿Ese cañón? ¿Una carra? ¿Un cenital? ¿La faldeta? ¿Un escafurcio? ¿Tal camelo? ¿Las patas de la cortina? ¿La escotadura? ¿El ciclorama? ¿Entre cajas? ¿Y qué es un telón corto? ¡No será un telón al que se le ven las piernas? Bueno, en fin, allá ustedes con su lenguaje; pues yo no soy, como les digo, más que aquella persona de la que antes se decía: es el Autor, y al que el público solía llamar al final de los estrenos: ¡Autor! ¡Autor!, cosa que al parecer ocurrió por primera vez en la España del siglo XIX al terminar el estreno de la tragedia **El Trovador**, del joven autor Antonio García Gutiérrez, que dicen que salió al escenario vestido de soldado porque entonces estaba haciendo su servicio militar, y le habían dado un permiso en el cuartel para asistir al que fue un acontecimiento tan feliz que hasta llegó a ser la base literaria de la ópera de Verdi **Il trovatore** (como **Don Álvaro o la fuerza del sino**, del Duque de Rivas lo fue

de otra ópera de Verdi, **La fuerza del destino**. Todo esto pertenece a la historia del teatro romántico español).

¿Entonces en qué quedamos? ¿Los escritores dramáticos que en el teatro “no somos más que escritores” formamos parte de una especie a extinguir? Yo lo sentiría, y no solo por mí, sino por el teatro, y ustedes disculpen mi quizás indisculpable vanidad, pues creo que es a escritores que apenas has hecho en el teatro otra cosa –o ni eso– que asistir a los ensayos, a quienes debe la historia del no pocos de sus episodios más brillantes. La cosa está clara: desde el exterior del teatro se ven mejor algunas dimensiones de lo que ocurre dentro, y se pueden remediar mejor algunos de sus males, al menos, del orden de la poesía y de la estética teatrales.

Queda claro, pues, que yo no soy eso que se llama “un hombre de teatro”, y mucho menos “un animal de teatro” –como se dice elogiosamente de algunos artistas de la escena–, a pesar de figurar con algún relieve en sus historias; pero sí me permito –y me he permitido siempre– opinar sobre lo que en el teatro ocurre, y muchas veces lo he hecho y lo hago sobre lo que sucede en el teatro español. ¿Les interesa, aunque sea lejanamente, este tema? Suponiendo que sea así, les diré ya que el “teatro español” ha sido siempre y sigue siendo una institución muy reaccionaria.

Estoy cansado de decirlo allí, pero ustedes no pueden estar todavía cansados de esto que digo, pues es la primera vez que así me expreso para ustedes. Así es que casi todo lo mejor que ha ocurrido en el teatro español a lo largo de la historia, en el sentido de ampliar su mundo y abrir sus horizontes, lo han hecho, hasta la fecha de hoy mismo, escritores, muchos de ellos generalmente rechazados o a duras penas admitidos en los escenarios de España. Entre estos se encuentran desde Cervantes –el autor de esa gran tra-

gedia que es la **Numancia** – en los siglos XVI/XVII, a Ramón del Valle Inclán, en el siglo XX. Lo mejor del teatro español se ha hecho, me reafirmo, “contra el teatro español”. (Es una paradoja más del teatro.).

Se hace, pues, el mejor teatro español, decimos, “contra el teatro español”, queriendo decir con ello: contra la estructura y la organización, tanto pública como privada, de este fenómeno sociocultural y contra sus agentes, empresarios, actores ilustres y, ya en el siglo XX, contra los directores y los programadores oficiales y la Administración Pública en general. ¡Y siempre ha sido así, con unos u otros matices y unas u otras intervenciones en el proceso! En realidad, se trataría hoy de establecer una verdadera dialéctica, y para ello es preciso plantearse cuál tendría que ser la propia (dialéctica) del teatro. ¿La de la verdad contra la mentira? ¿La de la literatura contra la espectacularidad? ¿La de los escritores contra los teatreros o teatristas? ¿La del individualismo de unos escritores – muy “suyos” – contra las “creaciones colectivas”?

En realidad se trataría de reivindicar juntos, unos y otros, escritores, artistas y técnicos, el carácter colectivo –buenamente colectivo y lejano de todo revoltijo– de los espectáculos dramáticos; carácter colectivo que, precisamente, reclama la importancia, del componente literario, de la literatura, y por tanto de los escritores en esos colectivos, que tantas veces no lo son sino dictaduras de algunos directores que se autoafirman como estrellas en todo lo que hacen, y que no ven en los dramas escritos, sino una materia que sirva de base a sus “inventos” escénicos o lucubraciones.

En cuanto a mí, que no soy maestro de nada, ni de las letras, pero sí un aprendiz del teatro con ideas muy estrictas sobre sus corruptelas y vacuidades, al menos en España, puedo aportar –creo– nociones como esta que he dicho de “parlatura”, noción que expresa nues-

tra forma – la de los escritores – de estar en el teatro como algo más (mucho más) que unos huéspedes más o menos bienvenidos o indeseados, y a los que se les escucha pero no se les hace mucho caso, por parte de los “teatreros”. No, no; nosotros, escritores no practicantes de los oficios y de las artes del escenario, hemos estado siempre en la genealogía del teatro, y desde nuestros gabinetes de trabajo – lejos, pues, de aquellos lugares en los que el teatro se hace, se fabrica y se manifiesta ante sus públicos –, hemos contribuido a que el drama haya ido a algunas partes, a que se haya renovado y haya seguido unos u otros rumbos, y, en fin, a que “haya tenido historia” y no se haya limitado a ser un fenómeno social recurrente con la única y reducida misión de que unas gentes, los actores, hayan dado expresión a su narcisismo personal, y otras, el público, a divertirse de las realidades de la vida “pasando un buen rato”, inmediatamente olvidable; pero también, escribiendo sus dramas, estos autores han contribuido a la historia de la literatura, de manera que **Fuenteovejuna**, de Lope de Vega no se limitó a ser un buen guión para hacer un espectáculo, sino que es además un texto literario que convive en la historia de la literatura con los sonetos de Garcilaso de la Vega o la lírica celeste de San Juan de la Cruz o las aventuras de **Don Quijote de la Mancha**. (Lo que no se puede decir ni siquiera de los mejores guiones de las mejores películas de la historia del cine).

De manera que yo puedo pensar con muy buenas razones que los escritores dramáticos que todavía estamos en la vida y no aún en el olvido en el que desaparecen los mediocres o en el limbo de los clásicos; que los escritores de hoy, digo, tendríamos que entendernos más y mejor con los teatreros o teatristas; pues nuestras escrituras, cuando acertamos a ello, son capaces de “prefigurar” mucho de lo que luego ha de suceder en los escenarios, lo que no

quiere decir que no salgan productos dramáticamente excelentes siguiendo otros procedimientos, a partir de ocurrencias en el seno de los grupos y/o de improvisaciones corporales de los actores y reflexiones ocasionales. Eso solo quiere decir que en tales casos “los autores son ellos”. Pero también es así: que la escritura dramática profesionalizada es capaz de movilizar la energía creadora (el potencial) de los grupos y de las compañías, y que el escritor que no es otra cosa puede ser también una pieza clave en estos procesos, y no como mero proveedor de pretextos para hacer cualquier cosa con ellos, empezando por destruirlos encarnizadamente, en aras de un teatro entendido como enemigo de la literatura o, por lo menos, ajeno a ella. Recuérdese cuántas veces la renovación de la escena se ha hecho bajo los auspicios y el nombre de “teatro literario” para oponerlo al “teatro mercantil”. ¡Viva, pues, la literatura, también en el teatro!

Ahora por fin estamos llegando a un punto al que yo quería llegar: el de proponerles que las gentes del teatro, y los escritores que no somos gentes del teatro, hagamos un pacto a favor de lo que yo estoy llamando en España “un teatro vertebral”, y es una propuesta que no se puede trasladar mecánicamente al teatro cubano o a otros, pero sí puede tener algún interés para ustedes saber qué propuestas surgen, en el día de hoy, y ante los desafíos de hoy, en otras áreas culturales y políticas. ¿Y qué sería eso de “un teatro vertebral” entendido como una propuesta para el País Vasco o para España o acaso para los países europeos regidos por sistemas capitalistas —todos— en la era de Bush? Yo he tratado de definirlo en una especie de manifiesto dialogado, en el que imagino que un director me hace una visita y me pide un consejo, o quizás un drama que pudiera serle útil para salir de la programación errática que él piensa que su grupo ha realizado hasta hoy, pues ha llegado a aceptar que es cierto lo que este autor ha dicho de que “programar” lo que ha de hacerse en un teatro es, además de crear un mundo de imágenes bellas y lúdicas, un modo de pensar en y sobre la realidad. Los grupos de teatro o tienen un pensamiento (colectivo, pero pensamiento, pues no puede ser una jaula de grillos), o su función será demasiado banal y

se consumirá en el mismo momento de producirse (teatro de consumo), dejando apenas en quienes lo ven una huella pequeña que en seguida se esfumará en las memorias de esos espectadores que asistieron, quizás buscando algo más, al espectáculo. Los grupos y las compañías —piensa este autor— deben ser sedes de una determinada filosofía propia, y no meras veletas que se muevan obedeciendo a los vientos de la moda en cada momento. Los grupos y las compañías como tales, como colectivos, deben de mantener sus propios “puntos de vista” sobre la realidad y las tareas que en cada momento la sociedad necesita, para impedir su degradación y quizás para ascender a más altos niveles materiales y espirituales, a sus ciudadanos en, los campos de la estética, de la política y de la filosofía. El Berliner Ensemble, de Bertolt Brecht en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, fue un modelo de este teatro vertebral al que yo me refiero.

En el Manifiesto—Diálogo “por un teatro vertebral” yo he propuesto concretamente, y aquí les hago partícipes de aquella propuesta, hacer hoy “un teatro contra el Imperio”, que habría de financiarse en nuestros países de sistema capitalista con el dinero de los bolsillos de nuestro potencial público, dada la sumisión del conjunto de nuestros gobernantes al liderazgo de Bush en el mundo. Los bolsillos de nuestro potencial público serían, pues, nuestra fuente de financiación, en una dialéctica público/teatro que sería muy beneficiosa para éste al quedar el Teatro como actividad social liberado de la dependencia de las subvenciones que siempre comportan una forma más o menos larvado y no explícita, de censura o, al menos, de control político de su actividad. Ese público sería la forma teatral que adquirirían las multitudes que han salido a las calles de todas las ciudades del mundo a manifestarse contra la agresión imperialista a Irak en circunstancias todavía recientes, y que forman el grueso de los foros y manifestaciones contra la globalización neoliberal desde hace años, a partir de los hechos de Seattle y con bases como el foro y las experiencias de Porto Alegre. Cooperativas de actores, directores y técnicos —de gran tradición en la historia del espectáculo: Artistas Asociados, “Com-

pañías a partido”, etcétera— serían las estructuras de base de estos proyectos koljosianos (digámoslo así) de que la actividad teatral eleve los objetivos de su práctica y trate de contribuir, por modestamente que sea, a la transformación del mundo. En la opinión del director de mi cuento y hablando de los bolsillos de la multitud, él dice que en ellos “hay poco dinero” —son los bolsillos de los pobres y de los marginados— y que el proyecto le parece “políticamente imposible”. “Hagamos, pues, un teatro imposible”, le dice el autor, y ello decide al director a despedirse, pensando en resolver sus propias contradicciones de un modo menos extremado. En fin, lo que yo propongo no es tan malamente utópico (sino buenamente utópico, en mi opinión); y es que las gentes del teatro, agrupadas, den un sentido trascendente a las labores de sus compañías, lo que sería algo así como una versión actual, social y política, colectiva, de lo que Stanislavski en su tiempo, y limitando su noción a cada tarea concreta (a cada drama en ensayos), llamaba el “super-objetivo”, y Piscator en el suyo “un teatro político”, y Brecht en el suyo “un teatro ético y dialéctico”, y Grotowski en el suyo “un teatro pobre”, y Tadeusz Kantor en el suyo “un teatro de la muerte”, y nosotros, modestamente, en el nuestro y en nuestras circunstancias “un teatro realista o una tragedia completa”. (Véase que proponemos la legitimidad de un teatro de las agonías humanas, y que de ningún modo nos hemos embarcado nunca en proyectos de hiperpolitización de la escena. Pero sí estamos por el drama como una exploración y una búsqueda de sentido, incluso en el corazón del sinsentido de la realidad vivida en sus peores momentos, en la oscuridad y la desesperanza).

No olvidamos que el tema de esta comparecencia es la relación entre los intelectuales y el teatro de hoy, y en ello estamos, aunque lo hayamos hecho a través de un pequeño caso, el mío, como escritor que soy, un poco filósofo, y problemático artista. Ahora, pensando más generalmente, recordamos que entre los intelectuales los ha habido distantes y hasta extraños a este fenómeno público, asambleario, participativo, realmente democrático que debe de ser el teatro, pero también los ha habido, y los hay, enamorados de los escenarios y

de sus posibilidades poéticas, éticas y políticas. En este sentido, el teatro también ha sufrido del desplazamiento de tantos intelectuales y artistas al campo de la derecha, y a la servidumbre más o menos declarada o vergonzante a los dictados del imperio. La verdad es que hay que mirar al pasado para encontrar escritores de alguna talla, que hayan aportado ideas capaces de movilizar la escena en el sentido del progreso, y no digamos de la revolución de las estructuras actualmente dominantes y armadas hasta los dientes. También es justo decir que estos mensajes han partido a veces de las mismas gentes del teatro. Tal es el caso de Piscator, el maestro alemán del teatro político, que era un actor, y que desde su oficio descubrió las virtualidades, subversivas y transformadoras del orden social que el teatro ofrece. En España, fue notable el caso del poeta Rafael Alberti que, durante nuestra Guerra Civil (1936-1939) creó con María Teresa León el Teatro de Guerrillas y el teatro de Urgencia, e hizo que Madrid, cercado por los militares sublevados, respondiera al cerco, además de con las armas de fuego, con las armas de la cultura, elevando bajo las bombas el monumento a la resistencia popular que es la **Numancia** de Cervantes. ¿Pero qué hacer hoy? Todo lo que vengo diciendo es a favor de un teatro de ataque al imperio, pero también de un teatro autocrítico en relación con nuestras propias situaciones y respuestas. En situaciones como la de Cuba, se ha de postular asimismo la legitimidad de un teatro crítico de la propia situación, lo que no quiere decir, desleal. La deslealtad es otro mundo, y nosotros, creo yo, hemos de ser leales –críticos pero leales– a todas las tentativas que haya o que surjan para cambiar el mundo. ¡Ardua tarea, en la que el teatro tendrá algo que hacer!

Erwin Piscator fue un actor que conquistó el orgullo de serlo, e interpeló a los actores para que a ellos no pudiera llegarles un día en el que se les pudiera reprochar: Mientras sucedía lo que estaba sucediendo, ¿usted dónde estaba?, ¿usted qué hacía?, ¿hacia dónde miraba?, ¿no veía los humos negros de los hornos crematorios?, ¿No se daba cuenta de cuántos niños mueren todos los días en el mundo a causa de su malnutrición, de su hambre, de sus enfermedades cu-

“Los grupos y las compañías –piensa este autor– deben ser sedes de una determinada filosofía propia, y no meras veletas que se muevan obedeciendo a los vientos de la moda en cada momento. Los grupos y las compañías como tales, como colectivos, deben mantener sus propios ‘puntos de vista’ sobre la realidad y las tareas que en cada momento la sociedad necesita, para impedir su degradación y quizás para ascender a más altos niveles materiales y espirituales a sus ciudadanos, en los campos de la estética, de la política y de la filosofía”.

rables? ¿Las comedias que interpretaba, de qué trataban? ¿Para qué las hacía? ¿Para que la gente se olvidara de lo que acontecía en el mundo? ¿Se lo pasaba muy bien haciéndolas? ¿Eran muy graciosas? ¿Nunca se plantearon que, como dijo aquel poeta, la poesía puede ser “un arma cargada de futuro”?

Así es que los actores del Teatro Piscator anduvieron siempre con la cabeza muy alta, y algunos de ellos pagaron cara su implicación en las luchas de su tiempo, igual que otros artistas e intelectuales. A cualquier interpelación posterior, este tipo de actores ha podido responder sencilla y orgullosamente: yo, señores, hacía teatro, ¡nada más y nada menos que teatro! Entonces el teatro es una palabra grande y no un oficio ganapán. Está claro: el teatro que ellos hacían, y algunos hacen

hoy y algunos harán mañana, no era ni es ni será ese tipo de espectáculos que se desechan una vez usados y cuyo destino final es el cubo de la basura o, por lo menos, del olvido. Así, cuando yo ahora apuesto por “un teatro vertebral” hablo de un trabajo sobre los escenarios que sea por lo menos un eco de los dolores y las esperanzas del mundo, pero preferiblemente que suene como una voz fuerte y subversiva por la justicia y por la libertad, o sea, por la paz de y entre los pueblos. Mil gracias por vuestra atención.

Conferencia magistral ofrecida por Alfonso Sastre en la Sala Caturla del Teatro Auditorium Amadeo Roldán, en La Habana, el 19 de setiembre de 2003.



LA RITUALIZACION DE LO INVISIBLE

por José MONLEÓN (España)

Son muchas, y no voy a entrar en ese apartado, extenso, complejo y ajeno a los objetivos de este trabajo, las razones sociales, las funciones históricas, que han cimentado las representaciones teatrales. El teatro sería incomprensible sin su historia social. Pero yo quisiera ahora interrogarme por las razones del teatro situadas fuera de esa realidad histórica, y mucho más conectada con la existencia personal. ¿Acaso el teatro no satisface ciertas necesidades individuales, independientemente de que cada espectador conforme con los restantes ese destinatario colectivo que llamamos público? ¿Por qué en una época en la que el teatro parece a trasmano de los procesos de nuestra civilización, y aun de nuestras costumbres sociales, hay una serie de personas que seguimos creyendo en su importancia? ¿Qué descubrimos en el teatro que no encontramos en ninguna otra parte?

Buena parte del público ha abandonado las salas —al parecer, sólo va a las grandes comedias musicales— porque el teatro sólo era un instrumento intercambiable de su vida social. Pero ¿y los que seguimos, erre que erre, atribuyéndole al teatro un valor fundamental? Evidentemente no es, salvo las excepciones, por costumbre, ni por reencontrar periódicamente a determinados actores, como sucedía en otros tiempos. Ambos objetivos han dejado de formar parte de la vida regular de los individuos, además de que ha disminuido ostensiblemente un tipo de teatro de consumo que sustentaba ese hábito familiar, por lo general vinculado a otras costumbres que también han desaparecido.

Así que quienes nos empeñamos en dedicar buena parte de nuestra vida al teatro, y quienes siguen siendo sus espectadores regulares, compartimos unas motivaciones —más allá de las razones singulares— sobre las que quisiera hablar en el resto de este trabajo, al que he dado ya el título indicativo de “Mis reflexiones”.

Hace ya muchos años, cuando enfatizábamos el valor y la incidencia social del teatro, solía preguntarme a menudo por su singularidad poética, por sus valores independientes de las circunstancias históricas. Vuelvo ahora sobre aquellas reflexiones, maduras con el paso del tiempo.

Recordemos la afirmación de Peter Brook sobre el hecho de que el “teatro hace visible lo invisible”. ¿Qué es lo que hace visible? ¿A qué materia invisible se refería el director inglés?

Primera cuestión: ¿por qué el teatro exige que el espectador asista a la acción que transcurre en el escenario, independientemente de la época en que se sitúe, como si pasara en ese momento? Respuesta: Porque, como sabemos, un elemento sustancial en el teatro es la copresencia de actores y espectadores, precisamente para que la acción que se está desarrollando en el escenario la percibamos como presente. El espectador que ve una historia como algo ya sucedido y que, simplemente, le cuentan, creo que no entra realmente en el juego poético del teatro. La primera exigencia es que el espectador “sepa” que, aun cuan-

do la obra ya está ensayada y fijada, podría cambiar, que el personaje podría hacer una cosa distinta. El teatro asume la condición poética de su contingencia, de que aquello que sucede, podría no suceder. Un actor y un director que nos transmitan el sentimiento de que todo está pautado, y que las cosas se sujetan a una partitura preestablecida, que las emociones y las palabras no nacen en el momento de la representación, destruye el elemento sustancial de la poética dramática. El teatro es un arte de la existencia, no de la esencia, en el que todo debe estar poéticamente sometido a la temporalidad. Y en la medida en que es una representación de la existencia se vuelve, para muchos de nosotros, fundamental, porque necesitamos que nuestra existencia —no nuestra historia— alcance a hacerse visible, como sucede sobre un escenario. Los libros cuentan, narran, la historia de la vida, pero ¿y la existencia?. Esos momentos fundamentales, sujetos a la temporalidad, la intensidad y la fugacidad de la existencia, ¿dónde guardarlos? ¿dónde reencontrarlos?

Eso es lo que distingue al teatro de las historias guardadas en soportes físicos, dispuestas para su reproducción mecánica. De ahí la apelación a la ritualización de lo invisible. ¿Y en qué consistiría esa ritualización? Pues en conseguir recuperar, hacer visible, cuanto percibo no desde mi inteligencia, no desde mi interpretación de la realidad, no desde mis ideas, sino desde mi existencia.

Hagámonos una nueva pregunta: ¿cuál es la materia básica de ese rito?, ¿qué percepciones ligadas a la existencia consigue rescatar? En primer lugar, estaría la fugacidad. Nuestra cultura, nuestra formación, giran siempre en torno a la construcción de lo perenne, a partir ya de las religiones, que tienen en la idea de eternidad su primer fundamento. Cualquier doctrina, y no sólo religiosa, aspira a establecer verdades colocadas fuera del tiempo, y todos los poderosos sueñan con pirámides, monumentos, o mausoleos que recuerden su existencia por los siglos de los siglos. Los humanos poseen una arraigada vocación de perennidad y, a distintos niveles, según su entidad social, intentan dejar obras del más distinto carácter, con la esperanza

“El teatro es un arte de la existencia, no de la esencia, en el que todo debe estar poéticamente sometido a la temporalidad. Y en la medida en que es una representación de la existencia se vuelve para muchos de nosotros fundamental, porque necesitamos que nuestra existencia —no nuestra historia— alcance a hacerse visible, como sucede sobre un escenario”.

que permanezcan y, en cierta medida, los perpetúen. Pues bien, el teatro —es decir, la representación dramática, y no el texto, que pertenece a la literatura— es la negación de esa exigencia, en tanto que acepta limitar su existencia al tiempo de la representación. Por lo cual estaría mucho más cerca de los elementos propios de la existencia humana que de las doctrinas de la perennidad.

El teatro pone de relieve el valor de lo fugaz, de un momento, de una escena. Y no deja de ser extraordinario que, durante el brevísimo tiempo de una representación, asistamos al nacimiento de un mundo, a la aparición de una serie de sentimientos que tejen la existencia de sus personajes y a la fabulación de proyectos que se consumen ante nuestros ojos. En dos horas alcanzamos a cruzar por la existencia —que no es lo mismo que la historia— de un grupo de personajes, viviendo en sus esperanzas y sus agonías.

Como sabemos, la identificación es el más antiguo y sostenido fundamento de la comunicación teatral, gracias al cual, paralelamente a cualquier juicio intelectual, el espectador comparte las vivencias del personaje y, en esa medida, tiene la posibilidad de entrar en su existencia; y en consecuencia, percibir su

fugacidad escénica como una ritualización de nuestra propia fugacidad.

El teatro, cuando vale la pena y no se limita a matar el tiempo del espectador, deja siempre al final un rescaldo de tristeza, aun mezclado con el placer estético. Y esto es así porque el teatro manifiesta siempre la brevedad de la plenitud, el tiempo limitado de la intensidad frente al tiempo sin medida del vacío. Ello se opone, como señalábamos, a la percepción de la vida como un todo. Si, por ejemplo, afronto la existencia de Romeo y Julieta, puedo sintetizar la historia y decir que concluye desdichadamente en la escena del sepulcro, o, por el contrario, vivir, paso a paso, cuanto sucede a lo largo del drama, con sus tiempos de amor, de luz y de agonía. La adopción de uno u otro punto de vista, supone una distinta interpretación de la existencia humana, un dilema anclado en la conciencia de la inmensa mayoría de los humanos. El teatro no es el balance contable de la vida de un personaje, no es el documento de un juicio final. En la medida que se detiene en la existencia, que hace de cada tiempo fugaz el centro de la vida, es lo contrario a un balance. El balance quisiera resumir la existencia, despojándola de su valor, en tres palabras, al modo de tantos epitafios. El teatro, en cambio, se detiene en el tiempo

“Buena parte del público ha abandonado las salas –al parecer, sólo va a las grandes comedias musicales– porque el teatro sólo era un instrumento intercambiable de su vida social. Pero ¿y los que seguimos, erre que erre, atribuyéndole al teatro un valor fundamental? Evidentemente no es, salvo las excepciones, por costumbre, ni por reencontrar periódicamente a determinados actores, como sucedía en otros tiempos”.

de cada personaje, rescata el valor de lo que aparece diluido o ausente en las biografías, hace del ser humano, del personaje, el centro de la acción, y en definitiva, nos representa frente a tantas historias oficiales y doctrinarias de las que estamos ausentes.

Necesitamos el reflejo de la percepción fugaz de nuestra propia vida y de la vida de los demás. Y eso nos lo da el teatro. Esto nos conecta con otro tema, impregnado de opciones históricas. La ética de lo fugaz es distinta de la ética de lo perenne. Pensemos en la degradación de tantas ideologías que, a lo largo del siglo XX, predicaron la construcción de sociedades más justas y acabaron perdiendo o traicionando su sentido. Y ello, visto desde el punto en que se encuentra esta reflexión, porque el “objetivo final” de tales ideologías, el hipotético balance venidero, acabó por imponerse a la estimación de la existencia de sus hipotéticos beneficiarios. Es lo mismo que cuando hoy determinados políticos parecen dispuestos a destruir el mundo para garantizar la seguridad. El mundo está habitado y los muertos anónimos que se citan como aportes necesarios para alcanzar un final feliz, son “existencias” personales, inmersas en un tejido de emociones, afectos, necesidades y frustraciones, cuyo mejoramiento

debiera ser el verdadero objeto de la política. La ética de lo fugaz nos dice que hemos de atender a cada tiempo, a la existencia de quienes viven en cada tiempo, en lugar de invocar, ante cada dolor o injusticia evitables, un futuro e imaginario balance.

Otra materia “invisible” que el teatro hace visible es nuestra vulnerabilidad. El sentimiento de nuestra debilidad e, incluso, del carácter irrisorio de un cierto discurso de la “grandeza”, es común a la inmensa mayoría. El ser humano se defiende o disfraza de distintas maneras, pero todos sabemos que sobre la existencia personal gravitan una serie de circunstancias psíquicas, físicas, emocionales, políticas, económicas, y de muy diverso orden, que le confieren una dolorosa fragilidad. A menudo, tanto más evidente, cuanto mayores esfuerzos hace el personaje para ocultarla. Esa conciencia de la vulnerabilidad humana también la encarna y representa el teatro. Y no es casualidad que la tragedia griega, la mejor y más fecunda raíz del teatro occidental, naciera con héroes vulnerables. En realidad, una de las bases de la tragedia es la conciencia de quien se rebela inútilmente contra su destino de víctima. ¿Y qué hacer para afrontar esa vulnerabilidad? Pues, acogerse a la norma, en cuyo interior, precisamente, se diluye nuestra existencia singular, para pasar a ser parte de un rebaño, debidamente protegido por sus pastores. Vayamos todos por donde estos nos indican y, en teoría, estaremos a cubierto. Lo que nos lleva a otra conclusión íntimamente relacionada con el teatro: sus personajes, quienes animan los conflictos dramáticos, son siempre personajes que se enfrentan con la norma, lo cual, a más de hacerlos vulnerables, supone tener que construir su existencia, alimentarla de sus propias decisiones, a menudo cargadas de riesgo, en lugar de vivir a la sombra de la norma.

Y ahí surge una cuestión reiteradamente planteada por el gran teatro. ¿Por qué si el abandono de la norma nos hace vulnerables, los héroes del drama asumen esta opción? ¿Por qué millones de espectadores, a lo largo de los siglos, que han decidido vivir en la norma, necesitan ver en el teatro a personajes que eligieron lo

contrario? ¿Acaso no son, en los escenarios, suficientemente castigados? ¿Acaso el teatro no ha reiterado hasta la saciedad que los díscolos son finalmente desventurados y vencidos? ¿Cómo explicar, entonces, la oscura admiración por tantos rebeldes derrotados? No es, sin duda, por el desenlace, pero quizás lo sea por lo que supone de rescate de un sentimiento secular, compartido por cuantos, en mayor o menor grado, han percibido el “orden histórico” como un profundo desorden ético y social. ¿Acaso esos personajes rebeldes son portadores de una conciencia de su existencia personal que no poseen muchos de los que medran o viven tranquilamente en el orden de la norma? ¿Por qué los invoca la humanidad en determinadas circunstancias frente a los que han sabido, con astucia y prudencia, gozar de los beneficios del poder? ¿Qué atracción podría compararse a la de muchos vencidos ejemplares? ¿Por qué la vulnerabilidad otorga una dignidad y, frecuentemente, la invulnerabilidad una indecencia?

El teatro griego está lleno de personajes que asumen su vulnerabilidad como una exigencia insoslayable. Pensemos, por ejemplo, en Edipo, que sabe que cuanto más avance en la investigación mayor es su riesgo, pero que, pese a ello, prefiere preguntar. Creo que ese es un sentimiento que sólo el teatro es capaz de transmitir.

Otra materia importante, sin la cual el teatro no existiría, es el amor. Palabra susceptible de diversas lecturas, según el marco cultural y el espacio concreto en el que centremos la atención. En todo caso no me refiero al amor como sentimiento que ata y desata parejas en numerosas comedias, con la función de generar un argumento, cuyo desenlace importa más que los personajes. Yo hablo del amor como ansiedad, como búsqueda imprecisa y nunca satisfecha. Cuando se afirma —y ese es uno de los ejes recurrentes del teatro— que el amor acaba en el fracaso o en el vacío, se habla en realidad de una de las manifestaciones del amor, el que se da entre las parejas, donde la realidad y el curso de las circunstancias personales acaban lógicamente destruyendo buena parte del proyecto.

La cuestión está, me parece, en que el amor, como exigencia humana, al menos entre una inmensa mayo-

ría, no se resuelve ni en la pareja ni en ninguna relación concreta. El amor aparece como una voluntad de transformación, de elevación —espiritual, pasional, intelectual— de la existencia personal, que encaja mal con la fugacidad a la que antes nos referíamos.

Cuando uno lee lo que escribían los sufís sobre el amor, o los versos de Santa Teresa dedicados a Cristo, o **El Cantar de los Cantares**, por citar los tres grandes espacios culturales del Mediterráneo, advierte de inmediato que corresponden a un sentimiento donde el Amado o la Amada encarnan, más allá de su singularidad personal, una dimensión no anecdótica ni puntual que está en la razón misma de ser de la poesía, y, por tanto, de la poesía dramática. Desde esta perspectiva, el amor es una exigencia siempre irresuelta, y por tanto, siempre abierta, dolorosa, que no cabe aquietar con ningún final anecdótico.

Y luego está la incidencia del amor en la conciencia que el personaje adquiere de su existencia personal. Sujeto, en sus palabras y sus comportamientos, a unas reglas que conllevan un proyecto de vida previsible, el amor es una ruptura, una carga de intensidad que —y esto es lo fundamental— hacen sentir al personaje su absoluta soledad y, como señalábamos, su vulnerabilidad. Por eso, más allá de su capacidad para generar una anécdota, el amor está en el corazón mismo del teatro, como rebelión del ser humano contra el orden gregario, como espacio íntimo donde el personaje ha de decidir, no sin espanto, y aceptar los terribles límites de la existencia. Por eso, y no es sorprendente, que el amor constituya, en el seno del pensamiento conservador, uno de los grandes peligros o fuentes de la temida rebelión, no ya referida a la impertinente elección de la pareja —tema de muchas comedias— sino, lo que es mucho más grave, a un proyecto de vida alimentado por esa ansiedad a la que antes nos referíamos. El teatro carecería de sentido si se limitara a ilustrar el cumplimiento de la norma, aunque justo es decir que ese ha sido el objetivo de numerosas obras; por el contrario, nace cuando se producen situaciones derivadas de su incumplimiento, de un desorden, en el que el amor es el primero de sus agentes.

Detengámonos por un momento en varios personajes femeninos, incluidos entre las víctimas paradigmáticas del amor. Aunque, en este punto, no deje de ser revelador constatar que el teatro ha sido mucho más pródigo en personajes femeninos que masculinos, atribuyéndoles a estos, en general, la creación, la defensa y el beneficio de la norma, y a las mujeres la rebelión; los primeros, usando razonablemente la cautela, las segundas, haciendo del amor el centro de su existencia. Quizá porque en todas las sociedades dominadas por los hombres, estos han dispuesto de muchos planes en los que proyectarse, mientras la mujer se ha sabido igual o superior al hombre sólo en ese encuentro amoroso, asumido probablemente de un modo mucho más total y decisivo que el hombre.

Recordemos primero a Fedra. No basta contar que Fedra sufrió el desdén de Hipólito, ni que estaba casada con un viejo militar en nada interesado por sus sentimientos. O añadir que Hipólito, aparte del horror que pudiera causarle el amor de su madrastra, y la consiguiente traición a su padre, no era, al parecer, hombre a quien apasionaran las mujeres. Lo que quiero recordar ahora, en relación con lo que decía poco antes, es, primero, que la tragedia surge por la inoportunidad e intensidad del amor de Fedra por su hijastro. Y, segundo, que Fedra no renuncia a su amor por el hecho de que las dos circunstancias señaladas lo imposibiliten, sino que decide afirmar su realidad causándose la muerte, en términos que permitan acusar al mismo Hipólito. Si entendiéramos el amor de Fedra como una pasión puntual respecto de Hipólito, se trataría de una historia clínica en la que difícilmente nadie se vería representado. Sin embargo, Fedra ha significado en muchas ocasiones —por ejemplo, en la ex Yugoslavia, cuando los jóvenes se rebelaron contra la guerra dictada por los viejos líderes nacionalistas, y montaron varias versiones de la tragedia— una rebelión contra el “sistema” de los Creones, inscrita en esa ansiedad de libertad que se identifica con el amor. Y algo semejante podríamos decir de Medea, a quien se ha perdonado el hecho de que ayudara a Jasón en la muerte de su propio hermano —cuando los argonautas llegaron a la Cólquide en busca del Vello de Oro— o el matricidio de sus hijos, porque es un personaje que expresa una concepción

“¿Por qué millones de espectadores, a lo largo de los siglos, que han decidido vivir en la norma, necesitan ver en el teatro a personajes que eligieron lo contrario? ¿Acaso no son en los escenarios suficientemente castigados?”

totalizadora del amor que no cabe identificar con la mera pasión ni con el rencor de verse desafiada. Argumentar que Jasón la utilizó en favor de sus propios intereses y que luego la abandonó para casarse con una princesa, también es, me parece, un modo de anecdotizar y minimizar la tragedia.

Hay en la intensidad de Fedra y Medea, en el afán de su propio sacrificio y el de Hipólito y Jasón, las personas a las que aman, una oscura rebelión quizá más contra la vida que contra su desventura personal.

Si tuviéramos que hablar de heroínas del teatro español víctimas del amor, los primeros nombres que nos vendrían a la memoria procederían del teatro de García Lorca. Pensaríamos, por ejemplo, en Mariana Pineda, o en la Adela de **La casa de Bernarda Alba**, o en la **Yerma** del drama del mismo nombre. Mujeres, para las que el amor está asimismo ligado a sentimientos profundos y complejos, en nada identificables con los que ilustran los habituales melodramas.

Tengo aquí varios textos, procedentes de los tres grandes ámbitos culturales y religiosos vigentes, del Mediterráneo. Comenzaré con unos versos del sufí murciano Ibn Arabí, quien tras aceptar el valor de las tres religiones, concluye:

*Doquier cabalgue el Amor,
por su doctrina me oriento.*

Sólo el amor, sólo, es mi única fe y mi creencia eterna.

La segunda cita es de **Las Moradas**, de Santa Teresa: *“¡Oh verdadero Amador!; Con cuánta piedad, con cuánta suavidad, con cuánto deleite, con cuánto regalo y con qué grandísimas muestras de amor curáis*

estas llagas, que con las saeta del mismo amor habéis hecho! ¡Oh Dios mío, y descanso de todas las penas. Qué desatinada estoy! ¿Cómo podría haber medios humanos que curasen los que ha enfermado el fuego divino? ¿Quién ha de saber hasta donde llega esta herida, ni de qué procedió, ni cómo se puede aplacar tan penoso y deleitoso tormento?”

Y, todavía, una tercera cita, del gran poeta judío andalusí Salomoh Ibn Gabirol, del siglo XI:

“Al alba sube hacia mí, Amado mío, y ven conmigo, sedienta está mi alma por ver a los hijos de mi pueblo! Dorados lechos para Ti, dispondré en mi pórtico, te aprestaré la mesa, te prepararé mi pan, la copa te colmaré con los racimos de mi viña, beberás con corazón alegre, te agradecerá mi manjar.”

Versos últimos, entre otras muchas citas posibles, que reafirman el carácter “total”, carnal y espiritual, trascendente y terrenal, con que el amor irrumpe en la vida de tantos seres humanos, como una ansiedad por dar sentido a su existencia, por trascenderla a través del encuentro con valores que no pertenecen a la imagen y la norma palpables y aceptadas. Algunos místicos han escrito que el amor encierra una añoranza del Paraíso del que un día fuimos arrojados. Quizá sea otra forma literaria de enunciar lo que yo quería decir. Tenemos una “ansiedad de Paraíso”, de una realidad de naturaleza distinta de la que tenemos, sin la cual no tendría sentido la condición humana. La cuestión está en lo que cada cual entiende por Paraíso, y los caminos para alcanzarlo sin tener que esperar a los dictámenes de ultratumba. Otra ritualización importante en el tea-

tro es la ritualización de la libertad. También creo que se trata de una ansiedad y una aspiración que cruza por la mayor parte del teatro. Los hombres y las mujeres queremos ser libres, necesitamos la libertad. Y esta necesidad va a chocar con muy diferentes obstáculos, a partir de la otredad. Porque, claro, también están el Otro o la Otra, que reclaman asimismo su libertad. O lo que es igual, estamos frente a dos términos, libertad y sociedad, que son las grandes columnas del teatro. Libertad en todos los órdenes y también necesidad de construirla dentro de un orden social. Singularidad, pero singularidad con el otro, y con otro diferente, sin cuya circunstancia nuestra existencia personal carecería de sentido. Hay que buscar la libertad dentro de unas circunstancias dadas, con unos personajes determinados, a través de unos conflictos precisos. Libertad y orden social dejan de ser una quimera a la vez que, dramáticamente, son arrastrados a menudo, respectivamente, por el mero voluntarismo o el doctrinarismo del poder. Y así vivimos, frente a un mundo confuso, en el que, sin embargo, hacemos de la libertad personal y del justo orden social, para todos los seres humanos del planeta, una exigencia, firme, pueril, y no sabemos si inútil, pero, en todo caso, reiterada, de mil maneras y mil poéticas, en los escenarios.

En definitiva, si los humanos no tuviéramos esa apetencia de libertad, desaparecerían buena parte de los problemas. Aceptaríamos nuestras circunstancias y, por supuesto, el teatro no existiría, puesto que faltaría la carga de rebelión que lo anima. La historia pasaría por encima de todos nosotros como un caballo, y la asumiríamos como algo fatal e irre-

¿Acaso el teatro no ha reiterado hasta la saciedad que los díscolos son finalmente desventurados y vencidos? ¿Cómo explicar, entonces, la oscura admiración por tantos rebeldes derrotados?”.

mediable. Pero, ¿por qué ese dolor en tantos episodios de nuestra vida? ¿Qué sentimiento de libertad no ejercida no tenemos todos los humanos? El problema lo plantearon también los griegos, en este caso en **Las bacantes**. En la ciudad de Tebas aparece Dionisio convocando las bacanales en su honor, en las cuales las participantes satisfacen las apetencias eróticas y subconscientes excluidas por el orden y la moral establecidos. Penteo, el rey de la Ciudad, se opone. Pero, ¿qué sucede? Pues que hay una mujer, Agave, la madre de Penteo, que quiere vivir esa libertad.

La bacanal tiene lugar con la participación de Agave. Mientras Penteo, vestido con ropas de mujer, se une a la orgía para ver cuanto sucede. Hasta que Agave, tomando a su hijo por un león, le corta la cabeza. Inmediatamente después, sale de su trance, y comprende el horror de la acción cometida.

Esta historia, dotada de una fuerte carga mitológica, y, por tanto, inverosímil o simplista a la luz del realismo moderno, contiene, sin embargo, quizá el primer gran conflicto de la existencia. Porque, ¿cuál era la solución? ¿Que Agave no hubiera ido a la bacanal? En ese caso, habría vivido con la frustración de no haber aceptado una exigencia fundamental de su libertad. ¿Que, como realmente hizo, participara en ella? Las consecuencias fueron la muerte de Penteo. ¿Qué hacer entonces? ¿Autocastrarnos o no hacerlo para no causar la muerte de nuestro hijo? Estamos ante una alegoría que, lógicamente, sobrepasa en mucho los términos de la anécdota. Yo creo que es un conflicto inseparable de la lucidez, y qui-

zá la causa primera del dolor de la existencia, en tanto que los seres humanos, ante realidades de muy diverso orden, han de elegir continuamente entre dos órdenes a su vez antagónicos e igualmente exigentes, entre la necesidad de la norma y la necesidad de su transgresión.

Tendríamos, pues, otra realidad esencial sin la cual el teatro no existiría: la necesidad de la norma y la apetencia de la transgresión.

Otra realidad que el teatro hace visible es la muerte. Por supuesto, nuestra vida cotidiana está orillada de muertos, pero la civilización nos oculta la conciencia de nuestra muerte personal. Cuando yo dirigía el Centro Dramático 1 de Madrid con el argentino Renzo Casali, recuerdo que hacíamos un ejercicio que intentaba colocar a los actores ante la propia conciencia de su muerte personal. Y descubríamos que la inmensa mayoría de los actores no “sabían”, no tenían presente su futura muerte.

Ignorancia existencial —puesto que, conceptualmente, no existe la menor duda— que explica, en buena medida, la banalidad o la estupidez con la que gran parte de la sociedad acepta la historia, en la que quienes mueren son siempre “los otros”. Reclamar una conciencia de la propia muerte no significa, sino más bien lo contrario, negar o empujear la plenitud de la existencia, pero sí introducir un elemento que, además de ser real, dotaría a la vida personal y social de una responsabilidad, una coherencia, una profundidad y, probablemente, una ecuanimidad, de la que carece. Volvemos al principio. Lo importante del teatro es que ritualiza la

muerte, en tanto realidad en la existencia de un personaje y no como abstracción que afecta a todos los seres vivientes.

EL ESPACIO Y EL TIEMPO DEL DRAMA

A modo de resumen, señalaría pues, que los conflictos entre norma y transgresión, vulnerabilidad y seguridad, libertad personal y orden social, racionalidad e instinto, fugacidad y perennidad, soledad y otredad, o la percepción del amor como origen de la muerte o/y la liberación, entendidos no como dilemas anecdóticos, ligados a determinadas situaciones, sino como centro de la existencia humana, conforman el tejido del todo coherente que es, precisamente, el espacio y el tiempo de la creación teatral. Espacio que ha sido utilizado de muy distinto modo, pero en el que se conjugan una serie de fuerzas y agonías que agudizan la conciencia personal, haciendo del teatro, paralelamente a su condición histórica, una expresión esencial de los seres humanos y de las sociedades.

¿Y qué está sucediendo? Está sucediendo que hoy, en buena medida, ese espacio teatral del que hablo lo confinamos en nuestro imaginario, en lugar de abrirle puentes para que incida en el orden social y en la construcción de la cultura. Es una conciencia encerrada, que se presenta, una y otra vez, como la creación marginal de los “artistas”, en lugar de lo que realmente es: un desafío que deberían encarar las sociedades y los individuos, supongo que como vía imprescindible para que fueran reales ciertos valores, a menudo proclamados, pero reducidos a mera palabrería entre los escombros de un moralismo formal.

Notas para una Reflexión sobre la **Escritura Teatral Contemporánea**

Por **MARCO ANTONIO DE LA PARRA** (Chile)

Para Nieves

[Uno]

Las primeras líneas de este trabajo fueron escritas en sueños.

El artista (a partir de ahora llamado el artista) dormido soñó las tres primeras líneas del texto tras un largo viaje Burgos a Madrid en medio de la noche.

El artista iba doblado en el asiento trasero de un Volkswagen Golf.

Dolor de rodilla del artista.

El cuerpo del artista desapareció tanto en el sueño como en el asiento trasero del Volkswagen Golf.

Soñó las tres primeras frases y acometió de mala manera el olvido de todo aquel que despierta.

La alteración de conciencia. Salida del sueño, de la borrachera.

Soñó el artista que escribía estas líneas.

El artista procedió en ambas situaciones a enfrentar el dolor del olvido intentando repetir de memoria lo que era inevitable.

Pregunta: ¿dónde sucedió la reflexión sobre el cuerpo y la palabra?

Relación palabras y memoria.

El artista vaga vacilante sobre el teclado tras leer sus notas tomadas con prisa al borde de la cama.

La cama del artista.

Intento falaz de recoger las migajas de un sueño mal tenido.

*La mujer del artista cambia el cubrecamas mientras el artista flota en medio de sus pensamientos cerrados como un cofre hacia el teclado.
El cuaderno del artista instalado a su izquierda.
El artista tiene la certeza que jamás recordará las frases que despertaron su sueño.
Al mismo tiempo intenta la pulsación inquietante del Volkswagen Golf.*

[Dos]

*Notas sobre la absoluta física de la experiencia del teatro. Física del cuerpo en movimiento. La palabra como movimiento del cuerpo hacia el silencio. Desde el silencio hasta el silencio.
El cuerpo del artista es el cuerpo del actor. Ninguno de los dos existe realmente.
Me tiembla la mano.
Anoche me temblaba la mano al descender del coche tras el viaje inquietante a través de la noche de Castilla.
El artista no sabe lo que le pasa. Insistencia del dramaturgo en la fuerza del presente.
El teatro como presente, es decir, presencia. La representación es presencia, intento de anulación de la vertiginosidad del tiempo a través de su repetición.
Entrenamiento del artista como escritor a través de la restitución íntegra de la posibilidad textual del sueño.
El artista escribe alterado.
Bajo la presión del tiempo, doblado en un asiento trasero, semidormido. Los artistas siempre van doblados en el asiento trasero. Hamlet va doblado en el asiento trasero. Edipo, Antígona, todos doblados en el asiento trasero.
Ejercicio: decir algún monólogo desde el asiento trasero de un coche económico. Segismundo va doblado en el asiento trasero.
El artista conduce a través de la noche.
No hay luz para el artista.*

*El artista accede alterado a la percepción de lo otro, lo que no se ve.
Retina del artista, de perfil veo mejor los meteoritos cayendo sobre la meseta de Castilla.*

[Tres]

*El teatro como alteración, captura de la alteración, la alteración como el león del circo.
Domesticación de la alteración.
Ferocidad de la alteración: el artista mete su cabeza en la boca del león del circo.
El público aplaude.
Los actores pierden la cabeza.
El cuerpo sin cabeza.
Pensar sobre la posibilidad de las marionetas reemplazando los cuerpos de los artistas.
El fantasma de Heinrich Von Kleist se aparece en la habitación.
Entrenamiento del actor: la posibilidad de convertirse en marioneta.
El escritor de teatro, también llamado en ocasiones el artista, cree profundamente en la posibilidad estremecedora de la experiencia teatral.
El espectador debe creer que el león se puede tragar al actor.
Efectivamente, la palabra tiene dientes y se traga al actor.
Los dientes de la palabra. Odontología del lenguaje.
Toda palabra teatral ha sido puesta ahí para cobrar dimensión física. El espectáculo se construye sobre las posibilidades físicas del espectador.
El espectador como minusválido.
El teatro como prótesis del sueño. Intento falaz de recoger los restos de una experiencia prefísica de dónde son rescatados algunos maderos como restos de un naufragio.
El sueño como océano que alguna vez cubrió toda la tierra.
La palabra como representación de lo que ya no está.*

[Cuatro]

*La boca del león es la boca del escenario.
Las cabezas de los espectadores ven al interior del vientre de la bestia donde se mueven los actores. O no se mueven. O no hay nadie.
Preguntan desde su silencio al silencio de la escena.
Están ahí y no en otro sitio.
Observación mecánica.
Mecánica de las presencias. Estoy delante de ti.
Mírame cuando te hablo. Escúchame atentamente.
¿No te puedes quedar quieto? Abandona tu cuerpo.
Invitación a cenar.
Emociones. Movimientos. Drama es movimiento. Al comienzo de la pieza las cosas eran así. Transcurso del tiempo. Ahora siguen en su sitio. El drama es el remolino del viento.
No se sabe dónde caerá el cuerpo de Hamlet. No se sabe si caerá.
El artista avanza a través del texto como el fantasma de sí mismo.
El director, también llamado dramaturgo, así como el actor, todos incluidos ya en la denominación EL ARTISTA interpretan falazmente la escritura de alguien que ya no está presente.
El artista no está aquí.
Yo ya no soy el que escribí las líneas anteriores.
Irreversibilidad de la flecha del tiempo, irreversibilidad de la escritura. Leer de nuevo no arregla las cosas.
Teoría de la batalla perdida. Fundamento inicial de todo intento artístico.
Se entra a la escena a perder una batalla.
No hay salida.*

[Cinco]

*La palabra es la ausencia.
La palabra es la partitura de lo perdido.
La palabra es sólo un resto del naufragio.
Naufragio del cuerpo en la palabra.*

Los cuerpos hundiéndose en la cama.
Los párpados cerrados hacen agua.
Soñé tres frases. O cuatro. Como barcos leves, canoas, quizás las hojas enormes de un árbol desconocido.
Teoría del espejismo. La vida como espejismo. El arte como espejo de la vida, es decir, espejo del espejismo.
Inversión de los roles cuerpo / palabra.
¿Quién ata a quién? ¿Quién es el muelle, quién el agua? ¿No eran las palabras la soga con que sujetaría la barca aquella ya perdida?

[Seis]

Jamás nadie podrá soñar mis sueños. Nadie podría hacerme soñar los suyos.
Ejercicio: contar un sueño.
Nadie sueña lo que quiere soñar sino lo que necesita soñar.
Autenticidad y espontaneidad del sueño.
El sueño traidor.
El sueño dice la verdad del cuerpo.
Escritura libre, silenciosa, feroz, del durmiente.
Las palabras como herramienta inútil de aproximación a los arrecifes. El resto lo haces a nado, so peligro de tu vida.
No existe cuerpo sin palabras, o sí, pero no podemos acceder a ese sitio. Ni con cuerpo ni con palabras.
A partir de ahora será llamado EL SITIO.
Descripción de EL SITIO: el agonizante que abre los ojos, el bebé que abre los ojos, la mano del amante sobre la cabeza del amado, el amado cerrando los ojos sobre el pecho del amante, la criatura en brazos de la madre, el bebé que entra al cataclismo experiencial alucinatorio y no entiende nada y no le importa.
EL SITIO: el lugar donde no se entiende nada y no importa.
Geografía del acontecimiento teatral.

La escritura como cartografía. El geógrafo como fabulador. Mapas antiguos: por aquí bestias. Mapa del Infierno y el Cielo.

EL SITIO produce un vacío representacional del cual emanan constantemente energías menores y atrae a su perdición todos los relatos.

EL SITIO se reconoce por enloquecer las brújulas. Magnetismo suicida de EL SITIO.

Todo cuerpo está destinado a representar EL SITIO. Entender EL SITIO como el Contrainfinito o El Espejo del Espejismo.

A partir de la irrupción del dolor, catástrofe infinita de la incertidumbre.

El conocimiento como viaje al fondo de la noche o el Túnel Sin Salida.

Viaje al centro de la Tierra.

Dramaturgia: materia que rodea la isla inabordable de EL SITIO, el lugar donde no eran necesarias las palabras, el lugar donde el Cuerpo era una referencia innecesaria.

[Siete]

La artista francesa (Orlan) señala que el cuerpo está obsoleto.

El cuerpo de Orlan como prueba. No es su límite.

Demostración de la obsolescencia del cuerpo a través de la utilización y sobre exposición del cuerpo de la artista, atravesado por la cotidianeidad del sexo y luego la impudicia quirúrgica.

Orlan interviene quirúrgicamente su propio cuerpo. La cirugía plástica como arte. El cirujano como modisto.

La cara como elección de la voluntad del artista. La identidad a merced del pabellón de operaciones.

Orlan vaga de pabellón en pabellón cambiando su rostro acorde a una recolección de rasgos de íconos femeninos del arte. Hoy busca una nariz maya.

Los cirujanos vestidos por Paco Rabanne. Pedrería aséptica.

Obsolescencia del cuerpo declarada desde el cuerpo. Desaparición del acto médico como pretensión delirante de la tecnología y la analgesia.

Teoría de la analgesia y la droga: simulación de otro estado corporal. Examen de la orina del actor tras la representación.

El actor se prepara.

[Ocho]

Extravío de la idea original a medida que se escribe. El actor improvisa sobre el escenario.

Cabaret de las palabras en peligro.

El actor debe olvidar del todo su rutina. Entra al escenario acompañado tan sólo de su miedo.

El espectador como el león.

Miedo del actor, también del artista.

Temor del reloj, deseos espúreos del aplauso o el amor del público.

El actor entra en trance. Su cuerpo, entrenado, se convierte en intérprete.

El actor no sabe lo que le pasa.

Saber para no saber.

Entrenar para desaparecer.

Escribir para no estar allí.

Desaparecer de escena.

Silencio.

La boca cerrada.

Las piernas cerradas.

Los puños cerrados.

[Nueve]

Miedo del artista. Miedo del espectador.

Miedo al conocimiento.

Vértigo de lo nuevo, vértigo de la iluminación.

Pavor al acontecimiento trastornante.

El arte como trastorno.

No se puede seguir en pie tras el arte.

El cuerpo y/o la palabra producen una herida que no cura.

La palabra herida.
La palabra cuerpo.
La palabra como herida.
La palabra como cuerpo.
Herir las palabras.
Alta dificultad, la sangre de las palabras sobre la boca del escenario.
Las palabras y su alta volatilidad. Gasolina.
Nadie enciende fuego. Altamente combustible. Palabras que ponen en peligro la conciencia del actor. El artista en peligro.
El peligro de seguir oyendo mi cuerpo.
La palabra como transacción con el silencio del cuerpo.
Respiro. Físicamente hablo.
El dolor habla. El dolor es el cuerpo alterado. El cuerpo mudo es el cuerpo sano. Lo que no sangra no habla. Dormido parece estar el muerto.
Estudio de los sueños como viaje más allá de la muerte. O más acá.
Después de EL SITIO está la muerte.
Al otro lado de EL SITIO está la muerte.
El dolor, el síntoma, como lenguaje confuso.
El cuerpo no sabe decir lo que le pasa.
El cuerpo no sabe qué le pasa.
Clínica del cuerpo, clínica del teatro, sintomatología.
¿Existe la enfermedad en el cuerpo antes de presentar síntomas?
Exploración clínica del cuerpo: creación de síntomas. El artista es médico. El artista examina el cuerpo privado del público. Su propio cuerpo privado se hace público a través de la anamnesis. La palabra como vehículo del síntoma.
Revisión del cerebro como cuerpo, víscera elemental. Los sesos.
Pérdida de la memoria. Fascinación de Peter Brook por las alteraciones neurológicas. El lenguaje como impulso, el sueño como alucinación, la base corporal de la experiencia.

Cerebro del actor: administración de la simulación del daño.
Entrenamiento del actor para disponer de su propio daño como material para la construcción de personaje.
Utilización del actor equivocado, sólo el cuerpo, ignorando su raza, su estatura, su edad.
Entrenamiento del actor: reescritura de la anamnesis del cuerpo privado del autor.
Nueva memoria del cuerpo ausente.
El espectador expone su cerebro al daño de la representación.

[Diez]

El actor renuncia a su cuerpo sobre el escenario.
El escenario como mesa de disección, pabellón de operaciones, mesilla clínica.
El artista renuncia a su cuerpo sobre el teclado. El artista ya no está. Silencio del artista. Olvido.
Memoria del silencio.
Memoria de los mudos.
Memoria de los que ya no están.
Todo conduce al otro lado de EL SITIO.
La Memoria es un intento de sobrevivir a la incertidumbre esencial de la percepción.
Las palabras que pronuncio sólo funcionan gracias al acto de memoria del auditor. Cuando termino la frase ya no estoy diciendo la frase. Lo que está sucediendo está dejando de suceder.
Vértigo del acto de habla. Vértigo de los juegos de lenguaje.
Vértigo del cuerpo que lo único que sabe es morir.
Detención del tiempo en la Memoria.
Utilización de la ausencia de la categoría temporal en la Memoria.
Retorno a un estado elemental de Memoria donde las cosas están continuamente sucediendo.
El Teatro como Teatro de la Mente.
Espacio interior del espectador.
Territorio donde ocurre el espectáculo original.

Fantasía de hacer visible y audible lo que es representación, y fantasía interna a la que no hay más acceso que a través del dolor y la repercusión en el cuerpo.

Cerebro y memoria.

El espectador se estremece.

Entrenamiento del actor: maestro del estremecimiento propio. Transmisión de la e-moción. E-moción. Movimiento. Drama.

Deslizamiento en el espacio/tiempo.

Ejercicio: imaginar el proceso incesante de presente que almacena nuestro mundo interior.

Imposibilidad narrativa del sueño.

Tropel interior de presentes.

Afuera: el tiempo.

[Once]

El tiempo como río irrefrenable.

Nunca el mismo río.

Heráclito se aparece en la habitación.

Dentro siempre y nunca el mismo río.

Simultaneidad del mundo interior.

La memoria como síntoma. La palabra como trazo sobre el silencio del tiempo.

Ya es tarde. Todavía no es la hora.

El escenario atravesado por la flecha del tiempo.

Intento del actor de repetir, de evocar el movimiento del tiempo.

El actor juega con el espacio y el tiempo como el niño en el agua.

El actor se baña con el tiempo.

Lava las heridas de la vida en el transcurso de la representación.

El espectador sangra delante de la escena.

No hay prótesis tecnológica para simular el tiempo.

La fotografía del artista cuando era joven.

El vídeo casero del artista con sus hijos.

La diversión de ver las cosas como fueron en otro sitio.

El actor más cerca que toda tecnología de la agudeza de los dientes del presente.

El teatro es puro presente.

La guerra es puro presente.

Teatro como campo de batalla donde no podemos ver al enemigo.

El actor entra desarmado al territorio comanche.

Sobrevivir a la representación.

Máquinas inservibles rodean el cuerpo del actor.

Posibilidad del micrófono intradental en lugar de preparar la voz.

Física de la voz o la columna de aire y la vibración de la laringe.

El actor con un altavoz en el pecho.

El actor como robot.

Fascinación por el artefacto mecánico. Temor a que hable y diga algo por su cuenta.

Horror a la imaginación de la máquina.

Fascinación por el holograma y por el muñeco teledirigido.

El actor, con un micrófono intradental y un chip cerebral además de un marcapasos, entra en escena de manera perfecta.

El aburrimiento de la perfecto.

La teatralidad como punto de fuga entre la perfección y la catástrofe.

El actor como funámbulo.

El payaso sobre la cuerda floja.

Hamlet representado por payasos.

La necesidad de la amenaza.

El actor del micrófono intradental es llevado a la televisión.

La escena está en casa.

Disposición errada de todas las tecnologías de la entretención. Simulan la omnipresencia del espectador y el espectáculo.

Materia básica del teatro: el cuerpo está aquí y la palabra está aquí.

La experiencia real. La vida en vivo y en directo.

*Yo estuve ahí. Yo no lo vi por televisión.
El actor como aparición y desaparición.
Identidad perdida que recibe al personaje.
En el teatro el cuerpo siempre ha estado obsoleto,
Orlan.
En el teatro no entran los cirujanos.
El cuerpo como juguete del actor. La palabra como
juguete del tiempo.
Memoria prestada.
Vivir una historia ajena.
Mi cuerpo ya no es el límite.
Deseo de Orlan: entrar y salir de su propio cuerpo.
Estar en EL SITIO.
La cirugía como arma del deseo.
EL SITIO atrae y despierta el deseo.
El deseo como energía física.
El teatro como atractor del deseo.
Simulación del actor. El orgasmo femenino. Simula-
ción del orgasmo femenino.
El actor como hembra.
El teatro como mujer.
El artista como mujer.
El caos como elemento femenino de la naturaleza.
Escribir desde el cuerpo ausente, el otro. Incompleti-
tud básica de los cuerpos.*

[Doce]

*La boca del escenario besa al público. La lengua del
escenario. Húmedo el rostro del espectador.
El actor deja instalados en la mente del espectador
dos o tres ideas circulares.
Como peces.
La cabeza del espectador como pecera.
Topografía de la mente.
El artista se pone la mano en el pecho.
El centro del cuerpo. Un poco más abajo del corazón.
Experiencia fetal del espectador.
La mente no queda en ninguna parte.
Dibujar un espacio entre la palabra y el cuerpo.*

*Vigor de la historieta. El globo de las palabras sale
de la boca del personaje dibujado. Simula la consis-
tencia gaseosa del lenguaje.
Las palabras tienen alas. Mueren como las mari-
posas.
El cuerpo es la larva de la palabra.
Detrás de cada palabra queda un cuerpo exhausto.
El cuerpo en silencio o la fascinación por la quietud
del axolotl.
El poeta deja sus palabras dispuestas para la pronta
caída en el vacío del lector. La puntuación como
relieve de la respiración.
El teatro se lee en voz alta. El teatro se oye.
Quizás deberíamos escribir un poco ciegos.
Sordera de Goya, libertad de la Corte y sus presiones.
Mutilación del teatro. Aceptar la existencia de un
miembro fantasma que no es convocado por la mesa
de espiritismo.
Teoría del miembro fantasma: siento lo que ya no
está.
Se escribe sobre lo perdido. A partir del actor como
muñón, el artista como muñón, el dolor como señal
de la herida.
Distinguir inútilmente la cirugía del crimen o el mar-
tirio o el sacrificio.*

[Trece]

*La escritura como accidente, hallazgo o partitura.
No había otra cosa en casa.
El artista como viajero. Diario de Marco Polo.
Traje lo que pude. El resto os lo relato.
Presencia de Marco Polo en escena, más importante
que su relato.
La escritura de los muertos.
El teatro como resurrección. Eucaristía, la carne es
carne y el vino sangre.
La carne del actor.
El actor como carne de la escena.
Carne de cañón.*

*La escritura no puede ser fiel más que a la infidelidad
básica de sus características.
Relato lo que me acuerdo.
Escribo lo que supongo dará cuenta de las cosas.
Escritura teatral, dar cuenta de las cosas no en su
contenido sino también en su continente.
Imposibilidad de dar por terminada la escena.
Fascinación por el final bien logrado. Fascinación
por el final feliz. Fascinación por el final trágico y el
distanciamiento catártico necesario.
Gran alivio de la simulación de la muerte y la resu-
rrección. Anulación del tiempo en el relato. Anulación
del espacio en el relato. Regreso de los sobrevivien-
tes. Abrazar a los afortunados. Querer estar en el ojo
del huracán y no estar ahí.
Experiencia física del actor. Nunca tan real como la
de su personaje.
Experiencia real del espectador. Convertido en testi-
go del personaje.
El teatro como máquina del tiempo.
El teatro como máquina del espacio.
El teatro como máquina del espacio tiempo.
La palabra como máquina de la imaginación teatral.*

[Catorce]

*Estado actual de las cosas: en medio del naufragio
de la novela, a manos de los mercaderes y feriantes,
después de la absoluta descolocación de la poesía
traicionada por el abuso de su sensibilidad y su fra-
gilidad en la sobresaturación de signos y símbolos
de la era actual, considerando el ruido ambiente y
siendo imposible, a la fecha de este escrito, encon-
trar sitio donde encontrar lector posible, me temo que
la escritura teatral o también llamada escénica, des-
de la palabra, libre de todos los convenios con una
puesta en escena rígida, anulando el factor cuarta
pared y reventadas las dimensiones comerciales, ante
el espanto de las masas que acuden en masa a las
máquinas de tecnologías obsoletas de la repetición,*

esta escritura minoritaria y casi inentendible, en la cual la idea de informar se ha perdido, comunicar está puesto en tela de juicio, entretener no aparece por ninguna parte y conjurar es lo que más se le parece, esta escritura sea el último territorio donde pueda intentarse una renovación lingüística seria y profunda, un escribir agitador, una palabra indómita. Vienen así los escritores desertores a encontrar en la escritura más bastarda de todas, el teatro, la original, el canto, la posibilidad de sentirse más cerca de portar alguna llama extinta de algún fuego original, las cicatrices de algún viajero.

Vienen y se convocan en torno a la escena, el sitio sagrado donde sucederá lo que sucedió y está sucediendo pero no está sucediendo.

Suele el escritor asombrarse ante la posibilidad de tal fugacidad y sorpresa.

El cuerpo actoral lo convoca.

El artista queda deslumbrado cuando el trabajo de los actores convierte sus palabras en una presencia que él sólo había distinguido entre sueños.

Será soñado su texto por otros.

Director, actores, dramaturgos todos, sueñan al primer soñador, el que despertó temiendo haber olvidado lo esencial y sólo pudo retener estas palabras.

Así, considerando el estado actual de la literatura o lo que queda de ella, filólogos de la región, auditores, queda la sospecha fundada sobre el vigor emergente de una literatura dramática contemporánea como último bastión y semillero de la lengua ante el parloteo incesante, antielocuente, despoetizado y primario de las experiencias otorgadas hasta el cierre de esta edición por las máquinas de sueños. La alta complejidad del sueño original no ha podido ser reproducida por tecnologías que no incluyen la variable de la muerte en sus programas.

El robot mortal escribirá un drama.

Teoría de la comedia: la tragedia disfrazada de oveja.

[Quince]

Relato logotípico del signo.

El artista se deslumbró ante la brevedad de los avisos camineros.

En ellos vibra la sensación feroz del riesgo.

El signo asalta la distancia entre la memoria y la emoción. La palabra es puente, el signo es salto.

Lectura de izquierda a derecha, o de derecha a izquierda. Calle de un solo sentido. El cuerpo se marea en el palíndromo.

Acrobacia.

El artista anota algunas líneas en un cuaderno de matemáticas. Imposibilidad de la palabra de ser número o meramente cifra.

El cuerpo tantea, el artista tantea.

Las matemáticas y la física ya no son ciencias exactas.

Oportunidad para el teatro de encontrarse con las ciencias.

El teatro no es ciencia. Anticiencia. Antimecánica. Sobre todo por escrito. Imposibilidad absoluta de toda escritura de convertirse en una ciencia exacta. La existencia del tiempo imposibilita la exactitud. Dramaturgos como maestros de lo inexacto. Precisión del actor, cuerpo intérprete que fija la imprecisión del artista.

Arte impreciso, evocador. La vida como imprecisión.

Física de los encuentros imprevistos.

Estudio y simulación de las catástrofes.

[Dieciseis]

El artista como prisionero.

Encerrado en su cuerpo sabiendo un mundo interior poblado de fantasías preconceptuales, anteriores al lenguaje, supuestamente plásticas y proteiformes, que desafían la posibilidad de toda escenificación.

El espacio interior del artista como celda.

El artista siempre es un músico o un plástico.

Su experiencia no sufre la diferencia entre verdad y mentira.

Todo lo que he dicho es falso y también es cierto.

La tautología de la celda.

El artista prisionero sólo cuenta con un dispositivo: una rendija (¿una herida?) bajo la puerta blindada por la cual sólo puede emitir palabras.

Ejercicio para un taller de dramaturgias: no escribir. Las palabras como material de dibujo.

Sarah Kane ordena a sus alumnos dibujar el contorno de su compañero, en el suelo, con tiza. Cubrir esa silueta de dibujos. Tarde, horas después, intervenir la dimensión plástica del cuerpo ausente con un texto.

El texto como notas del forense.

La silueta del piso del dramaturgo.

Trabajo médico legal del artista.

Tanatorio, muerte y resurrección en la escritura.

Sarah Kane se suicida.

¿Quién soporta el aliento de la muerte lo suficientemente cerca en el trabajo del arte, como para sobrevivir a él?

¿Quién está dispuesto a subir a esta barca que viaja hacia el país de los muertos?

Mito de Orfeo.

[Diecisiete]

La escritura como genealogía.

Filiación del artista.

Mi bisabuela pequeña y hermosa navega hacia el fin del mundo desde Europa, en la corte de una modista encargada por las familias pudientes de Santiago de Chile.

Mi abuela es belga y no puede pronunciar Santiago de Chile.

El artista en su niñez, que no es artista sino un niño, juega con su bisabuela en un rincón del salón.

Mi bisabuela, mi abuela y mi madre hablan en francés.

El artista jamás podrá aprender francés del todo. Lengua del secreto, lengua de las mujeres, lengua que deja fuera a los niños. El artista teme hablar en francés. Si lo hace tiene acento belga. Temor del artista a la propia memoria. Fascinación del artista por lo que teme. Vértigo de la lengua extranjera. Voluptuosidad de lo que no se entiende. Mi bisabuelo viene de Bélgica a Santiago de Chile en otro barco, traído por el equipo de arquitectos discípulos de Eiffel. Mi bisabuelo mide más de dos metros, mi bisabuela un metro cincuenta. Encuentro de los bisabuelos. Mi bisabuelo tiene mostachos de manubrio de bicicleta, amarillos de tabaco, colecciona estampillas. Imposible imaginar la escena de amor de la mujer tan pequeña y el hombre tan alto. Fotografías de mi bisabuela joven. Es muy bella, miniatura rubia de Bélgica, la pequeña costurera belga especializada en mangas. Mi abuela es alta como todas sus hermanas, enorme, parecida a Joan Crawford (Nota a pie de página: Joan Crawford: actriz de cine muy popular en su época, tan popular que se podía decir: es parecida a la Joan Crawford). Coqueta, volátil, quizás promiscua. Queda embarazada muy joven de mi madre. El artista lleva un apellido materno falso. Mentira del lenguaje. Mentira del nombre. Mi abuela se casa tarde y rescata a mi madre del orfanatorio. Relato entrecortado y reiterativo del amor y el odio de mi madre a mi abuela. Mi abuela bella y mimosa en la Plaza San Marcos de Venecia. Cuarto matrimonio de mi abuela. Mi madre viajando a Panamá a ver a mi abuela. Exilios económicos, contrabando, sospecha de historias muy confusas. Sospechosas... Mi apellido verdadero materno es Vives. Pero me han puesto Calderón.

El artista siente en sí mismo la bastardía. La bastardía como libertad. El nombre como falacia. La palabra como arte de la falacia. Instalación de lo bastardo en el trabajo permanente de la fascinación. El nombre oculto por el nombre. Lo que digo no es lo que digo. El cuerpo que aparece oculta un cuerpo ausente. La palabra dicha oculta una palabra no dicha. El Teatro es el arte de lo que no sucede en escena. Lo más importante no sucede delante del espectador sino que en el traspaso de su conciencia. Mi abuela sucumbe a un Alzheimer implacable y vaga por la casa de mi madre sin reconocer a su propia hija. Historia de la hija no reconocida ni por el padre ni por la madre. Historia de la pérdida de memoria. Mi abuela, gorda, grande, aún hermosa, como una morsa duerme en un cuarto pequeño de la casa de mi madre. Mi madre llora. El artista ya es mayor y sabe que esta escritura suya es producto de la constante revisión de los nombres en la memoria. Se escribe por pérdida absoluta de las actas de nacimiento. La escritura como inscripción, autoridad, la palabra y su función fundacional.

[Dieciocho]

Filiación del artista. Mi padre es el penúltimo de cinco hermanos. Nacen en el sur de Chile. Recuerdos de mi abuelo. Una fotografía hecha en la ciudad más cercana vestido como jamás se vistió. Podría parecer una autoridad. Tiene bigotes de manubrio de bicicleta y un agujero en el mentón.

*Tiene los ojos azules y la nariz aguileña.
Apellido de la Parra, apellido marrano.
Sefaradés conversos. Traición del nombre. Pregunta del artista por su origen verdadero.
¿Cómo me llamo?
Mi abuela deja a mi abuelo en el sur. Crisis del año 1930.
Pobreza extrema, miseria de los campos.
Mi abuelo es alguacil de un pueblo muy pequeño.
Deja de ver a mi padre a los 3 años y muere cuando mi padre tiene 9 años.
Orfandad de mi padre.
Mi padre estudia medicina gracias al sacrificio de sus hermanos.
Mi padre conoce a la joven muchacha que es mi madre.
Nacimiento del artista en brazos de una muchacha de 18 años.
Belleza tremenda de mi madre.
Edipo del artista. Mi madre con el cerebro y el corazón sobreagitado.
Complejo de Yocasta.
Mi padre el doctor.
Relatos de mis padres. Hacen el amor sobre un enorme sofá verde en la sala. El artista y su hermano menor son enviados a la calle a comprar revistas de historietas.
El artista lee enciclopedias.
Destrucción de la flecha del tiempo en mi abuela materna. Muerte de mi abuela paterna. Destrucción de la flecha del tiempo.
Preguntar si es mejor contar con un actor amnésico, puro cuerpo, bestia que pasta.
Contar la historia de una vaca.
Sólo el actor puede ser una vaca.
Gorda, hermosa, vagando por el prado.
Orfandad absoluta del artista.
La madre como hija del artista. Hija de su hijo. El padre llega tarde a contarle la verdad sobre su madre.*

*Fabulación permanente de mi madre.
Pinta muy bien y cuenta los relatos una y otra vez cambiados sobre su origen.
El artista como notario fluctuante.
Pregunta sobre la fijación a la escena dramática del niño que será artista.
Desproporción de los acontecimientos.
El artista como notario de la desproporción.
Fascinación por la poca fiabilidad de las palabras.
El cuerpo como evidencia.
Mi madre está ahí, reponiéndose de una sobredosis de somníferos.
Insomnio del artista.*

[Diecinueve]

*Filiación del artista.
Criado bajo el oscilante manto de las revoluciones sucesivas.
Del Estado al Mercado.
De una democracia a la dictadura y de ahí a la neo democracia, la neo formación, la desarticulación social de las leyes neoliberales, las leyes del caos, las disposiciones anti tiempo, anti espacio, las dictaduras ya ni siquiera necesarias, basta con conectarse a la globalización. Ni siquiera hay que darse prisa, hay para todos.
Regla clave del mercado: nunca satisfacer verdaderamente los deseos del consumidor y sin embargo mantenerlo entusiasmado gracias a su demagogia perenne.
Estrategias de seducción I.
Necesidad del teatrista de replantear el encuentro con la comunidad.
Inminente emergencia de un nuevo teatro político.
Derivado de la fuerza del encuentro con el cuerpo.
Nueva relación con la palabra, dañada por el manejo coloquial de las emisoras.
Diferenciar el efecto recreador de la radio con la televisión y su abolición de la experiencia corporal.*

El partido de fútbol narrado en un idioma extraño por la radio.

Danza de la palabra cuerpo, al borde del canto.

El locutor deportivo como cantante.

Stockhausen en la portería.

Contraste con el murmullo deshecho de la voluntad parpadeante, estroboscópica, de la máquina mercantil por excelencia.

La televisión como prótesis de la memoria, la experiencia y la plaza del pueblo.

La televisión, aparato para enfermos, discapacitados y ancianos decrepitos.

Decrepitud de la sociedad.

El cuerpo ingravido del televidente.

El cuerpo gravitante del actor.

El artista escribe de espaldas al televisor y, también, de frente a buscar entre la basura las gemas lanzadas sin querer.

El artista como vagabundo que se maquilla.

El vagabundo elegante.

Estrategias de seducción II.

No quiero hablar con Baudrillard. Ya es tarde.

Extinción del teatro como espacio dado.

Tesis: todo lo que triunfa en el mercado es de derechas. O lo será.

Pregunta: ¿en qué momento la derecha dejó de asistir al teatro?

Ejercicio: creación de un teatro subversivo sutil.

El acto terrorista mínimo.

Sin escenario preformateado.

[Veinte]

Escritura teatral contemporánea.

Desafío del texto-palabra a la representación-cuerpo.

Cuarta dimensión en el lenguaje.

La escritura en volumen y temporalidad.

Necesidad de una física de la escritura y una gramática de los sueños.

Poética libre de los prisioneros.

La palabra escrita del artista debe contener las múltiples puestas en escena.

El actor dramaturgo.

El intérprete permanente.

El escritor como intérprete del mundo interior y de la recepción de sus antenas.

La lectura privada como mínima puesta en escena.

Esto es una puesta en escena.

Secreta. Personal.

Como todas las puestas en escena.

El abierto abanico entre el cuerpo coreográfico y la sintaxis de la escritura contemporánea.

La acotación se diluye en texto hablado, libre narración, sugerencia imposible, contacto directo con lo irrepresentable...

Tarea del escritor contemporáneo, acercarse a lo que no es posible poner en escena.

Ir más allá de lo que no se puede hablar.

Irrupción del autor como narrador, ensayista o poeta.

Voz abierta, voz carne, voz pura, voz cantante, voz fresca recién sacada del pecho.

El cuchillo de la dramaturgia del actor o director.

El director como el actor imaginario, lector de los cuerpos, escritor de los cuerpos.

Las palabras recogidas como señales de la carne del autor.

El director como forense, como demiurgo, el actor como demiurgo.

Bailar el texto del autor.

El autor como trovador. El autor como músico. El autor como pintor.

La instalación como prefigura de una escritura actual.

La respiración como ritmo esencial del lenguaje.

El autor como cuerpo acezante, dormido inquieto o sereno. El autor como geografía del tiempo. El autor como historiador del espacio.

Desaparición de los márgenes y los géneros. Desaparición del centro. Extinción de las jerarquías.

Todo nombre es falso.

La autoría es casual.

El Teatro se salva, puerta y cáncer de la literatura.

Escritura pura y dura, mercenario, cleptómano, delincuente de taberna, pistolero sin sueldo o simplemente serial killer desaforado. Místico también, poseso.

El artista escribe insomne.

[Veintiuno]

6 A.M.

Los coches pasan por la carretera de alta velocidad junto al dormitorio del artista en la casa de sus suegros.

El artista debe hacer un esfuerzo para distinguirlos del sonido de la lluvia.

El artista se ve forzado a escribir en medio de la madrugada. El sol no ha salido más que en su cabeza.

El teatro como sol nocturno de la sociedad.

En el teatro siempre es mediodía.

Posibilidad de un texto lunar. Un texto búho.

No se puede dejar de pensar. No se puede pensar en otra cosa.

El artista cansado. No duerme. Siente la escritura como la persecución de los asesinos. Alguien escribe en mi cuerpo la pena que merezco.

Culpabilidad de todo artista.

No existe el artista inocente. Todos los artistas son inocentes.

Escritura salvaje. Déjenme en paz, las palabras como tábanos. El texto es el cuerpo del artista.

Fotografía de Franz Kafka sobre el respaldo de la cama.

El artista en su celda. Sólo se le autoriza la rendija y el papel.

Dibujar con palabras.

El artista boca abajo, desnudo. Imita un pájaro con las alas rotas, el cuerpo de un agonizante prisionero de un campo de concentración.

Texto libre como anatomía imaginaria.

Recuperar el grado de total libertad en la escritura.

Fabulación de la visualidad, fabulación de la melodía, atonal, no lineal, el ruido salvado para la poesía como la mancha para la pintura.

[Veintidos]

Para terminar: Las Meninas.

Test: ¿Qué cuadro salvaría del incendio del Museo del Prado?

Las Meninas.

Goya es demasiado cine. Goya inventó la fotografía.

Goya es un ojo.

El Bosco tiene la manía del catálogo, didáctica de la monstruosidad, el bestiario.

Las Meninas.

Anulación del punto de vista, de la función de la representación, aparición del artista donde no debe aparecer. Descubrimiento del autorretrato continuo, el autorretrato permanente.

Fenómeno físico equivalente a la oscilación sin roce.

Narrativa aniquilada en Las Meninas.

Cruce de textualidades.

¿De qué trata Las Meninas?

¿Qué hace ahí ese perro enorme y desproporcionado?

Monstruosidad de lo dramático.

Replanteo de la alteración y la desproporción.

Las señoritas de Avignon ya están en Las Meninas.

Velázquez aparece en la habitación. Se le toma habitualmente por Cristo. Dice ser solamente un artista.

Las Meninas pone en escena en dos dimensiones lo que tiene cuatro, e incluso cinco si consideramos la incrustación del comentario al interior de la representación.

El espectador se equivoca. El espectador inmerso en el espectáculo.

Desafío del equilibrio y de la composición.

Incubación de Guernica.

Incubación de Kandinsky el Viejo.

[Veintitres]

Relación de la escritura con la música. No hay categoría verdad / mentira.

Si podemos decir una mentira, ¿para qué decir la verdad?

Wittgenstein se sienta a los pies de la cama.

No puedo terminar con la filosofía, dice.

Artaud no terminó con el texto escrito.

Lo liberó como conjuro, como episodio, como cóctel molotov. Como arma blanca o negra.

La caricia como asalto al Palacio de Invierno.

Lo íntimo como puesta en tela de juicio de la insostenible levedad del debate entre lo público y lo privado, encerrona traicionera del neoliberalismo a la auténtica libertad del pensamiento.

Todo texto expone al artista y también al intérprete.

El espectador salpicado de sangre.

La mutación como efecto radiactivo del lenguaje del artista.

El texto como implícito absoluto.

Sacrificio de lo explícito.

El texto sin cabeza, sin rostro.

El cuerpo en silencio, sueña.

Vuelve al origen.

Verdadero sentido de la originalidad.

Todo lo que nos atrae es improbable.

La belleza, la tragedia, la risa.

Excepcionalidad de la escena.

El espectador como artista.

Enseñar a leer.

Enseñar a auscultar el cuerpo palabra de la escena.

Soledad inmensa de todo aquel que se exponga al arte.

El cuerpo del espectador, estremecido.

Se cierra la boca del escenario.

Muda.

Punto final, el abismo, saltar al vacío. El silencio original.

Antes del Big Bang.

Mudos.

Por hoy, nada más que escribir.

Perdón, quise decir "decir".

La Palabra Alterada



por **JOSÉ SANCHIS SINISTERRA (España)**

Aunque muchos responsables de la vida teatral española aún no parezcan haberse enterado —y no me refiero solo a los productores, programadores y funcionarios institucionales de cultura, sino también a los directores de escena—, los años '90 produjeron la emergencia y la consolidación de una nueva generación de dramaturgos que se prepara para marcar el rumbo de la escena en el siglo XXI.

Ya desde mediados de la década de los '80 fueron perceptibles los síntomas de agotamiento de las formas y fórmulas de la renovación del arte dramático, todavía dominado por el apogeo de lo espectacular, el despliegue de lo audiovisual y el protagonismo —a menudo abusivo— del director-creador. En esos años se hizo sentir, efectivamente, una creciente demanda de la función dramática como garantía de la coherencia del espectáculo, así como un retorno de la palabra dramática, del teatro de texto y, por lo tanto, de la figura del autor.

Esta renaciente autoría, formada en un clima político democrático, se vio a sí misma dispensada de la misión aleccionadora y crítica que hubo de asumir el teatro de las generaciones anteriores, y centró su atención en los aspectos estéticos, técnicos y formales del texto. Comprendió que el cambio de sensibilidad y conciencia colectivas reclamaba un riguroso replanteamiento de los códigos comunicativos del teatro, y que es en el

“Es en el diseño textual donde con más rigor pueden elaborarse las nuevas estrategias para interesar, entretener, conmover y, si es posible, perturbar a un público saturado de ofertas artísticas excesivamente complacientes.”

diseño textual donde con más rigor pueden elaborarse las nuevas estrategias para interesar, entretener, conmover y, si es posible, perturbar a un público saturado de ofertas artísticas excesivamente complacientes.

No se trataba, ni se trata, de caer en un formalismo vacío ni en un vanguardismo agresivo, sino de poner al día las técnicas y los conceptos dramáticos para intensificar su complejidad y su eficacia, y de combatir la tendencia acomodaticia que tanto el teatro institucional como el comercial estaban desarrollando, y desarrollan, en el espectador-consumidor.

Los nuevos dramaturgos, en su gran diversidad estética y temática, coinciden en el aprovechamiento sistemático de una doble herencia: la que procede del estudio riguroso de la tradición dramática universal, pretérita y reciente, y el conocimiento directo de la práctica escénica inmediata, marcada por la conciencia de la “fiscalidad” del hecho teatral, es decir: del destino escénico de la literatura dramática.

Pero hoy quisiera suscitar algunas reflexiones sobre el mencionado retorno de la palabra dramática –tan denostada por los profetas de los lenguajes no verbales y/o del teatro de la imagen–, entendiendo por tal el discurso de los personajes o, si se quiere, los enunciados proferidos por los actores, ya se organicen bajo las modalidades más o menos ortodoxas del monólogo y del diálogo, ya discurren por cauces más próximos a la narratividad, al lirismo, a la seriación caótica o a la proliferación coral.

Bajo múltiples avatares, la palabra pugna por hacerse escuchar desde la escena, así como su sombra, el silencio. Y para ello, para dotar a la escena de un discurso poderoso y complejo, la escritura dramática más viva se nutre sin complejos, no sólo de los recursos explorados y desplegados por la novela, la poesía y hasta el ensayo contemporáneos, sino también del saber que las ciencias del lenguaje y la teoría literaria han aportado a la comprensión de su funcionamiento expresivo y comunicativo.

La fascinación que un sector importante de la nueva dramaturgia española –y no solo ella– manifiesta por autores como Beckett, Pinter, Handke, Müller, Bernhard, Koltès, Vivnave, etc., no es ajena a la eclosión de formas y sentidos que sus obras muestran respecto a la palabra dramática. La materialidad del lenguaje revela en ellas una gama de potencialidades que rebasa, con mucho, la función meramente mimética del diálogo conversacional, anclado en una concepción ingenua del discurso y en modelos cinematográficos de sospechosa nitidez.

Precisamente las reflexiones que me propongo compartir tienen que ver con la necesaria –y apasionante– superación de ese logocentrismo de corto vuelo que ha presidido la dramaturgia tradicional desde el realismo decimonónico, basándose en la noción “instrumental” del lenguaje que le proporcionaba el positivismo, elaboró una serie de estructuras dialógicas que algunos continúan reivindicando hoy. Estructuras que reproducen una lógica conversacional inexistente en las interacciones humanas; logocentrismo que parte de una correspondencia indemostrable entre las palabras y las cosas, y hace del lenguaje un vehículo inocente de la comunicación y una correa de transmisión del Sentido.

No se piense que voy a reivindicar una recuperación de la alogicidad y el “non-sense” que ciertas tendencias vanguardistas y un sector del llamado “teatro del absurdo” introdujeron en la palabra dramática, sino algo que afecta a la naturaleza misma de ese supuesto “instrumento” que llamamos lenguaje.

Porque éste no es un código neutral y transparente que cada usuario emplea libremente para organizar y comunicar su inmediata experiencia, sino un sistema que contiene ya en sí mismo —en su vocabulario, en su morfología, en su sintaxis, en su retórica...— una representación del mundo y del hombre. No es una sustancia inerte y vacía de significado que el escritor moldea a su antojo. En consecuencia, toda revuelta contra las formas literarias anteriores, en busca de una más auténtica representación del mundo objetivo o de una expresión más directa de la subjetividad, quedaba limitada por esta previa articulación impuesta desde la propia naturaleza del lenguaje, desde esa matriz de significación que el lenguaje lleva consigo.

Pero a partir de Mallarmé, la literatura comienza a convertirse en su propio objeto, en su propio camino de indagación, sin duda para cuestionar la noción misma de “representación”, al tiempo que se violentan los cánones de la retórica y hasta de la sintaxis, para dar cauce a nuevas maneras de percibir la realidad, a nuevas dimensiones de la experiencia humana abiertas por la sensibilidad y el pensamiento contemporáneos. Se va haciendo evidente que el ámbito verbal, el dominio del logos, no es adecuado para captar y transmitir los horizontes que la ciencia y la conciencia están comenzando a explorar.

Gran parte de la filosofía contemporánea, desde Schopenhauer y Kierkegaard hasta Bertrand Russell y Wittgenstein, gira en torno a los límites del lenguaje, a su “impropiedad”, a su impotencia para traducir el referente real y el mundo interior. El pensamiento de Wittgenstein, particularmente, se desarrolla a partir de la duda sobre las capacidades del lenguaje para hablar de otra cosa que de sí mismo. La experiencia del mundo se da “en” el lenguaje, y éste es una institución anterior y posterior a nosotros, una praxis colectiva, una “res publica” basada en consensos, aproximaciones y “encantamientos”.

¿Cómo puede un escritor escapar a este “encantamiento”, a esta alineación, a esta invasión de los otros en sí mismo, de la “cosa pública” en la “cosa privada”? Esta pregunta va a estar gravitando sobre el sector

más radical de la literatura del siglo XX y fecundando la obra de algunas de las figuras fundamentales del teatro contemporáneo.

A pesar de ello, creo que en el teatro que escribimos hoy hay todavía un predominio excesivo del logos, una sobreestimación de la lógica discursiva que afecta especialmente a la palabra dramática, es decir, a las interacciones verbales que sustentan las situaciones dramáticas.

Se diría que pervive una concepción del diálogo teatral excesivamente vinculada a la literatura propiamente dicha, es decir, a una tradición dramaturgica en la que la forma versificada exigía que la palabra del personaje recurriera a todos los primores y rigores de la retórica. Y al derivar el teatro hacia el realismo, pese a su pretensión de reproducir el funcionamiento de la realidad, sigue no obstante persistiendo un uso retórico del lenguaje, manifestado sobre todo en ese logocentrismo que otorga a los diálogos la “propiedad” y la “competencia comunicativa” que la literatura ha tenido tradicionalmente como ideal y modelo.

Aunque podría señalarse la obra precursora de autores como Strindberg, Wedekind y, desde luego, Chéjov, en el proceso de cuestionamiento de esa palabra plena, transparente y “eficaz”, hemos de esperar hasta Beckett para encontrar una radical y sistemática demolición del logocentrismo y de su correlato dramático, la forma congruente y transparente de la “piece bien faite”.

En un texto poco conocido —salvo por los especialistas—, la llamada “carta alemana”, que Beckett escribió en 1937 a su amigo Axel Kaun rehusando traducir unos poemas, tras expresar las crecientes dificultades que tiene para “escribir en buen inglés”, afirma que la gramática y el estilo se han convertido en algo tan incongruente como “el traje de baño victoriano o la calma imperturbable de un verdadero gentleman”. Y afirma más adelante:

“Ya que no podemos eliminar el lenguaje de una vez, deberíamos al menos no omitir nada que pueda contribuir a su descrédito. Abrir en él boquetes, uno tras otro,

“Creo que en el teatro que escribimos hoy hay todavía un predominio excesivo del logos, una sobreestimación de la lógica discursiva que afecta especialmente a la palabra dramática, es decir, a las interacciones verbales que sustentan las situaciones dramáticas”.

hasta que aquello que se esconde detrás (sea algo o nada) empiece a rezumar a través suyo: no puedo imaginar una meta más alta para un artista hoy. ¿O acaso la literatura es la única en quedar retrasada en los viejos caminos que la música y la pintura han abandonado hace tanto tiempo? ¿Hay algo sagrado, paralizante, en esa cosa contra-natura que es la palabra; algo que no se hallaría en los materiales de las otras artes?”

Eso decía Beckett en 1937. Hoy, cuando sabemos hasta qué punto el lenguaje es prostituido en la mayoría de los ámbitos políticos y en los medios de comunicación, esta radical desconfianza de Beckett resulta profética. Y es solo el principio —y, en cierto modo, el programa— de una minuciosa transgresión de lo que podríamos llamar adecuación de la palabra a la cosa. Si escribir se ha considerado siempre encontrar las palabras necesarias y justas para nombrar las cosas, si la fe en el lenguaje como “instrumento” de expresión se ha basado tradicionalmente en dicha adecuación, vemos como toda la obra de Beckett, especialmente a partir de 1945, tiende a minar esta fe.

Desde el interior mismo de sus textos —ya sea en la voz de sus “poco fiables” narradores como en la de sus ambiguos personajes teatrales—, su escritura siembra la desconfianza sobre la “propiedad” de la palabra, sobre su equivalencia con aquello que pretende ser nombrado, sobre lo que hay detrás (“sea algo o nada”).

En este desfase entre la palabra y la cosa, entre el pensamiento y su expresión, entre la intención comunicativa y los enunciados proferidos por los personajes, va a moverse el teatro de quien considera a Beckett

como uno de sus maestros. Me refiero a Harold Pinter que, de un modo quizás intuitivo, descubre para el teatro esa precariedad de la palabra, esa “impropiedad” del discurso, esa carencia lógica del habla, que confiere a sus diálogos una aparente alogicidad y una evidente discontinuidad (razón por la cual su obra fue etiquetada como “del absurdo”). Las reiteraciones, pleonasmos y solecismos, que caracterizan el “estilo Pinter” son, más que un rasgo formal, el síntoma de una interacción verbal habitada por la incertidumbre radical de la comunicación humana.

“Detrás” de las palabras, en aquello que no dicen, ocultan, niegan o tergiversan —por consiguiente, en el “subtexto”— discurre otra lógica, implacable, aunque no evidente ni siempre “realista”, que obliga al espectador a ejercitar la desconfianza y el desciframiento. Ya en los primeros años 60 expresaba su rechazo hacia una teatralidad explícita, transparente, en la que el autor pretende saberlo todo de su obra y ésta lo “dice” todo al espectador, que recibe como un regalo halagador la captación sin esfuerzo y sin dudas del microcosmos dramático.

“La forma explícita —dice Pinter—, tan a menudo empleada en el teatro del siglo XX, es un engaño. El autor afirma disponer de abundantes informaciones sobre sus personajes, y los vuelve comprensibles para el público. De hecho, lo que hacen estos es configurarse según la ideología personal del autor. No se crean progresivamente en el curso de la acción, sino que han sido definidos de una vez por todas en escena, para expresar en ella el punto de vista del autor. ¿Cuántas veces sabemos lo que alguien piensa, y quién es, y

cuáles son los factores que lo constituyen y hacen de él lo que es y sus relaciones con los otros?” Y acto seguido formula lo que suelo considerar la primera —y más contundente— renuncia a la omnisciencia autoral: “Entre mi falta de información biográfica sobre ellos (los personajes) y la ambigüedad de lo que me dicen, se extiende un territorio que no sólo es digno de ser explorado, sino que es necesario explorar. Ustedes y yo, como los personajes que crecen sobre el papel, somos casi siempre poco explícitos, reticentes, poco fiables, esquivos, evasivos, cerrados y poco disponibles. Pero a partir de estas características nace un lenguaje. Un lenguaje en el que, por debajo de lo que se dice, se expresa otra cosa”.

Volvemos a encontrar la idea beckettiana de que hay “otra cosa” detrás del lenguaje, como fundamento de una dramaturgia que, de alguna manera, ha de permitir que eso se escuche. No que se escuche nítidamente, sino instando al espectador a aguzar su atención para desvelar aquello que las palabras están ocultando, maquillando, falseando.

Se da la circunstancia de que, por esos mismos años ‘60, surge en Inglaterra una corriente psicológica, cuya figura principal es Ronald Laing, que plantea los problemas de la percepción y la relación interpersonal en términos de opacidad, inverificabilidad e incertidumbre. Los seres humanos, viene a decir Laing, son “invisibles” entre sí, puesto que la experiencia propia es inexperimentable para el otro. Por lo tanto, la interacción se basa en una cadena de interpretaciones más o menos parciales, tendenciosas, subjetivas, que a menudo producen lo que denomina “la espiral del malentendido”.

“La forma explícita —dice Pinter—, tan a menudo empleada en el teatro del siglo XX, es un engaño. El autor afirma disponer de abundantes informaciones sobre sus personajes y los vuelve comprensibles para el público. De hecho, lo que hacen estos es configurarse según la ideología personal del autor. No se crean progresivamente en el curso de la acción, sino que han sido definidos de una vez por todas en escena para expresar en ella el punto de vista del autor”.

Esta “psicología de la incertidumbre” se complementa, en los años ‘70, con las investigaciones sobre la patología de la comunicación, que el filósofo Jürgen Habermas tendrá en cuenta para su monumental **Teoría de la acción comunicativa**. Si comparamos las estrategias empleadas por determinadas familias para impedir el cuestionamiento de sus pautas de pseudoconsenso, sus estructuras de poder, sus “secretos y mentiras”, etc., con diálogos y situaciones del teatro de Pinter —y no sólo—, nos daríamos cuenta de hasta qué punto la realidad humana es poco “realista” y cómo la palabra discurre en “la vida” por cauces aparentemente alógicos e ininteligibles.

Terminaré con una cita de Bernard-Marie Koltès, cuya palabra dramática pareciera dotada de una consistencia, una gravedad semántica y poética extraordinaria que nos remite, no obstante, al mismo eje de reflexiones que estoy intentando proponer: el cuestionamiento de una dialogicidad plena y transparente, y la búsqueda de una palabra “impropia”, insuficiente, poblada de sombras, rasgada por huecos, habitada por la incertidumbre... como reclamo para garantizar la actividad del receptor. Habla Koltès, en una entrevista de los años ‘80, sobre **La noche justo antes de los bos-**

ques, ese extraño texto cuya naturaleza teatral expresa él mismo dudas, por considerarlo fundamentalmente como una indagación sobre el lenguaje dramático:

“Lo que me interesó en un momento dado fue darme cuenta que las cosas importantes se decían siempre por debajo (“en dessous”), no por intermedio del lenguaje, sino en negativo con relación al lenguaje”. Y tras una referencia al subtexto en Chéjov: “Cómo se puede hablar de cualquier cosa, de todo, muy mal o bellamente o no importa cómo, pero contando completamente otra cosa (...). La lengua francesa empezó a interesarme a partir del momento en que era hablada por extranjeros (...). Y cuando lo pongo en boca de un francés, lo cual es relativamente raro, es siempre gente que tiene problemas lingüísticos muy claros (...). Esto explica un poco mi gusto por lo meteco, por la lengua meteca, es decir que la lengua francesa es bella cuando está alterada por alguna cosa”.

Alterar la lengua, hacerle decir otra cosa que lo que dice, permitir la escucha —o la sospecha— de su naturaleza falaz, inadecuada, insuficiente... Es un nuevo estatuto de la palabra dramática lo que se contienen en los textos citados, un camino de superación definitiva

de lo que Pinter llama la “forma explícita” y que Martín Esslin caracteriza como una sospechosa capacidad que los personajes muestran para dosificar impecablemente la información que “deben” transmitir, así como la claridad, corrección, elegancia y brillantez con que lo hacen. ¿No es éste, podríamos preguntarnos, un teatro para telespectadores?

En el extremo opuesto —un extremo que mira hacia el siglo XXI— se situaría una concepción de la palabra dramática, una investigación sobre el habla de los personajes, una opción dramatúrgica, en fin, que buscarían su fundamento en la crítica del discurso logocéntrico, la renuncia a la omnisciencia autoral y la distorsión de la pretendida transparencia comunicativa. Por añadidura, si prestamos atención a la dimensión social de la cita de Koltès, habría que comenzar a escuchar las “alteraciones” que va a experimentar nuestra lengua en las próximas décadas, cuando empiecen a hablarla y habitarla las distintas comunidades culturales que, por el momento, hay quien se empeña en mantener en la marginalidad.

Ponencia presentada en el Foro de Valladolid 2000: “El teatro español ante el siglo XXI”.

La dramaturgia y la autopsia

por **RAFAEL SPREGELBURD (Argentina)**

No son nuevas las metáforas que tienden a asociar a la escritura de una obra (la invención de un mundo ficcional, literario) con la biología de los cuerpos vivos.

Oponemos esta asociación a la idea de la "autopsia": muchas veces el análisis de corpúsculos, órganos y tendoncitos de la cosa "desmembrada" y muerta, no da cuenta de la manera en la que esa cosa caminaba en vida.

Muchos análisis técnicos sobre la dramaturgia se parecen a esas autopsias. Las leo muchas veces con interés, pero también con desconfianza. Siempre me parece que aquello a lo que el esquema teórico accede es justamente eso: teórico. Y en la práctica, en la "vida" de las obras, las cosas ocurren muy de otra manera.

Para procurar explicarme por qué toda reducción teórica, todo manual, todo esquema de producción de sentido metódica me resulta siempre torpe y domesticado, abrevé en lo que la Teoría del Caos tiene para decirnos del funcionamiento de los cuerpos vivos.

EL CUERPO SIN CENTRO

Me siento obligado a empezar esta reflexión tratando de justificar su anticipada ineficacia.

Soy dramaturgo, y muchas veces he pensado que eso era una casualidad. Porque es mentira que uno esté predeterminado a determinada ocupación o tendencia en la vida. Cualquiera de nosotros podría ser un excelente oficinista, hay miles de trabajos que uno podría hacer bien. Pero aquí estoy yo, escribiendo teatro.

Mientras lo hago no me pregunto por qué.

Pero basta que tenga que intentar otra forma discursiva (como una entrevista, o un artículo, por ejemplo) para que la verdad se me revele con claridad.

La dramaturgia, a diferencia de otras escrituras, es una escritura "sin centro", sin punto de vista fijo. La existencia del personaje (entidad de dudoso funcionamiento sobre el que me gustaría expresar mi provisorio veredicto más adelante) garantiza al menos una enorme diferencia entre la escritura teatral y la narrativa, o la poesía: el personaje permite a su autor escribir desde un punto de vista que no es el suyo. Esto que estoy diciendo es un cliché, por supuesto. Pero ocurre que es cierto: no necesito compartir la opinión o la cosmovisión de mis personajes, y sus opiniones no son generalmente las mías. Con lo cual me puedo asegurar un logro: mis obras no constituyen afirmaciones categóricas, sino que se concentran más bien en la formulación de interrogantes.

De una manera muy generalizada podríamos entonces acordar que lo que nos lleva a algunos escritores a escribir teatro es la pasión por la duda y por el interrogante. Cuando tenemos alguna respuesta clara, no hay ningún motivo para escribir teatro.

Por eso corro el riesgo enorme de estar haciendo una afirmación categórica cuando no escribo teatro.

La afirmación, en términos generales, me aburre.

Sólo poniéndola en duda siento que algo extraordinario del mundo se me revela en la escritura. De lo contrario, siento que me digo algo que ya sé, y que todos los lectores se darán cuenta inmediatamente, y se aburrirán tanto como yo.

Hace unos meses estuve trabajando como dramaturgo para el Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo, durante un tiempo considerable. Entre otras cosas, ellos editan una revista muy ecléctica en la que reúnen, bajo un mismo tema, aportes de distinta gente de teatro. Y es interesante, porque lo que se nos pedía era que no habláramos de teatro, sino de otras cosas. Y por supuesto, todos creíamos entender que debíamos hablar de lo que esas otras cosas tenían que ver con el teatro. Fuere como fuere, el tema de la Hamburger Heft era EL CUERPO, y entonces, tratando de ser fiel a este pensamiento descentralizado, que es el único que puedo ejercer desde mi mirada de dramaturgo, quise procurar formularme algunas preguntas al respecto, en

"De una manera muy generalizada podríamos acordar que lo que nos lleva a algunos escritores a escribir teatro es la pasión por la duda y por el interrogante. Cuando tenemos alguna respuesta clara, no hay ningún motivo para escribir teatro".

vez de ocupar un centro y un punto de vista desde el cual hacer cómodamente alguna afirmación.

Porque en toda afirmación se esconde en el fondo un problema político: la afirmación debe ser verdadera. En un mundo ideal, la verdad es condición de belleza de la afirmación.

En cambio la pregunta no es verdadera ni falsa. Por eso el teatro logra hacer de esta fuerza incomprensible y paradójica una forma de arte, y dejar un testimonio de los hombres que difiere generosamente del testimonio científico o de la crónica histórica.

EL CUERPO CAÓTICO

Parece ser que se verifica una cuestión pasmosa: el cuerpo humano cambia todas sus células cada tres años. Las células del cuerpo expulsan la "materia" de la que están hechas y la renuevan íntegramente sin prisa y sin pausa, por lo cual al cabo de tres años nada en mi cuerpo es lo que era antes. Y no hablo en términos fantásticos o metafóricos. Físicamente, no estoy hecho de la misma sustancia que hace tres años.

Sin embargo, todos seguimos refiriéndonos a nosotros mismos como "yo".

La teoría del caos utiliza este ejemplo para compararlo con otros similares, y tratar de mostrar la naturaleza fractal de la creación: la identidad de las partes no es tan importante en sí misma, sólo refleja la totalidad en otra escala. Es una idea tentadora,

una idea de equilibrio, y en realidad, de un profundo orden incognoscible. Por ejemplo, tomemos un río que fluye: es imposible predecir en qué dirección se desplazará una determinada molécula de agua, sin embargo, en términos generales, el río es muy estable. Si sucede una crisis, y el río por ejemplo se desborda, una vez pasada la crisis el mismo vuelve a su cauce "habitual".

Sólo los sistemas caóticos son profundamente estables, porque están capacitados para asimilar las crisis y encapsularlas dentro de sí sin perder su estructura original, estructura ésta que es, repito, sencillamente impredecible, y por lo tanto, normalmente ilegible como estructura.

Cada tres años dejamos la última célula de lo que éramos.

Sin embargo, ¿por qué nos siguen gustando las mismas cosas? ¿Por qué seguimos viviendo en la misma ciudad? ¿O amando a la misma mujer? ¿O guardando los mismos discos?

¿Se debe sólo a nuestra naturaleza racional? ¿Es la razón una suerte de mecanismo impuesto en nuestra biología para no detectar el cambio sutil de nuestra composición y no perder el cauce? La búsqueda desesperada de la permanencia (que es inherente a lo humano) me provoca tanta admiración como desconcierto, si la miro desde una perspectiva extrañada, desde un lugar "otro". ¿Qué es lo que hace que nunca podamos sentir

“Durante años, el teatro estuvo monopolizado por el personaje concebido como una suerte de constancia de identidad psicológica. Incluso se leyó a los grandes clásicos desde esta perspectiva psicológica, cuando es por lo menos dudoso que Shakespeare haya leído a Freud”.

con claridad los signos del cambio permanente de la materia de nuestro cuerpo? Me pregunto qué se siente cuando el cuerpo de pronto se vuelve ajeno, como ocurre por ejemplo en quien ha sufrido un accidente, o una amputación, y de pronto debe hacerse a la idea de que ése es su nuevo “yo”. Algo de esto, en escala mucho menor, sentimos todos al salir de la peluquería, o cuando nos duelen los pies por un par de zapatos nuevos: los objetos concretos (como los zapatos) a veces nos señalan al cuerpo doliente como “lo otro”. En el accidente, en la amputación con anestesia, en el corte rápido y normalmente ingobernable del cabello, la armonía de ese cambio lento de células que no se anuncia a sí mismo de pronto se rompe, y se produce el extrañamiento.

¿Qué sucede en la convivencia con la fealdad? ¿Están los cuerpos preparados para responder a lo feo?

EL CUERPO DEL PERSONAJE

Fuere como fuere, lo cierto es que nuestra comprensión del fenómeno es meramente un intento de racionalización abstracta. Y por eso está reñido con el teatro, que no hace más que cuestionar a la razón.

Podemos ahora pensar que el personaje, ese invento occidental, es la manera de comprender la permanencia de una identidad (permanencia que la biología puede demostrar falsa) en la estructura de un relato. El perso-

naje, tal como lo entendemos los dramaturgos, se caracteriza en el teatro tradicional por una “constancia de identidad”. Es un recorte racional, que equivale a nuestra idea newtoniana del mundo. La idea de recorte y simplificación se hace completamente evidente sobre todo en el idioma español, donde la palabra “personaje” utiliza la raíz de “persona” y le añade un sufijo despectivo: “aje”. Es como si dijéramos: “un poco menos que una persona”.

Pero la teoría del caos, con sus formidables experiencias en el campo de la matemática, la geometría fractal, la termodinámica o la biología, ha empezado a hacernos sentir la necesidad de un nuevo modelo de recorte menos simplista, uno que tenga más que ver con nuestra cosmovisión histórica, con la pseudo complejidad de nuestra época.

Durante años, el teatro estuvo monopolizado por el personaje concebido como una suerte de constancia de identidad psicológica. Incluso se leyó a los grandes clásicos desde esta perspectiva psicológica, cuando es por lo menos dudoso que Shakespeare haya leído a Freud. Otelo es un buen ejemplo. Las escuelas siguen enseñándonos que Macbeth es un personaje “ambicioso”. Yo creo poder encontrar en la pieza algunas pruebas de que esto es falso. El tema de la obra puede tener que ver con la ambición, es cierto. Pero no es verdad que Macbeth sea ambicioso. O que Otelo sea celoso. Otelo vive una determinada situación, y opera de determinada manera. Entonces el tema aparece, mágicamente ante nuestros ojos. Las interpretaciones que tienden a pensar que a Otelo le ocurre lo que le ocurre porque es celoso, y por lo tanto se concentran en determinados factores de “composición” (corresponde que sea negro, y lo suficientemente feo, como para que el amor de Desdémona hacia él sea por lo menos algo inestable), caen en un peligro abrumador: el aburrimiento absoluto. ¿Por qué? Porque ante la “composición” de los celos en el cuerpo del actor, el “tema” de los celos “retrocede”. Además, porque la excesiva preocupación por la composición le quita al conflicto el elemento irracional que lo motoriza. Nadie quiere ir al teatro simplemente a confirmar lo que ya sabe (salvo que esta simple confirmación se vea en

peligro en su vida cotidiana, como ocurre en los países bajo gobiernos totalitarios). Uno va al teatro porque espera sorprenderse con una mirada “amoral” de las cosas, una mirada extrañada que devuelve una imagen deforme, ni verdadera ni falsa, sino ajena. Si no se produce este extrañamiento, esta “ajenidad”, la reflexión es imposible. Porque en términos físicos, para que exista reflexión deben existir al menos dos cuerpos: el reflejado y el reflejante, con un albedo determinado. Si el teatro es tan real como la realidad, o se propone una visión recortada de la realidad que se le parece tanto a lo que el sentido común “dice” de la realidad, habrá entre actores y espectadores mucha “comunicación”, pero nada de teatro. Nada de reflexión, ni de revelación loca y errática.

“Un lenguaje es más lenguaje cuantas más redundancias contiene”, afirma el pintor y filósofo argentino Eduardo del Estal. Y es cierto. Un lenguaje basa su efectividad en la anulación del “ruido” que acompaña a los mensajes. Cuanto menos ruido haya, habrá más posibilidades de lograr comunicación, de que el mensaje sea leído lo más parecido posible a lo que el emisor ha querido decir.

El discurso artístico, en cambio, también se vale del lenguaje, pero se caracteriza por la anulación de las redundancias. Sólo en la fractura de las gramáticas es posible decir algo que no esté contenido ya en la estructura de pensamiento global de esa gramática.

El lenguaje es una herramienta útil, claro está, y probablemente la más humana de las herramientas, anterior incluso a la rueda o la polea.

Pero en el territorio del discurso artístico, la comunicación no es un objetivo. Al menos no necesariamente. A veces ocurre, a veces no. A veces una obra “comunica” con sus contemporáneos inmediatamente, a veces tarda años en liberar sus mensajes, enrarecidos por el ruido y el desorden caótico de su gramática novedosa. ¡Pero no se trata sólo de un problema formal, o de modas! Se trata de comprender que la virtud del teatro, del arte en general, radica en su capacidad de revelación: tiene frente al lenguaje científico (creado dentro de la previsibilidad de las gramáticas preconcebidas) la habilidad de mostrar aquello que aún no se podía

decir en ninguna lengua. Ese vacío primordial que está sumergido en la naturaleza de todo idioma.

Pero el teatro —frente a otras artes— es pobre, lo ha sido siempre. Es pobre porque a diferencia de otras expresiones acumula conocimiento tradicional de manera indiscriminada. No elige. Se nutre de todo, se llena de saberes, de preconceptos, y fundamentalmente, de modas.

La simplificación a la que la “institución del personaje” ha llevado al teatro occidental es pasmosa. Abrevando en la teoría del caos me atrevo a decir que es una simplificación análoga a la de la física llamada reduccionista, o newtoniana, frente a la del caos.

Los surrealistas y las vanguardias de principio de siglo intentaron heroicamente derribar ésta y otras instituciones. Pero su acción fue una acción política antes que estética, y el tiempo transformó este intento de extrañamiento absoluto y de irracionalización del procedimiento creativo en un lenguaje más, en un estilo, en una moda. Que si bien sigue causando su efecto en los museos, en teatro nos decepciona invariablemente. Las obras surrealistas suelen aburrirnos hoy en día tanto como las realistas. Porque ya hemos aprendido a hablar ambos lenguajes de ese par polar realidad/surrealismo. Lo fabuloso de las sesiones dadaístas era el hecho de que los artistas estaban dispuestos a defender belicosamente con el propio cuerpo sus ideas sobre la organización de las partes del mundo. Cualquier repetición sistemática de esto que no estuviera fundada también en una caracterización política del entorno, es ingenua.

¿Es posible imaginar un teatro liberado de la prisión newtoniana del personaje? Algunos teóricos en Alemania hablan de post-drama (algo que me es completamente incomprensible, pero no por novedoso, sino porque no encuentro que se verifique realmente en el teatro que se está haciendo), otros hablan de que lo nuevo ya no podrá existir, y por lo tanto el teatro post-moderno no hace más que reciclar fórmulas antiguas y encontrar en la mezcla su síntesis personal. Tradición sobre tradición, una vez más.

Yo prefiero confiar más en algunos paradigmas que me parecen más duraderos, como los de la matemática

fractal. Pero es cierto que pasará mucho tiempo hasta que se dé con una imagen del mundo lo suficientemente discursiva como para sintetizar en sí el mundo teórico complejo de la teoría del caos.

La teoría del caos, y la matemática de la que hablo, parecen expresar en primer término una reflexión sorprendente: en la historia de la ciencia se ha verificado que cada vez que se llegó a una nueva simplificación, a una fórmula que permitiera predecir el comportamiento de la naturaleza, se descubriría que esa simplificación está en el borde de una nueva complejidad, es decir que por cada simplificación hay por lo menos dos nuevas complejidades. Ilya Prigogine dice: “La idea de la simplicidad se está desmoronando. Adondequiera uno vaya, hay complejidad.”

EL CUERPO EN LA CATÁSTROFE

Hollywood, por ejemplo, ha llevado esta simplificación narrativa hasta su máximo límite, y por motivos de dominación económica (y por lo tanto, también de la imaginería, porque regular la circulación de las imágenes es la primera actividad de la política, según afirma Del Estal) la ha impuesto en todo Occidente.

La simplificación es tan clara y evidente que merece su estudio. Normalmente despreciamos a Hollywood sin poder entender totalmente en primer término por qué Hollywood funciona. Esto no quiere decir que sea bueno, pero funciona porque es el ejemplo más claro y acabado de la construcción de lenguajes de “identificación y de verificación de las expectativas del espectador”, que recibe exactamente lo mismo que ya tenía, a cambio de un dinero que paga por ello como un impuesto religioso, como el diezmo al que se obligan los protestantes en Alemania, incluso —y sobre todo— los no creyentes[1].

¿Hasta qué punto hemos aprendido el lenguaje de construcción de los personajes en las narrativas occidentales, que en general somos capaces de predecir quién es el asesino en una película norteamericana, simplemente guiándonos por la premisa más obvia: el asesino no puede ser aquél que es señalado como el principal sospechoso? Es decir que Hollywood, como una máquina viva pero perezosa, funciona siempre de

la misma manera: repetir lentamente el mismo mecanismo de producción de sentido, pero al mismo tiempo garantizarse una estrechísima franja de contradicción de ese mecanismo, para después vampirizarla e incorporarla en sus géneros, cuando ya sean material predigerido para el espectador. Así ha pasado con Quentin Tarantino, por ejemplo, y en menor medida con directores talentosísimos como Halt Hartley, Todd Soloncz, David Lynch, Paul Thomas Anderson, o los creadores de la curiosa “Being John Malkovich”. Los hallazgos de cierta complejidad en estos creadores originales, y presentados como una suerte de “excedente” hollywoodense, ya no son rechazados; incluso se los considera para los Oscars y todo lo demás, pero es en la medida en la que la industria cinematográfica ha descubierto que sus modificaciones narrativas a la forma de ver norteamericana pueden generar buenos dividendos, en tanto se pueden extraer de ellas ciertas fórmulas que inyecten una nueva vida artificial a la moribunda expresión de aburrimiento colectivo de ese determinado sistema de producción de sentido.

En la catástrofe, a diferencia de la tragedia, causas y efectos ocurren a una velocidad tal que son indiferenciables. Podríamos decir, junto con Del Estal, que la catástrofe es la aparición del efecto puro, en el cual la causa queda sumergida.

Porque la secuencia causa-efecto, que es una simplificación racional (cierta hasta un determinado punto) de la manera en la que el mundo se comporta, es otra de las grandes instituciones de la narrativa occidental. De hecho, el argumento (su producto más inmediato) se puede estudiar como la forma en la que causas y efectos en un relato se encadenan de manera armónica. Ésa es nuestra proyección desesperada, nuestro enorme apetito de orden en el caos primigenio del universo.

Pero una vez más, el teatro, el buen teatro, viene a cuestionar todo paradigma de estabilidad. Y éste en particular.

Hemos aprendido a leer **Romeo y Julieta** como una tragedia, sí. Y lo es. Pero, ¿qué ocurre si en realidad nos concentramos sobre los puntos “catastróficos” de su relato, más que sobre la “lógica” de su recorte racional? Veremos que Shakespeare sabía o intuía

mucho sobre la catástrofe, entendida como el delirio puro de los acontecimientos. ¿Por qué pierde Fray Lorenzo la carta para Romeo? ¿Por qué despierta Julieta sólo un segundo después —y no antes— de que Romeo se quite la vida en la cripta familiar? Y aun más: ¿por qué diablos se enamora Romeo de Julieta, siendo que su amor parece estar orientado lógicamente desde un principio hacia Belinda? No hay respuesta para estas preguntas, esto es lo que transforma a la obra en un buen material teatral.

También constituye al mismo tiempo una tragedia (personajes que se desbarrancan hacia su propia destrucción merced a una debilidad inherente a ellos) y, según las modas de cada época, se hará hincapié en unos u otros aspectos de su compleja gramática narrativa. Yo, aquí y ahora, nunca he aprendido nada sobre mi propia escritura leyendo a las tragedias como tragedias, y más bien siempre he intentado descubrir que estaban aún vivas y lozanas por el enorme potencial catastrófico que albergan.

¿Qué desear entonces para el teatro? El teatro puede reproducir los aspectos de la vida, haciendo un recorte. O puede optar por tener un mecanismo vital, por ser un cuerpo vivo, un cuerpo en la encrucijada que provocan la velocidad absoluta del acontecimiento y la velocidad relativa de la razón que da cuenta de él. Me gustan las obras que se comportan como si estuvieran vivas, y no tanto las obras que quieren decir algo sobre el funcionamiento de la vida. La vida es caótica, misteriosa, impredecible. Por eso le adjudicamos valor a nuestros patrones de ordenamiento en lo afectivo, en lo intelectual. Una idea tiene valor para nosotros porque sentimos que la rescatamos de la masa informe del azar que constituye al mundo. Pero en un mundo ordenado (y muchas piezas de teatro son mundos lógicamente ordenados, sin fugas a lo otro, a lo extraño) nada tiene demasiado valor, y no necesitamos rescatar a nadie del naufragio, de la peligrosa disolución en la nada, que amenaza nuestra existencia desde tiempos inmemoriales.

EL CUERPO SIMBÓLICO

Tal como lo expresa Del Estal, “en el origen del arte está la muerte”. El arte nace como un pacto sintético

con la muerte que es necesario establecer rápidamente en presencia del cadáver.

El cuerpo muerto ya no es cuerpo. Pero tampoco es “cosa”.

Está a mitad de camino entre lo vivo y lo no vivo, y es, al mismo tiempo, memoria de la vida perdida y alerta de la descomposición inmediata de los pactos celulares que permiten la vida.

Prefiero dejar que el propio Del Estal lo explique:

“Sin misterio, sin fondo invisible, no hay figura visible, sin angustia de la disolución no hay estatua. Sólo lo que se desvanece y lo sabe, quiere perdurar. La estatua es un cadáver vertical.

En las sociedades arcaicas, la muerte es un núcleo organizador, pero sus prácticas funerarias son distintas porque no tienen un mismo más allá.

La tumba egipcia es invisible desde afuera, está vuelta hacia el interior.

El túmulo griego es extrovertido, interpela a los vivos, perpetúa una memoria.

Las imágenes no eran un ornamento, prestaban un servicio.

La imagen es la mediadora entre los seres visibles y las fuerzas invisibles que los dominan. Por eso la imagen no es bella, no es significativa, es operativa.

Al desorden, a la descomposición de la muerte, se le opone el orden, la recomposición por la imagen. La imagen está libre de corrupción, es un artefacto, una astucia que consiste en cambiar el tiempo por el espacio.

Las sociedades arcaicas estaban formadas por más muertos que vivos. Lo invisible, lo desconocido era la residencia del poder (de donde vienen y vuelven las cosas), y se pacta con el muerto ausente representándolo. El culto de los antepasados exigía que sobrevivieran en imagen, y administrar la imagen de los muertos es el comienzo de la política.

La muerte es el primer misterio, la experiencia del poder invisible en lo visible.

El cadáver provoca el sentimiento original que regirá a la producción icónica. El muerto no es un ser vivo pero tampoco es una cosa, es una presencia-ausencia, un sujeto en estado de objeto.

El cadáver fue el primer espejo del hombre, el espejo donde la sombra atrapa a la presa; en lo visible ver lo

no visible, esa nada de fondo que no tiene nombre en ninguna lengua.

Los soportes de las obras primitivas, hueso, cuero, sangre, son materiales extraídos de la muerte. El cadáver es la materia prima de la Imagen. (...)

Representar es hacer presente lo ausente. No es evocar sino reemplazar. Mediante el "doble" de la representación, el hombre se protege del muerto, pero la dualidad misma de la Imagen se vuelve angustiada, inquieta y ambigua presencia-ausencia.

Mientras hay muerte hay Imagen.

La historia de la Imagen es la presencia inmensa de la muerte.

En el comienzo de todo Arte está el embalsamamiento."

Claro que el régimen de producción y circulación de las imágenes ha cambiado desde esas épocas arcaicas, y en su artículo "Las edades de la mirada", Del Estal propone al menos dos estadios más de esta circulación hasta llegar a la producción de imágenes de hoy en día.

Pero también es cierto que esta presencia religiosa de la ausencia (de lo obscuro, lo que queda "fuera de escena") y que tiene que ver con la materialidad incómoda del cuerpo del muerto, es un motor siempre presente en la vitalidad móvil del teatro.

Ya no se trata de hablar sólo de qué se hace con el cuerpo del muerto, y de qué manera se simboliza nuestra vinculación con el más allá, con el origen a partir de su cuerpo entregado a la descomposición azarosa de la materia. Pero en el teatro no es la arcilla, ni la tela, ni el sonido puro, sino el cuerpo del actor lo que ocupa el lugar de esa imagen de transacción con "lo otro". Es el cuerpo concreto, la presencia física del actor sobre el escenario (a diferencia de otras artes narrativas como la novela, el cine o la televisión) lo que le da al teatro de hoy en día su especificidad y su poder. Yo pienso que es más la obstinación presente de ese cuerpo concreto que la ficcionalidad cultural con la que ese cuerpo se disfraza. Recreamos en el teatro la ceremonia infinita del entierro, y el actor está ocupando, de prestado, el lugar del sacrificio. Pago mi entrada para "ver sufrir al personaje", y me siento un poco

"Si el teatro es tan real como la realidad, o se propone una visión recortada de la realidad que se le parece tanto a lo que el sentido común 'dice' de la realidad, habrá entre actores y espectadores mucha 'comunicación', pero nada de teatro. Nada de reflexión, ni de revelación loca y errática".

robado cuando esto no sucede, cuando el rito del sacrificio, aunque sea simbólico, no es total.

La pregunta es básicamente la misma que se hace Hamlet sobre los actores de su drama. ¿Cuál es esa fuerza loca que impulsa a los actores a desgarrarse, emocionarse, sufrir, luchar, quemar calorías, exhibirse impudicamente, y al mismo tiempo decirnos con toda claridad: estoy mintiendo? Es esa contradicción (inexistente en el cine o en las novelas) la que me interesa ver en el teatro. No me interesan normalmente los actores técnicamente entrenados para ser portavoces de las "ideas" de otros. Lo que aprecio de la actuación en estado puro es la honestidad con la que el actor ha decidido mentir un poco, y encarnar completamente el cuerpo de transacción del sacrificio que nos reconcilia y nos protege de ese más allá del que hablaba Del Estal en la ceremonia del entierro.

Es el cuerpo, y no las ideas sobre el cuerpo.

De la misma manera que es el "estar", el transcurrir del actor sobre el escenario, y no el disfraz, ni su

comportamiento (de composición), o su trabajo biográfico sobre la emoción.

Es su presencia-ausencia: está allí en carne y alma pero al mismo tiempo está en una ficción. Y afirma las dos cosas simultáneamente, como el terror del sarcófago egipcio, que no es el muerto pero tiene más condiciones discursivas que la muerte en sí, que en tanto incognoscible, carece de discurso.

Es esa carencia la que me lleva, como dramaturgo, a este raro oficio que desconozco y aprendo intermitentemente.

(A propósito de un artículo encargado por la Hamburger Hefte Nro 3, editada por el Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo, Alemania).

NOTAS:

[1] Según me contaban en Hamburgo, los impuestos de la iglesia Católica son un 1% más altos que los de la Protestante, y entonces muchos ciudadanos normales prefieren a esta última.

Persistencia



de la memoria

por **MIGUEL RUBIO (Perú)**

"Vine a Lima a recuperar mi cadáver, así comenzaría mi discurso cuando llegase a esa ciudad" [1]

Alfonso Cánepa, dirigente campesino, torturado, masacrado, muerto y enterrado incompleto en una fosa común, viaja de Ayacucho a Lima a recuperar las partes perdidas de su cuerpo que seguro sus asesinos se llevaron a la capital.

Alfonso Cánepa, protagonista de la obra **Adiós Ayacucho**, ha contado su historia en innumerables ocasiones desde 1990 (año en que se estrenó) llegando siempre en su narración a la Plaza de Armas de Lima.

Es mediodía del 4 de junio del 2001 y esta vez Alfonso Cánepa no está en la Plaza de Armas de Lima dentro de la ficción, sino físicamente frente al Palacio de Gobierno, esperando que el Presidente del Gobierno de Transición firme el decreto de creación de una Comisión de la Verdad en el Perú. Mientras esperamos junto a las organizaciones de familiares de secuestrados, detenidos, desaparecidos, víctimas de la violencia y

otras organizaciones de Derechos Humanos, Augusto Casafranca, actor que le presta la voz y el cuerpo a Alfonso Cánepa, dice una vez más:

"Señor Presidente:

Por la presente el suscrito Alfonso Cánepa, ciudadano peruano, domiciliado en Quinua, de ocupación agricultor, comunica a usted como máxima autoridad política de la República lo siguiente:

El 15 de julio fui apresado por la guardia civil de mi pueblo, incomunicado, torturado, quemado, mutilado, muerto. Me declararon desaparecido.

Usted habrá visto la protesta nacional que se ha levantado en mi nombre, la que añado ahora la mía propia pidiéndole a Ud. me devuelva la parte de mis huesos que se llevaron a Lima. Como Ud. bien sabe, todos los códigos nacionales y todos los tratados internacionales, además de todas las cartas de Derechos Humanos, proclaman no solo el derecho

inalienable a la vida humana sino también a una muerte propia con entierro propio y de cuerpo entero. El elemental deber de respetar la vida humana supone otro más elemental aún que es un código del honor de guerra: los muertos, señor, no se mutilan. El cadáver es, como si dijéramos la unidad mínima de la muerte y dividirlo como se hace hoy en el Perú es quebrar la ley natural y la ley social. Sus antropólogos e intelectuales han determinado que la violencia se origina en el Sistema y en el Estado que Ud. representa. Se lo dice una de sus víctimas que ya no tiene nada que perder, se lo digo por experiencia propia. Quiero mis huesos, quiero mi cuerpo literal entero, aunque sea enteramente muerto. Al final dudo seriamente si Ud. leerá esto mío. Un antepasado más cándido que yo, escribió una carta dirigida al rey de España de más de dos mil páginas que tardó más de doscientos años en ser leída; en cambio el discurso de Valverde o el discurso de Uchuraccay se leerán en todos los colegios de este país como dos columnas del Estado. Por último espero que usted hará todo lo posible por no demorar más mi entierro.” [2]

Mientras oíamos la voz mirábamos sus ropas tendidas en el piso rodeadas de velas y flores, como se hace en los velorios de los muertos cuyos cuerpos no han sido encontrados. La voz del personaje se anticipaba a lo que oiríamos más adelante de voz y llanto de las propias víctimas y sus familiares.

TEATRO POR LA VIDA

Estando allí, frente al Palacio de Gobierno, me hice una vez más la pregunta ¿Y el teatro qué puede hacer en este momento? ¿Y Yuyachkani qué tiene que decir? Recordé que en pleno auge de la violencia política, en 1988, organizamos el Primer Encuentro de Teatro por la Vida, entonces eran frecuentes las ejecuciones a civiles, así como el descubrimiento de tumbas clandestinas

y aumentaba de manera alarmante el número de personas desaparecidas.

Todos los Encuentros de Teatro por la Vida [3] que hemos realizado han sido co-producidos con la Asociación Pro Derechos Humanos (APRODEH). El Primero fue parte de la Campaña Contra la Desaparición Forzada en el Perú, dentro del marco de la celebración del 40 Aniversario de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, y dijimos entonces “este evento es nuestra modesta respuesta, desde el teatro, contra el peligroso avezamiento ante la muerte impune, contra la indolente costumbre que, parece envolvernos incontinentemente frente a la violación permanente de los derechos humanos. El teatro, que muestra, deslumbra e inquieta, se convierte también así en una respuesta consciente y decidida, cuando la violencia política, en nuestro país, durante los últimos años, ha logrado erigirse sobre una viejísima violencia estructural que se ejerce desde las más recónditas instancias del Estado.

Nosotros nos negamos a que la vida del pueblo se consigne como un simple dato estadístico. Nos negamos a que los políticos y técnicos que manejan el país hagan pasar por verdad la inevitabilidad de la muerte de niños, mujeres y hombres del pueblo peruano. Nos negamos a aceptar el flaco humor, la broma cruel que significa decidir el número mayor o menor de muertos que se requiere para terminar, supuestamente, con la inflación. Nos negamos a aceptar la disyuntiva de muerte inmediata o muerte lenta para los hijos del pueblo, como posible solución a una crisis profunda y despiadada. Nosotros nos negamos rotundamente a ser cómplices de esta situación injusta”.

Han pasado 13 años desde que se realizó este Primer Encuentro; ahora hay una Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) a quien se le encarga esclarecer “los hechos y responsabilidades de la violencia política y la violación de los Derechos Humanos producidos entre mayo de 1980 y noviembre de 2000.” Y las tareas

son otras. Será difícil aproximarse a la verdad de lo sucedido en estos 20 años, no solo por la complejidad del problema que implica lidiar con intereses opuestos de sectores contrarios a que se esclarezcan los hechos, responsabilidades y propuestas que de allí surjan para iniciar un camino de justicia y reconciliación; sino también por el difícil acceso a las comunidades andinas, los temores de la población por la latente amenaza de Sendero Luminoso en algunas zonas del país, y por posibles represalias de violadores de los derechos humanos.

¿Por qué no ir como grupo de teatro a los lugares más golpeados? Poco tiempo después esto sería posible por iniciativa del SER (Servicios Educativos Rurales). Fue así que pudimos presentar **Adiós Ayacucho** y **Antígona** dentro de una campaña informativa sobre la Comisión de la Verdad y Reconciliación denominada “Para que no vuelva a suceder”. En los meses de agosto y setiembre de 2001 recorrimos pueblos y ciudades como Tingo María, Huánuco, Ayaviri, Sicuani, Abancay, Chalhuanca, Vilcashuamán, Huanta y Huancayo.

LA VOZ DE LOS AUSENTES

El año 2002 será recordado en el Perú como el año en que el país comenzó a tomar conciencia del horror de veinte años de violencia que se ensañó sobre todo con los más pobres y desposeídos, violencia que ha dejado terribles secuelas, que resultará ineludible procesar y reparar.

Siete meses antes de que se diera inicio a las Audiencias, el Grupo había realizado un recorrido previo por algunos de los lugares donde éstas se llevarían a cabo. Ahora se trataba de estar en los sitios y en las fechas de su realización. Fidel Melquiades diseñó una intervención para espacios abiertos y recuerda:

“Cuando fuimos a la primera Audiencia Pública en Huamanga instalamos tres imágenes en el contorno de la Plaza de Armas en la noche de la Vigilia. En un

espacio rodeado de fuego estaba Augusto vestido de Coya presentando un extracto de **Adiós Ayacucho**; en otro lado estaba Teresa, como una mujer Ayarachi vestida de blanco y mecheros alrededor; y en la parte frontal de la Catedral de Huamanga estaba Ana sobre su pequeño escenario, también vestida en blanco, haciendo **Rosa Cuchillo** una mujer ancashina.

Todos estos momentos vividos me llevaron a construir una imagen a través de la cual pudiéramos saludar a los y las testimoniantes de las audiencias, quería construir un gesto para ellos, un homenaje por su valor

“En las funciones dadas en barrios populares y especialmente en provincias del sur andino hemos comprobado, al sentir la recepción del público, cuan prejuiciosos podemos ser, aun a pesar nuestro, cuando nos dirigimos a los espectadores que no pertenecen al circuito teatral establecido”.

y su lucha, un pequeño rito para aquellos por los cuales habíamos ido y que ahora solo sus almas estaban con nosotros.

TAMBOBAMBINO, Instalación (fusión de instalación plástica y acción escénica), debe su nombre a la canción recogida por José María Arguedas. La propuesta alude a un rito tradicional en el mundo andino de velar las ropas de los ausentes. Sobre una bandera peruana yacen las ropas de un campesino, su sombrero al igual que la pintura de Van Gogh tiene velas encendidas y flores. Este primer círculo es de color oscuro, es la imagen del Uku pacha, el mundo de las tinieblas. El segundo círculo es de color ocre, es la imagen del Kai pacha, el mundo de aquí. En este espacio un hombre enmascarado toca un bombo como un latido, como un lamento, pero también como un símbolo de resistencia. El tercer círculo es de color blanco, es la imagen

del Hanan Pacha, el mundo de arriba, en este espacio una mujer andina vestida de blanco, con dos banderas como si fueran sus alas, se desplaza con una energía liviana como un espíritu, se acerca al hombre, le da aire, lo acompaña, danza, gira, toca el pututu. También atraviesa los tres mundos.

“Tambobambino maqtatas yawar mayu apakun...” al joven tambobambino se lo está llevando el río de sangre, solo su poncho ha quedado, solo su sombrero flotando está... Nunca pensé que esta imagen que solo conocía por un canto iba a ser parte de una historia común. Nunca pensé que “El Joven” se convertiría en cientos de jóvenes campesinos quechua hablantes en su mayoría. Siempre pensé que el yawar mayu solo era una metáfora...”.

Las Audiencias Públicas son posiblemente el trabajo de mayor impacto realizado por la CVR. Estas presentaciones de las víctimas de la violencia política ante los Comisionados, que el país entero siguió a través de los medios de comunicación, sirvió para enterarnos por medio de sus testimonios de las violaciones que sufrieron. Este fue un primer paso para dignificar a las víctimas, un acto de limpieza necesario, cuyo sentido mayor es restablecerles su derecho a decir, a buscar la justicia y a comprometer al país para que “nunca más”.

En palabras de la Comisión “las Audiencias ayudaron a recoger verdades hasta entonces ocultas, pero solo constituyeron el primer y necesario paso de una amplia tarea. Hemos constatado que la voz de las víctimas no sólo se enfrentaba a la historia oficial heredada del régimen autoritario que presidió Alberto Fujimori, sino de una enorme indiferencia”. Sin embargo hay que señalar el papel solidario que han jugado en este proceso los organismos de derechos humanos, sectores de la iglesia y otras organizaciones de la sociedad civil que han cumplido una tarea importante en la realización de las Audiencias Públicas.

ANTÍGONA EN HUANTA

“Un extranjero que cruzara Tebas de paso vería un pueblo de orden, un rey que gobierna y un pueblo que

labora calmo. No vería las turbulencias debajo del agua mansa". [4]

Nadie se puede imaginar al llegar a la provincia de Huanta todo el dolor que guarda su apacible paisaje [5]. Allí a decir de la Comisión de la Verdad "se contabilizó la mayor cantidad de muertes del departamento de Ayacucho de todo el país en el año 1984. Al accionar brutal de Sendero Luminoso a inicios de los años 80, se había sumado la represión de algunos sectores de las fuerzas armadas, responsables de desapariciones, torturas y ejecuciones extrajudiciales."

"Tanto te he buscado, te encuentro y te tienes que ir nuevamente", dijo una señora al recibir el cuerpo de su esposo que le era entregado luego de ser desenterrado de una fosa común, ese cuerpo que seguramente fue evocado mediante el velatorio simbólico de sus ropas, ahora lo tenía en sus brazos para finalmente despedirlo y sepultarlo.

"Oh dioses, pudiendo habernos hecho de cosa invisible o de piedra que no necesitan sepultura ¿por qué nos formaron de materia que se descompone, de carne que no resiste la invisible fuerza de la podredumbre?" [6]

Durante todo este tiempo hemos sentido como parecían borrarse las fronteras entre la realidad social y la de nuestros personajes. Cuando preparábamos **Antígona**, Teresa Ralli para hablar de este trabajo, convocó a un grupo de mujeres madres y hermanas de desaparecidos. Las mujeres escucharon atentas antes de darnos sus testimonios y se asombraron al encontrar la historia de Antígona tan similar a la suya, y más aun al saber que esa historia se viene contando en los teatros del mundo desde hace más de dos mil quinientos años. Ver y escuchar en nuestra sala a esas Antígonas peruanas; entrar en diálogo con su realidad cotidiana de luchar por encontrar los cuerpos de sus maridos y hermanos para darles sepultura, no solo nos hizo entender por qué hacíamos este trabajo sino que le dio a Teresa la base de presencia física que, sin saberlo muy claramente, estábamos buscando.

Antígona tuvo muchas motivaciones pensadas y acumuladas en las imágenes y sensaciones vividas en

estos años. Ahora pienso que para estas mujeres concretas de carne hueso hicimos la obra y ellas están allí en la mirada, las manos y los gestos de Teresa. Un texto que podría considerarse de no fácil acceso especialmente para un público no familiarizado con el Teatro universal encontré, a través del cuerpo de la actriz, el nexo que le permite conectar con una realidad conocida por los espectadores sin que sea necesario hacer referencias explícitas.

En las funciones dadas en barrios populares y especialmente en provincias del sur andino, hemos comprobado al sentir la recepción del público cuan prejuiciosos podemos ser, aun a pesar nuestro, cuando nos dirigimos a los espectadores que no pertenecen al circuito teatral establecido.

Ahora Antígona estaba en Huanta, muy cerca del Estadio, el mismo que antes fue convertido en escenario de torturas.

"Hoy es el primer día de la paz. Las armas enemigas aún no han sido recogidas y están dispersas sobre el polvo como ofrendas inútiles. Qué rápido el viento de la madrugada ha borrado las huellas de huida de los argivos. Cuando la luz es brillante como la de esta mañana, parece que el pasado es más lejano. Pero no, ellos huyeron apenas anoche, no más noches. Antes de nuestro último sueño fue el tropel de su desbande. Vinieron y se posaron sobre nuestros tejados cual águilas armadas y pusieron en nuestras siete puertas siete renombrados capitanes y nunca acallaron sus siniestros gritos de guerra". [7]

Alfonso Cánepa se busca a sí mismo para enterrar su cuerpo ausente, Antígona busca el cuerpo del hermano condenado por las leyes de los hombres a no ser enterrado y Rosa Huanca va aún más allá de su propia muerte para encontrarse con su hijo.

No solo la realidad y la ficción parecieron eliminar fronteras durante los procesos creativos y las funciones de estas obras. Algunas veces durante las Audiencias Públicas pobladores humildes de origen campesino se acercaron a los personajes a ofrecer sus testimonios. En Vilcashuamán los campesinos salieron despavoridos cuando se encendieron los pequeños cohetes que se usan en **Adiós Ayacucho**,

todo se ha mezclado, todo se ha removido al agitarse la memoria.

Alfonso Cánepa podría ser el hermano muerto de Antígona, y Rosa Huanca su madre, que se encuentra con él después de su propia muerte en una danza sin fin que se niega al olvido.

INFORME FINAL

AGOSTO 22, 2003

He venido a Huamanga para realizar un taller con veinte actores ayacuchanos; la idea es montar con ellos escenas que acompañarán el espectáculo **La voz de la Memoria**, Concierto por la Paz que la Comisión ofrecerá como cierre luego de presentar su informe.

Un joven actor me dice que le interesa estar en el taller pero que no quiere hablar de lo vivido "¿Para qué sirve recordar?" – se pregunta – "si nada va a cambiar, hace tiempo que viene gente, pregunta y no pasa nada". Otro interviene diciendo que está de acuerdo porque él cuando niño jugaba en el cerro a encontrar los cadáveres más destrozados, entonces ¿para qué? – también se pregunta –; "no queremos que se nos siga viendo como salvajes que se mataron entre sí, Ayacucho no solo es muerte, acá vivimos", me dice una joven actriz. Luego empezamos el taller.

AGOSTO 25, 2003

Acá se vive una realidad compleja, me sorprende enterarme que hay más de cien pandillas juveniles, seguro compuestas por jóvenes hombres y mujeres huérfanos, hijos de la violencia. En la calle encuentro escepticismo y casi indiferencia, camino todos los días por la calle 28 de julio, hacia el mercado y allí me encuentro con modernos cajeros automáticos de banco al lado de mendigos, modernas farmacias, puestos de curanderos, afiches de Van Damme con imágenes del Cristo de la Columna que sale en Semana Santa. Hombres con máquinas de escribir dan servicio de redacción ambulante para las oficinas de trámite documentario que hay en el camino y, como fondo musical, en las disqueras que encuentro a mi paso, se escuchan no solo huaynos sino todo tipo de música.

En la Plaza de Armas de Huamanga se construye, para sorpresa de los que transitan, un gran Retablo

desde donde Salomón Lerner, Presidente de la Comisión de la Verdad, dará un mensaje a la Nación que será traducido simultáneamente al quechua.

Los retablos, patrimonio cultural ayacuchano, han sabido dejar testimonio de los tiempos sombríos que ha vivido este pueblo. Edilberto Jiménez, uno de los grandes maestros de la retablería ayacuchana que ha convertido su arte en “una forma de denuncia y protesta por todas las atrocidades de la violencia en Ayacucho”, ahora presenta una muestra de dieciocho dibujos basados en testimonios que él mismo recogió durante varios años de investigación en Chungui, región conocida como “oreja de perro” en la provincia de La Mar. Sendero Luminoso ingresa a esa región en 1981 iniciándose así uno de los episodios más cruentos de la historia de los últimos veinte años en Ayacucho, que dejó como consecuencia casi el despoblamiento de este territorio. Edilberto Jiménez se ha convertido en un cronista contemporáneo, expone sus impactantes dibujos y a pocos metros el Retablo Escenario sigue construyéndose.

AGOSTO 28, 2003

Las organizaciones de familiares víctimas de la violencia han tomado el perímetro de la Plaza para hacer alfombras de flores y preparar la Vigilia de la noche anterior a la llegada de los Comisionados. Estas organizaciones han creado una cultura de persistencia y solidaridad admirables, es impresionante verlos ingresar a la Plaza con velas encendidas y los retratos que identifican a sus familiares muertos o desaparecidos, traen ropas, harán más tarde un velatorio simbólico, cantarán y premiarán la mejor alfombra. De todas, me llama la atención una alfombra de flores que tiene el rostro de Mama Angélica, símbolo y emblema de la madre ayacuchana que no ha dejado de buscar al hijo ausente, ha caminado y caminado y en su largo caminar se ha convertido en voz de consuelo y esperanza para quienes sienten que lo perdieron todo, que no encontraron ni rastros de su gente como esa señora que gritaba diciendo: “y ahora que, quien me va devolver a mis parientes que se los comieron los perros y no me dejaron ni los huesos”, todavía siento su voz y recuerdo a Antígona.

“Qué impúdico, qué obsceno es acabarse insepulto, mostrando a los ojos de los vivos blanduras y viscosidades. Tal castigo, y peor, padece mi hermano porque también es abasto que desgarran alimañas, buitres y perros”. [8]

Angélica Mendoza, “Mamá Angélica”, madre de Arquímedes Ascarsa Mendoza, que fue secuestrado y desaparecido en Ayacucho, el 12 de julio de 1983 y que desde ese día se convirtió en la madre de todos, también ha influenciado en la creación de la acción escénica **Rosa Cuchillo** de la actriz Ana Correa, basada en el texto homónimo de Oscar Colchado Lucio.

Rosa Huanca es la mujer que en su juventud dormía al costado de un cuchillo plantado en medio de una cruz dibujada en el piso para defenderse de los violadores, y que luego será la protagonista de la búsqueda de su único hijo desaparecido, a quien continuará buscando aún después de muerta. Su perro Huayra, que crió cuando niña y que un puma lo mató para robarse una oveja, ha venido por ella y la acompañará en su búsqueda por los tres mundos, el Kay Pacha (Nuestro Mundo), el Uqhu Pacha (el Mundo de Abajo) y el Hanaq Pacha (El Mundo de Arriba). Todo esto es evocado por Ana en las diversas calidades de energía de su danza. Conocer a Mamá Angélica fue además encontrar el modelo indiscutible del personaje que buscaba Ana, tan es así que muchas de sus palabras han sido incorporadas al breve texto que dice la actriz:

“De Ayacucho hemos caminado a Quinua. Allí en Huayco anciano, jóvenes profesores han baleado en su espalda, en la cabeza, todos amarrados. Criaturas han muerto haciendo así con sus manitos. De repente por acá está vivo mi hijo, de repente ha escapado. Arquííímedes”

Así he dicho. Me contestan los barrancos nomás. Mi hijo no me contesta, solo el barranco. “Papacito Arquííímedes”. Nunca me ha contestado.

“Otro día mirando así en un barranco, balacera hemos escuchado y he levantado para mirar y llenito de militares estaba. ¡Carajo, vieja e mierda qué haces?”

Vas a morir carajo o vas a salir’ así me ha dicho. ‘Oye mierda, estoy buscando a mi hijo. Qué cosa quieren conmigo Uds.’. ‘Sal vieja burra o mueres allí nomás” me dicen. Entonces yo he dicho “Yo quiero a mi hijo buscar acá. Dónde está. Tantos cadáveres hay acá. No lo he encontrado. Dónde está mi hijo’. ‘A esa vieja hay que fusilar’ ha dicho el militar. ‘Fusílamelo pues. No tengo miedo. Uds. dicen he perdido mi bala en esa vieja. Tengo 5 soles. Voy a pagar. Por mi hijo no tengo miedo’”. [9]

La acción escénica ha sido diseñada para instalarse en los mercados como un puesto ambulante mas. Una mesa de 1.50 x 1.50 con techo y paredes de plástico azul son la única escenografía de este puesto que ha recorrido los mercados, plazas y atrios de iglesias de Ayaviri, Puno, Urubamba, Abancay, Huamanga, Huanta, Puquio, Huancayo, Huánuco, Tingo María, Ica, Huancavelica, Yauli y Lima.

Rosa Cuchillo llega al mercado, lo recorre como un Alma Viva que regresa, sube a su mesa, da su testimonio, danza y luego de saludar a los Apus (dioses tutelares del mundo andino), culmina su acción realizando un rito de florecimiento con flores frescas y agua de cananga, florida, naranja y rosas. Esta acción se convierte en un acto de sanación y de limpieza. La gente recibe los pétalos y el agua y se los frota por los brazos y la cara. La gente se acerca a Ana e incluso después de la función le piden un poco de agua bendita y flores. A veces no alcanza y hay que tomar un poco de lo guardado para la siguiente acción.

Quizás todavía es prematuro saber todo lo que nos está enseñando esta experiencia, tan intensa que nos ha cuestionado hasta la médula nuestros recursos escénicos, y que ha exigido en cada momento replantear el trabajo. Ana me escribió después de la Audiencia Pública en Huanta:

“Querido Miguel:

Acabamos de terminar la acción de saludo a los Testimoniantes en la primera audiencia pública en Huanta, y estamos embalando las cosas para que salgan hoy a las 2 p.m. hacia Lima.

La experiencia ha sido para la vida, de una fuerza y humanidad conmovedora. Ayer por la noche en la Vigilia, desfílamos con los jóvenes familiares de detenidos y desaparecidos y luego llevamos al atrio de la Iglesia en donde hice **Rosa Cuchillo** para unas 500 personas, en su gran mayoría mujeres que habían llegado de todas las comunidades. Sentimos que nuestra vida y nuestra labor tenía sentido, que todo lo que habíamos aprendido, recogido, sentido, expresado durante todo este tiempo era para esto, para llegar aquí a acompañar en la esperanza a todas estas mujeres de ojos grandes y llorosos.

En un momento sentimos que el tiempo se congeló y en un silencio largo pudimos mirarnos y reconocernos humanos que tenemos derecho a ser mejores, a buscar la felicidad, a curarnos del miedo y la tristeza. Cuanta tristeza, cuantos suspiros.”

Una vez Hiromi me contó que después del terremoto en Kioto el gobierno japonés había puesto en todos los colegios y trabajos, asistencia psiquiátrica y psicológica. Aquí tenemos que hacerlo, urgente. Y aquí también entramos nosotros, con nuestros ritos, con nuestros olores, flores, danzas, cantos. Sé que estas Audiencias son el inicio, que cuando haya justicia y los responsables tengan que responder por sus actos, empezarán a cerrarse las heridas, pero hay otras que entraron por todos los sentidos y que ahora en Huanta los siento tan vivos.

Después de la función las comunidades, tomaron toda la Plaza de Huanta. En una esquina podías ver a las comunidades campesinas quechuhablantes evangélicas haciendo cruces y cantando sus cantos evangélicos en quechua, por la otra estaban los jóvenes de familiares que habían hecho siluetas de los desaparecidos, torturados y muertos y puestos en el suelo los velaban, por otro extremo estaba Aprodeh que había solicitado a los familiares que tenían fotos de sus familias víctimas de la guerra, que la trajeran y habían acudido cientos, que Aprodeh las fotocopiaba, y las pegaba en murales. En el centro de la Plaza estaban los de la Comisión de la Verdad. Las comunidades que habían venido estaban juntas y las mujeres se sentaban en el suelo para dar de mamar a sus hijos

pequeños y conversar entre ellas. Fue una vigilia fervorosa, con esa verdad y sencillez que tienen las comunidades campesinas.

Después de la vigilia en Huamanga en donde participamos con Teresa, al día siguiente di función de **Rosa...** en la puerta del Mercado de Huamanga, y no pude dejar de llorar mientras contaba mi historia cuando veía a las mamitas llorando también conmigo. En la Iglesia de San Francisco, que está al frente del mercado, hicimos todo **Adiós Ayacucho** bajo un sol intenso. Al día siguiente creamos la acción de saludo a los Testimoniantes y lo hicimos en la mañana en la Universidad. En el piso un espacio de cal blanca y luego otro de tierra roja. En medio la bandera peruana y sobre ella la bolsa negra de **Adiós...**, con la ropa de Cánepa y el sombrero de **Retorno** con las velas prendidas. Agosto, sentado, como velando, con un bombo que tocaba en un tiempo lento y ritual. Vestido de campesino, con la máscara del Huacón de **Retorno**, chullo y sombrero. Yo atrás con el vestido de “Qörihuaman”, el sombrero de los Ayataquis y dos banderas peruanas en las manos como alas, como el aliento a seguir, a develar, a conocer, a seguir adelante. Ese mismo día hemos ido a la radio para anunciar las funciones de **Rosa Cuchi-**

“En un momento sentimos que el tiempo se congeló, y en un silencio largo pudimos mirarnos y reconocernos humanos que tenemos derecho a ser mejores, a buscar la felicidad, a curarnos del miedo y la tristeza. Cuánta tristeza, cuántos suspiros”.

Ilo, en la puerta principal del Mercado Central y de **Adiós...** en el Colegio Mixto Mariscal Cáceres.

Antes de empezar las funciones en Huamanga, mientras Fidel y Pachón armaban y buscaban las conexiones y puntos de luz, yo recorría dentro y fuera del mercado, con Anti al lado, invitando a la gente a seguirme. Después de la función se nos acercaban a contarnos de sus familiares muertos, de la Comisión de la Verdad, de qué iba a pasar ahora.

Nos vimos con Carlos Iván [10], quien ha visto las acciones de saludo pero nos cruzamos en horarios y no pudo ver **Rosa Cuchillo**, sin embargo pudimos agradecerle el apoyo. Terminando este e-mail, tendremos acceso a la Audiencia. Hasta ahora los pocos momentos libres los hemos visto por TV que están colocados fuera del recinto, sin embargo ahora nos han prometido pases.

Por la tarde-noche nos iremos a Huamanga para regresar a Lima. El sentimiento es de llenura y hay que suspirar para poder seguir. Gracias por **Rosa Cuchillo** y por **Adiós Ayacucho**. Muchas gracias Miguel. Un fuerte abrazo. Ana

AGOSTO 29, 2003

En medio de un sol ardiente y gran expectativa la gente se fue juntando en la Plaza, las organizaciones de familiares fueron las primeras en llegar, también se hicieron presente un pequeño grupo que sin haber leído el informe ya se oponía a él, los Comisionados sobre el estrado rodeados de un coro de trescientos niños ayacuchanos. Ayer fue la entrega del informe final al presidente y todavía resuenan las palabras de Salomón Lerner:

“La historia del Perú registra más de un trance difícil, penoso, de auténtica postración nacional. Pero, con seguridad, ninguno de ellos merece estar marcado tan rotundamente con el sello de la vergüenza y del deshonor como el fragmento de historia que estamos obligados a contar en las páginas del informe que hoy entregamos a la Nación. Las dos décadas finales del siglo XX son – es forzoso decirlo sin rodeos – una marca de horror y de deshonra para el Estado y la sociedad peruanos”....

“La Comisión ha encontrado que la cifra más probable de víctimas fatales en esos veinte años supera los 69 mil peruanos y peruanas muertos o desaparecidos a manos de las organizaciones subversivas o por obra de agentes del Estado”...

Salomón Lerner tiene la mirada del hombre sabio que ha sabido convertir el dolor en esperanza, con voz pausada y serena se dirigió al pueblo ayacuchano cerrando así un arduo y ejemplar trabajo cuyo informe final está llamado a cambiar la historia del Perú.

La ceremonia culminó con el Coro de Niños entonando el emblemático huayno ayacuchano **Huérano Pajarillo**, mientras los Comisionados colocaban ofrendas florales en la placa de bronce que ha quedado en la Plaza “A los peruanos y peruanas víctimas del período de violencia más largo y doloroso que sufrió nuestro país. Que este proceso que hemos iniciado nos acerque a una paz y justicia duradera Comisión de la verdad y reconciliación”. La placa está en el piso para siempre, ahora la gente se acerca, mira y lee y las ofrendas de flores que ya están secas nadie las retira, ni las retiraron dos días después cuando pase por allí antes de dejar Ayacucho.

AGOSTO 30, 2003

Estoy nuevamente en los portales de la Plaza de Huamanga, parece que toda la ciudad pasa por allí en algún momento, y recuerdo la foto de la mujer vestida de negro que cruzaba los arcos que rodean la Plaza, esta foto de una exposición de los años 80 fue una de las primeras imágenes que acompañó nuestro proceso de **Antígona**; hace calor y miro como desarmen el retablo, la Plaza está semi vacía, solo recorren sus calles una pequeña procesión de Santa Rosa de Lima; se oyen cuetes y una pequeña banda de músicos se acerca. Anoche, allí mismo, había miles de personas gritando para que el Concierto por la Paz no termine.

AGOSTO 31, 2003

Huamanga vuelve a su cotidianidad, pasaron los días de la tensa espera, de los rumores, es domingo por la tarde y veinte mujeres a caballo atraviesan la Plaza vestidas a la usanza Huamanguina con pollera, lliqlla y sombreros blancos. Detrás, una banda de músicos las acompaña a pie y mas atrás son arreadas unas cuarenta mulas perfectamente ornamentadas con fajas rojiblancas, llevan en el lomo sendos atados de retama, van rumbo al barrio de Santa Ana. La fiesta va a empezar, la vida continúa, pero nada será igual en el Perú después del Informe de la Comisión de la Verdad. Mañana temprano regresamos a Lima, siento que ya casi me voy, ya me estoy yendo, aquí renace la esperanza. Adiós Ayacucho.

Estas notas fueron iniciadas como una reflexión desde el teatro pero se mezclaron las personas y los personajes, los actores sociales y los del teatro, los escenarios de la realidad y de la ficción; se mezclaron las voces y ahora ya no sé si escribe el hombre de teatro o el ciudadano que se ha sentido renacer en estos días.

Huamanga, agosto 2003

[1] En Adiós Ayacucho de Julio Ortega, versión teatral de Miguel Rubio, unipersonal de Augusto Casafranca, estrenado en 1990.

[2] Idem

[3] Participaron en el Primer Encuentro los Grupos "Audaces" de Arequipa, "Yawar soncco" de Ayacucho, "Rodolfo Rodríguez" de Cusco, "José María Arguedas" de Andahuaylas, "Algovipasar" de Cajamarca, "Olmo" de Trujillo y Yuyachkani. En 1990, se realizó el Segundo Encuentro donde participaron los grupos "Raíces" de Lima, "José María Arguedas" de Andahuaylas, "Expresión" de Huancayo, "Magia" de Lima, "Barricada" de Huancayo, "Kapuli" de Cusco, "Cuatrotablas" de Lima. Estuvieron también "Malayerba" de Ecuador, "La Candelaria" de Colombia, "Teatro Dos" de Chile, "Silvia Barrios" de Argentina y "Fora do Serio" de Brasil. En junio de 1998, dentro del marco de la celebración de los 50 años de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, se organizó el Tercer Encuentro, como una respuesta en contra de la impunidad y el olvido de las numerosas violaciones de los derechos humanos ocurridos en el Perú en los últimos 25 años. En dicho evento se presentó una Retrospectiva de las obras de Yuyachkani que aluden en forma directa la problemática de los derechos humanos. Ante un público que llenó la Sala Teatral del Grupo, en su mayoría jóvenes, se repusieron las obras **Adiós Ayacucho**, **Retorno**, **No me toquen ese valse** y **Baladas del Bien-Estar**. Un día antes del inicio del Encuentro, cuarenta actores y músicos, tomaron la Plaza San Martín, en el centro de la capital, con una acción teatral, cuyo lema "Tenemos derecho a la Vida", fue en protesta contra la ley de amnistía que la dictadura aprobó en beneficio de los actores intelectuales y materiales de los asesinatos de estudiantes universitarios, docentes y humildes pobladores en la Universidad La Cantuta y en Barrios Altos, respectivamente. El IV Encuentro se realizó en el año 1999, dentro del marco del Año Internacional de Lucha Contra la Tortura y el Maltrato y de la Campaña Nacional a Favor de Presos Inocentes y Requisitoriados en el Perú. La programación incluyó al "Grupo Vichama" de Villa El Salvador, Grupo "Expresión de Huancayo", Lieve Delanoy de Bélgica-Andahuaylas, Grupo "Estudio 7" de Alemania y Teatro "Rodante" de Colombia-México. El V Encuentro realizado en julio y agosto del 2003 tuvo como finalidad acompañar la espera del informe de la Comisión de la Verdad. Se presentaron obras del repertorio del grupo en diferentes puntos de la ciudad: **Adiós**

Ayacucho se presentó en la Universidad Enrique Tomás y **Valle (La Cantuta)**, en la Universidad de Ingeniería, en la Plaza de Armas de Lima; **No me toquen ese Valse** en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, en la Escuela Nacional de Folklore y en la Galería de la Escuela Nacional de Bellas Artes, **Rosa Cuchillo** en el destruido Banco de la Nación (esq. Lampa y Colmena) en Lima, en el Mercado Central de Huaycán, Ate y en la Plaza de Armas de Lima, **Antígona** en el Auditorio de la Municipalidad de Comas y en el Teatro Vichama de Villa El Salvador donde también se presentó **Santiago**.

[4] ANTÍGONA, versión libre de la tragedia de Sófocles, José Watanabe. Febrero del 2000.

[5] Testimonio: petróleo y tierra "La Marina tiene sistemas de eliminar: los matan desnudos para que no los reconozcan. Ni sortijas, ni aretes, ni zapatos, ni ropa interior y las prendas se queman. El ejército todavía eran más quedados, los avientan como están y por la ropa saben quién ha sido. Y la forma era amarrados, no los desataban... y no empleaban armas, inicialmente usaban una calibre 22 con silenciador. En Huanta había y en cada destacamento me parece que había, y después la orden era ya todo arma blanca, con la finalidad de que culparan a los terroristas. Los mataban y los enterraban lejos. Lo hacían los operativos. Los llevaban en una camioneta blanca y una roja que el ejército prestó, eran de esas que las llaman pick up. Solo en Huanta pasaba eso. Y los lugares donde los llevaban eran bien a las afueras, yo creo que era como saliendo de Huanta rumbo hacia Huancayo, muy lejos. Ellos salían a las 11 de la noche y regresaban a las 3 de la mañana. Y las zanjas en las tardes las mandaban hacer, una patrulla mandaban para eso. Y la mecánica era tierra, petróleo y tierra, para evitar las moscas. Porque llegó la queja de que en un lugar habían encontrado una fosa por las moscas, entonces qué se puede hacer contra las moscas: petróleo. Y allí dijeron que hagan las fosas más grandes o más hondas y que lleven petróleo"

* Ex infante de la marina en testimonio reservado a la CVR.

[6] ANTÍGONA, versión libre de la tragedia de Sófocles, José Watanabe. Febrero del 2000.

[7] Idem.

[8] Idem.

[9] En Retratos Mama Angélica, memoria para los ausentes, Carmen del Prado, TNP, Canal 7

[10] Carlos Iván Degregori, antropólogo, comisionado de la CVR.

RISA Y LLANTO EN EL TEATRO ANDINO

Premisa: este artículo fue escrito para una conferencia realizada en Sicilia, cuyos oradores eran estudiosos universitarios especializados en el teatro griego. Necesitaban visiones de otras realidades teatrales y me propusieron el tema: risa y llanto en el teatro andino.

No soy un profesor universitario. Nunca estudié en una universidad. Mis conocimientos son los de un autodidacta, hombre de teatro, artista comprometido en la experimentación y en la búsqueda de umbrales y espacios en los cuales el teatro pueda tener sentido.

Parte del título de esta conferencia, **Risa y llanto en el teatro andino**, habla de algo que en realidad no existe: el teatro andino. Pero la otra mitad del título, risa y llanto, encuentra en el mundo andino muchísimas formas de expresión, muchísimas manifestaciones convencionales y rituales que podrían ser teatro, o que el teatro podría reunir, con esa milagrosa y rara capacidad que posee de cuestionar todo y de iluminar, por un instante, el lado metafísico de nuestras experiencias. Hay muchísimas experiencias que se definen o son definidas como teatro andino. ¿Cuáles son? ¿Cómo sobreviven? ¿Dónde y cómo se expresan? ¿Qué significan? Resulta imposible analizar en detalle, en tan poco espacio, estas preguntas. Se necesitaría un largo trabajo de campo, y unificar y comparar las búsquedas de antropólogos, etnomusicólogos y artistas.

Trato solo de señalar algunas cosas. En Bolivia existe, en la zona de Oruro, en el mismo período del célebre carnaval, una representación popular del suplicio del Inca Atahualpa por mano de los españoles. El espectáculo se desarrolla en un patio, los actores son indígenas



Por **CÉSAR BRIÉ (Bolivia)**

en su mayor parte urbanizados, el idioma es el quechua y la transmisión de los guiones o textos ocurre de forma similar al modo en que los borradores “cannovaci” eran traspasados en las familias de actores que en los siglos 16 y 17, en Italia, dieron vida al fenómeno llamado Comedia del arte.

Obviamente, la representación de Oruro está del lado del Inca, y muy seguido se le agrega un apéndice que muestra la muerte bajo tormento de su asesino Pizarro. Es un pasaje que los espectadores comentan en voz alta, con una participación similar a la de una hinchada de fútbol. La muerte figurada del conquistador les desagravia, por un instante, de la exclusión secular que la presencia de los europeos ha provocado en los Andes.

Muchos de los actores son personas que no saben leer y escribir, o que apenas pueden hacerlo, y que memorizan solamente algunas partes del texto, improvisando variantes y agregados. Los que cuidan o custodian los guiones o textos, si tienen veleidades o inquietudes dramáticas, o un grado de instrucción superior al promedio, agregan y reescriben las partes. De ese modo varían poco a poco los textos, adecuándose a gustos de épocas diferentes y a diferentes sensibilidades.

Esta representación, que ocurre cada año en la localidad de San Pedro de Caracollo, cercana a Oruro, fue en otro tiempo un gran evento, mientras que hoy, se ha vuelto una más de las distintas comparsas del carnaval. Se desarrolla en un patio, disturbada por el constante paso de las otras bandas y danzantes.

El carnaval de Oruro, la entrada campesina que lo anticipa, el despliegue de decenas de miles de personas que dedican el año a preparar este evento, las músicas, danzas, nuevos pasos, desarrollo y decadencia de vestidos y máscaras son un argumento aparte, sobre el que se ha escrito tanto y que sería imposible

tratar seriamente en este artículo. Digamos brevemente, que durante tres días (y luego de una preparación de meses) decenas de miles de personas se reúnen en comparsas con trajes extraordinarios, máscaras y bailan sin cesar hasta caer. El arcángel guía a los demonios en la diablada, las chinas supay coquetean con sus cortísimas faldas, la morenada se mueve lentamente con sus máscaras metálicas y sus trajes que asemejan a gigantescos pasteles. Los incas saltan con pasos que sólo deportistas resisten, el tinku, trasplantado del campo a los estudiantes de la ciudad, ha perdido, en este contexto, su dimensión de lucha ritual y ha incorporado pasos acrobáticos. El jueves entran los campesinos, cuyas danzas han originado la mayor parte de las otras, en un carnaval menos vistoso tal vez, pero radicado más profundamente. La iglesia, que había expulsado estas danzas de las procesiones en las que se habían originado, hoy las recibe al final del recorrido, donde en una catedral abierta, curas con baldes de agua bendita, bendicen a los danzantes agotados que entran de rodillas, las máscaras en la mano y bañados de sudor y lágrimas, a hacerse perdonar pecados cometidos y a cometer en esas tres noches en las que todos los diablos andan, se desatan, de la mano de la euforia, el alcohol, la sensualidad, la alegría y la ofrenda.

En Perú existió un Teatro Incaico, con textos en quechua, que tuvo su máximo momento de fulgor y participación entre los años '30 y '40 del siglo XX. Pero este movimiento, del cual podríamos situar sus orígenes en el poema fundador **Ollantay** (probablemente de fines del siglo XVII o inicios del XVIII) me parece sobre todo un intento de dar un teatro a los excluidos de la sociedad peruana, a los indígenas, o mejor, a los indígenas que habían ido a vivir en las periferias de las ciudades peruanas.

El intento de los autores indigenistas era el de dar también a la lengua quechua un propio teatro y de favorecer la representación de los hechos y leyendas de los indígenas a través de este medio. Porque —y este es su horizonte y límite— el teatro era considerado un medio para dar la palabra a personas y eventos que no habían podido expresarse.

Ollantay cuenta la historia de un guerrero que, por amor, se rebela al Inca y rapta a su hija. Es traicionado y aprisionado y, según las versiones, es ajusticiado o perdonado.

La construcción de este poema revela, a mi modo de ver, la mano de alguien que transfiere a la lengua quechua las estructuras dramáticas del siglo de oro español. Probablemente algún fraile o cura culto. Algunos quechuistas rechazan esta hipótesis, porque sostienen que el teatro existía desde antes en las comunidades indígenas. En realidad se trata más que nada de un deseo, que esconde un conocimiento reductivo, esquemático y fechado de lo que podemos llamar hoy teatro. Porque en el mundo andino existían, y existen todavía, muchas formas de expresión (y algunas de representación) que hoy podríamos llamar sin ninguna dificultad teatro, pero que no tenían ni tienen la forma que los inexpertos consideran “teatro”. Muy seguido, los estudiosos de estos fenómenos, indigenistas y antropólogos, consideran teatro a las formas asumidas y sancionadas como tal por la praxis de la escena occidental, en las cuales sin embargo, el teatro manifiesta sobre todo su propia decadencia.

Cuando estudiaba **La Ilíada** para construir uno de los últimos espectáculos del Teatro de los Andes, me asombraba la actualidad, con relación a Bolivia, de muchísimos fragmentos del poema en los que se describen sacrificios de animales o invocaciones a los dioses. Cambiando sólo algunas palabras, algunos de esos fragmentos podían funcionar como descripción de

los sacrificios de animales (una cabra o un cordero, normalmente) que aún se practican en Bolivia durante las ceremonias de bendición de una nueva casa.

Ciertas ceremonias y rituales del mundo griego antiguo se me presentaban como acciones que en Bolivia se practican hoy día. Usé esta constatación, en modo algo terrorista, para callar la boca a los ignorantes y nacionalistas de siempre que ponían a priori mala cara, dudando que tuviera sentido y legitimidad proponer un clásico griego en la Bolivia contemporánea.

El ejercicio de la violencia y la locura de la guerra, argumentos que analicé y sobre los cuales quise advertir a través de **La Ilíada**, se han vuelto desgraciadamente en estos años más actuales que nunca en el mundo entero, con el atentado a las Twin Towers, los fundamentalismos de todo tipo y la así llamada “guerra preventiva”. Y también en Bolivia, con los hechos de febrero y octubre del 2003, en los cuales protestas, revueltas y motines han dejado un centenar de muertos y hecho caer a un gobierno. Sin disolver el temor que se pueda resbalar hacia algo mucho más grave: la guerra civil o el golpe de estado.

La otra parte del título de esta conferencia, risa y llanto, puede darnos otras miradas sobre el mundo andino y sus representaciones. También aquí debo advertir que no soy un antropólogo para poder describir con todas las sofisticadas herramientas y las pertinentes informaciones los eventos de representación en el mundo andino. Mi mirada es siempre la de un artista de teatro que ve o descubre, bajo la cáscara de una fiesta, de un llanto fúnebre, de un ritual, de una danza, de una lucha, de un cuento, los elementos fundacionales de ese vastísimo territorio que hoy llamamos teatro.

Los Incas y las civilizaciones sojuzgadas por ellos no enterraban a sus muertos, sino que los momificaban para luego encerrarlos en pequeños espacios llamados pucullo. El día de los muertos, se ofrecía a estas mo-

mias comidas y bebidas, se las adornaba con plumas en la cabeza y se las vestía elegantemente. Se las cargaba en las espaldas y se danzaba con ellas. Eran puestas luego en especies de altarcitos con los que se iba de casa en casa. A medida que pasaba el tiempo, disminuía la importancia dada a estas momias, y su lugar era ocupado por los nuevos muertos.

A los indígenas les parecía una crueldad enterrar a los difuntos. Toda esa tierra pesaba sobre ellos, y en los primeros tiempos de la conquista, los españoles tenían que trabajar duro para volver a enterrar los cadáveres que habían sido desenterrados en la noche por los parientes de los difuntos.

¿Qué queda de todo esto, hoy, en Bolivia? A un muerto se lo festeja, se lo recuerda durante tres años con una fiesta que dura tres días. Sucede entre el último día de octubre y los dos primeros de noviembre. Las casas donde ocurre la ceremonia se abren, y las puertas se señalan con cintas violetas y negras. Todos pueden asistir, todos están invitados. Más huéspedes visitan la casa, mayor honor para el muerto. Se prepara la habitación más grande de la casa, las sillas se ubican contra la pared para dar espacio en el medio y permitir bailar y rezar. En una mesa se colocan dulces, bizcochos, comidas y bebidas. Al fondo de la mesa o sobre la misma, el retrato del difunto parece dirigir la ceremonia. Tiene destinada una ración de comida y bebidas que nadie puede tocar. Las visitas llegan, saludan a los parientes, rezan o cantan y luego se sientan a conversar y a beber. Los niños entonan coros y van de la casa del muerto a la de otro cantando sus coplas y recibiendo en recompensa bizcochos y muchas veces algo de chicha, por lo que no es raro verlos luego, desplomarse a dormir algo borrachos en algún rincón.

El festejo aquí, no tiene un sabor hedonístico, no es sólo liberación sexual y aturdimiento sonoro. Se festeja "para quitarse las penas". El júbilo nace de la

conciencia de la muerte, no de su remoción, y los muertos forman parte del festejo y la zozobra.

Se danza, se bebe y se reza durante tres días. En un cierto momento el muerto aparece, regresa, nadie lo ve, pero todos notan su presencia: las personas lo sienten, la mujer, la hija, alguien de los presentes le hablará. Caerá un silencio conmovido y respetuoso, se rezará y llorará, se le hará notar cuán bella es su fiesta y cuántas personas han venido a visitarlo.

Una vez me tocó llevar a un grupo de amigos, actores italianos, a visitar una de estas fiestas. La viuda lo recibió con alegría y gritaba a la foto del marido: "¡Mira qué honor, desde Italia han viajado para visitarte!" Cuando salimos, se había corrido la voz de nuestra presencia y tuvimos que rechazar varias otras invitaciones. Corría el riesgo de terminar con todos mis huéspedes borrachos de chicha y con una probable salmonelosis en el cuerpo.

Pero al tercer día, cuando la fiesta se cierra y se retiran los restos de comida y bebida, alguien se disfraza de cura, los hombres se casan entre ellos vestidos de mujeres, se bendice a los presentes con la escobita del inodoro. Se toma el pelo a todo y a todos, se sigue cantando hasta que las fuerzas se acaban. La fiesta de los muertos se vuelve una parodia donde se ríe de eventos y convenciones. El muerto puede quedar muerto en paz. Con él y por él se ha cantado, bailado, rezado. Ha sido recordado a través de la risa y a través del llanto.

En los mitos de Huarochirí, texto quechua recopilado por un cura "destructor de idolatrías" en el siglo XVII, a unos escasos 60 u 80 años del inicio de la conquista, se cuenta el momento en el cual el muerto decide no volver más. La viuda lo esperaba para el séptimo día, y le había preparado comida y bebida, pero el muerto no aparece. Llega recién al día siguiente y su esposa le reprocha el atraso porque la comida se ha podrido.

Ofendido por el reproche, el muerto se va y no regresa nunca más. Ignoro el origen de esta historia pero sospecho que fue un modo de transformar en leyenda o mito, la nueva realidad, y permitir a los muertos, a través de un cuento, no volver, para no crear problemas a los vivos, oprimidos ahora por otra cultura y otra religión.

¿Por qué creo que entre los Incas, y en las civilizaciones más sofisticadas que les precedieron, no existía el teatro concebido como representación de un drama? Porque poseían en lugar del drama varios y precisos rituales. Existían danzas y procesiones contra el granzo, contra la sequía, contra las enfermedades. Había yatiris (hechiceros) que interpretaban los sueños. Se hablaba con los dioses. Cada momento de la vida individual y comunitaria tenía su ritual. Había fiestas y holocaustos. Se sacrificaban vidas humanas al Sol. El teatro como hoy lo concebimos, comienza a existir cuando estos momentos, y las representaciones rituales conectadas a ellos, se apagan. Cuando la sociedad no tiene más mecanismos representativos que desahoguen, prevean, auspicien y canalicen las relaciones. Sin embargo existía el cuento, el relato, y creo que fue éste, el puente entre una sociedad ritualizada y otra que ha perdido el ritual.

Por la noche, luego del trabajo, probablemente alrededor del fuego, el aedo indígena contaba historias. Y estas historias se traspasaban oralmente, a través de los siglos, con variantes, enriquecidas de particulares, manteniéndose siempre vivas en la memoria de los vivos.

Tuve modo de verificarlo, hace poco, leyendo un libro de cuentos relatados por una niña aymara de once años; eran historias que su abuelo le había contado, (y su abuelo no sabía leer ni escribir) y me pareció reconocer uno de los cuentos. Lo busqué en diferentes libros y finalmente lo encontré. Era casi idéntico a uno

“El teatro ha dejado de ser una sola cosa para nosotros, y los actores, hoy lo sabemos, no pueden seguir apareciendo impunemente de una matriz hecha sólo de dicción y clases de aeróbica. Hemos gastado nuestros mejores años en descubrir estas cosas y hoy tratamos de transmitir las a nuestros alumnos, para intentar ahorrarles esfuerzos e inútiles espejismos. En el fondo, un actor es alguien que trata de arrancarse, a través de formas, el presente que le quema dentro del cuerpo.

de los tantos mitos recopilados en el manuscrito de Huarochirí. Así verifiqué que en el curso de casi quinientos años, la transmisión oral de padre a hijo, de abuelo a nieto, había traspasado la misma historia conservada en un manuscrito que leen sólo los estudiosos y los antropólogos. Es necesario recordar que en las comunidades indígenas quien cuenta hace todas las voces, los rumores. El cuento, como para los actores en teatro, depende de su capacidad.

Hay en el mundo andino diferentes danzas con vestidos magníficos y pasos elaborados que se ejecutan en determinados momentos del año. Muchas de estas danzas, al espectador casual o profano, le parecen aburridas, monótonas y repetitivas. Y lo son, si uno asiste a ellas en calidad de espectador. Porque son danzas que tienen un sentido y función ritual, que provocan algo dentro de los danzantes. No son danzas ejecutadas para ser mostradas sino para ser vividas. Por esto tienen tan poco éxito entre los turistas, porque duran horas, y lo que hay para ver, se lo puede observar en diez o quince minutos. Incluso muchas de estas danzas se ejecutan en círculo y los bailarines dan las

espaldas a quien está fuera del círculo. ¿Pero qué cosa ocurre en el círculo? Traten de bailar y tocar al mismo tiempo un pinkillo (flauta) durante horas y se darán cuenta de cómo cambia la percepción de las cosas. Así, estas danzas tienen sentido en cuanto expresan una vivencia pero no la muestran a quien está fuera.

¿Tal vez el hecho de mostrar disminuye lo vivido? Lo ignoro, pero sé que diferentes rituales que llevan hacia un estado de conciencia diferente, un trance, previenen también un reemplazante de dicho trance, un sustituto. Si el estado de alteración de la conciencia, de percepción física superior a las fuerzas no llega, si el dios no visita ese día al danzante o ejecutor, entonces éste puede representar la posesión, fingirla. Y los demás asistentes aceptan y fingen creer en algo que es sólo la formalización, la representación precisa pero mucho menos potente que el posible original. En estos casos, la representación funciona, como decimos en la jerga teatral, “para salvar el día”.

En la isla de Itaparica, en Bahía, Brasil, asistí a una reunión de todos los pai y mai de santo de la región, en un ritual de candomblé. Todos ejecutaban su parte, tocando y bailando, esperando la aparición del dios, que se presentó imprevistamente esa noche, dentro del cuerpo de una humilde pescadora sentada en las últimas filas. La mujer, tímida, quieta y silenciosa hasta ese momento, se lanzó a la arena reservada a los santones y danzó durante horas con una fuerza increíble, sensual, fortísima. Todos los santones danzaron a su turno con ella. Ninguno lograba tener su energía. A un cierto punto de la noche el dios la abandonó y ella regresó apagada y tímida como antes a su penúltima fila.

En los Andes, el yatiri que invoca al Mallqu (cóndor), hace las voces del pájaro, pregunta, responde, sacude las alas. A veces tiene fuerza, a veces no. Depende si ha sido o no ha sido visitado. Pero el ritual no falla nunca. Cuando el dios (o la fuerza, otorguenle el nombre que quieran) aparece, todo está lleno de energía. Cuando no aparece, se utiliza una forma que sustituye su presencia, y el ritual se desarrolla igual, grotesco e impresionante.

¿Podemos entonces llamar teatro a la forma conocida, los modos, los detalles ejecutados con precisión pero sin fuego? ¿Y llamar trance a la misma forma habitada por el dios? No lo sé, creo que no. Nosotros, actores contemporáneos occidentales, hemos sentido envidia por la presencia que da el trance, y lo hemos buscado. Muchas veces con resultados deplorables, imitando fuerzas que no nos están permitidas y hurgando en culturas que no nos pertenecen. Con el tiempo nos hemos dado cuenta que parte de nuestra búsqueda estaba en otro lado. Que el teatro no podía reducirse a decir un texto preexistente, que debíamos movernos en el umbral, cuestionando nuestros conocimientos, nuestras seguridades, y así, hemos aprendido a entrenar nuestro cuerpo y nuestra voz para descubrir qué cosas pueden expresar más allá de nuestras intenciones.

Hemos vuelto a valorar nuestras tradiciones y descubierto cuántas brasas encendidas hay escondidas bajo las cenizas. El teatro ha dejado de ser una sola cosa para nosotros, y los actores, hoy lo sabemos, no pueden seguir apareciendo impunemente de una matriz hecha sólo de dicción y clases de aeróbica. Hemos gastado nuestros mejores años en descubrir estas cosas y hoy tratamos de transmitir las a nuestros alumnos, para intentar ahorrarles esfuerzos e inútiles espejismos. En el fondo, un actor es alguien que trata de arrancarse, a través de formas, el presente que le queda dentro del cuerpo.

Esta relación de traspase entre teatro y ritual me apareció clara en un relato de Gabriel Martínez, el gran antropólogo chileno que fue durante muchos años también hombre de teatro. En la década del '60, junto a Verónica Cereceda, su mujer, fundó un teatro en una comunidad indígena boliviana. No tenían luz eléctrica ni agua corriente, y en el lugar se hablaba solo quechua. Se encontraban por la noche, luego de las faenas agrícolas, y trataban junto a los indígenas de hacer cosas "como si fueran verdaderas". Habían decidido trabajar sobre el mito del Meqalo, un personaje con cola de fuego que vigila entre las montañas el renacimiento del Inca. Los indígenas, cada noche, llamaban al Meqalo con tambores, alcohol, invocaciones y dan-

zas. Pero el Meqalo no aparecía, porque era un mito que no tenía, o tal vez había perdido, su ritual. Una noche subieron a buscarlo en lo alto de las montañas, donde estaban las tumbas de los antepasados. Y tampoco esa noche apareció el Meqalo. Comenzaban a intranquilizarse. Creían en una entidad que se negaba a darles un signo. Hasta que una noche, algunos días más tarde, uno de los indígenas cayó a tierra, se alzó, comenzó a sacudir las alas y a correr alrededor de los otros. Todos se arrodillaron y dijeron con respeto. "Meqalo". Y él respondió: "¿Por qué me han llamado? Estoy muy ocupado. Díganme... ¿qué quieren?". Y ellos: "Queremos saber de nosotros, de nuestra vida, si nuestra vida va bien". Él los tranquilizó. Volvió a correr alrededor de ellos y luego se derrumbó otra vez. Ese hombre había encontrado el modo —me contaba Gabriel— de sacarlos del callejón sin salida en el que se habían metido. Había fingido ser el Meqalo y había usado las formas que conocía para representarlo. Sus compañeros lo habían seguido improvisando y le habían preguntado lo esencial. Que en general, como en este caso, no puede tener respuesta.

El teatro había sustituido un ritual inexistente para dar, por un instante, forma y desahogo a un mito que desaparecía para siempre. Debería acabar diciendo que estudio estos fenómenos para aclararme y tratar de definir una vez más, y otra, y otra, el teatro que quiero hacer.

Me encuentro en un espacio extraño, donde trato de unir experimentación, búsqueda y tradición, y formar actores sinceros y transparentes. Utilizo como recurso el grotesco, la yuxtaposición despiadada de lo trágico y lo humorístico. Me interesa el público en cuanto testimonio, me interesa sacudirlo, inquietarlo, hacerle reconocer en mi trabajo los rastros de su propia existencia. Busco todavía el milagro de la presencia del actor, y cuando alguno de mis compañeros por un instante lo logra, se lo agradezco largamente, porque eso me paga. Se que los cuerpos y las voces se encienden, y pueden encenderse cada día, y quisiera que en mi teatro todo el presente se incendie e ilumine un poco más nuestra existencia.

El Dramaturgo & sus manchas

Por NÉSTOR CABALLERO (Venezuela)



En aquellos años de 1970, yo tenía el cabello largo y la ubicación exacta a mis preguntas. Ahora, a principios de un nuevo siglo, con el cabello corto y, según digo para mi consuelo, atractivamente calvo, cuando ya creí tener respuestas a la vida, el mundo me ha cambiado las preguntas.

Y es que en el década de los '70 la utopía estaba a la vuelta de la esquina, y nomás bastaba un pequeño esfuerzo de nuestra parte para que se hiciese posible.

“Ustedes podrán encarcelar a los rebeldes, pero no a la rebelión”; “No compremos sexo, regalemos amor;” “Bolívar, estamos jodidos”; “El amor engendra arrechera”; “Caminante no hay camino”; “El sistema se hunde, haz peso” y aquella fantástica y lapidaria consigna: “Paren el mundo, que me quiero bajar”.

Esas eran algunas de las frases y señales que, a manera de ingenuo salvoconducto revolucionario, podían leerse como graffiti en las paredes de los distintos barrios de Caracas, y que brotaban adornados por flores dulces, soles místicos, arco iris mágicos, coloreados por un paleta de candidez infantil y realizados por algún dibujante anónimo. Es que, en esos años, se pretendía que el arte era creación de todos y por lo tanto no debía firmarse.

La autoría artística era una terrible y pecaminosa desviación burguesa del mundo que pretendíamos cambiar. Por ello el mural callejero de creador incógnito fue lo que más proliferó, pues, al carecer éste de exclusividad, expresaba mejor que nada lo que pretendíamos:

transformar completamente la vida, hacerla comprensible y, por último, convertir a toda la humanidad en poetas granjeros que elaboraran su propio pan nuestro de cada día.

En la década de los '70 las fiestas eran decoradas colectivamente con objetos extraños, peregrinos, insólitos, pero profundamente amorosos, donde destacaban los túneles de papel de seda en el cual desembocaba un vapor del hielo seco que se trenzaba al compás de improvisadas luces de colores, titilantes como nuestros primeros amores. Era como entrar a un universo único, nebuloso, donde la imaginación alcanzaba altos vuelos en las volutas de las fumarolas de marihuana que relumbraban aquí y allá.

Nuestro orbe debía ser distinto, pero por sobre todo, el lenguaje gozaría, en su conjunto, del deber de diferenciarnos de una forma de humanidad consumista, derrochadora, hipócrita, cruel y enfangada de guerras que, para nosotros, a través de las flores, de la resistencia pacífica, de la paz y el amor, llegaría a su fin. También, por eso, nuestro vestir distinto, sencillo, como las palabras que no deberían ser ampulosas, sino llanas, naturales, de frases cortas pero con un sentido de concepto popular que llevara lo humanístico a paisajes más amplios.

No era una copia del hippismo del Norte, sino una tentativa caribeña para canalizar la angustia que suponía (y supone) volar en un planeta dominado por el imperialismo norteamericano y, para colmo, al filo de la catástrofe nuclear.

Si de la cultura anglosajona partían propuestas musicales como la de Jimmy Hendrix y Janis Joplin, aquí, en la América Latina, vibrábamos de manera más visceral con Atahualpa Yupanki y Violeta Parra.

Fue así que aquellas baladas de Boy Dylan las desplazábamos, con más pasión, por las del cantor venezolano Alí Primera o el chileno Víctor Jara. También para los Beatles poseíamos sucedáneos tropicales como las melodías de Los Cerebros Carcomidos de Gusanos. Los Rolling Stones participaban de nuestras fiestas a la misma altura combativa, ácida y armónica, que el conjunto de rock La Fragancia de los Pies. Si existía una Joan Báez, nosotros, con orgullo juvenil y revolucionario, poseíamos una Gloria Martí y una Soledad Bravo.

Las fiestas no sólo eran un tiempo para el baile, sino la ocasión para comunicarnos. Es así que nos sentábamos al suelo y, sin proponérselo, formábamos peñas literarias y hasta filosóficas que nos hacían ver lo mucho que nos parecíamos a Demian, el personaje de Herman Hesse, para luego escuchar los poemas de un compañero, que nos llevaba por los parajes de A. Ginsberg, al tanto que otro, más allá, nos trataba de hacer entender que éramos víctimas de "El miedo a la libertad", según Erich Fromm, y, más tarde, ya para irnos a dormir la aurora, el corolario de una desmelenada amiga, olorosa a esencia de pino, pachulí o strawberry harekrisna, nos aterraba pues lograba probar, con sus argumentos irrefutables de deslenguada consumidora de hongos alucinógenos, que todos, al final, terminaríamos siendo los patéticos hombres unidimensionales de los cuales hablaba Marcuse.

"Yo estoy claro", era la frase que compendia nuestra sabiduría del universo.

Al día siguiente de esas fiestas salíamos en racimos a la calle para solicitar colaboraciones a los transeúntes y así poder ir al cine para ver **Los siete samuráis**, de Kurosawa, que proyectaban en el ciclo japonés de la Cinemateca Nacional.

A esa solicitud de colaboraciones peatonales para nuestra formación cultural la llamábamos "Martillar". Si, "martillábamos", ésa era la conjugación exacta que nos llevaba a poder completar el precio del boleto para así lograr ver la satirizante película **El submarino amarillo**, o la lírica **La Vía Láctea**, o la erótica **Zabriski Point**, o la inolvidable **Woodstock**, o la comprometida **Lucía**, o la desesperanzada **Batalla de Argel**.

Como ven, éramos selectos en lo que al cine se refería pues exigíamos belleza, verdad y simplicidad de medios.

Quizá por eso, porque los años '70 fue antes que nada la búsqueda de un lenguaje que nos interpretara para así poder modificar la vida con más contundencia, no nos interesaba el teatro.

Es que el teatro venezolano, para ese momento, no nos decía nada que pudiese llamarnos la atención a los que nos hacíamos nuestra propia ropa con la estampada y carísima cortina rosada de la sala, para rabia de nuestra madre y mortificación de nuestro padre. Era así, nuestros padres al vernos con ese pelo largo a lo Che Guevara, con las tiritas apaches amarradas a las muñecas a lo Billy Jack, con los collares pemones al cuello a lo cacique Tupac Amaru, con las sandalias de cuero que nos hacían caminar con pasos etéreos, celestiales, crísticos, a lo Gandhi por lo menos; al observarnos con los pantalones acampanados, de motivos sospechosamente florales y en donde se asomaba la rayita donde la columna pierde su hermoso nombre, nuestros padres, repito, al vernos en esos atavíos poco varoniles, comenzaban a recelar que su hijo estaba "cambiado para el otro bando", que "se había perdido esa cosecha", que de seguro su hijo "prendía empujado", que su niño era maricón pues.

Con la misma inquietud, pero con menos paciencia, andaba la policía nacional acosándonos en cualquiera esquina para rolearnos y cortarnos el cabello.

Siendo, como éramos, insatisfechos de cuerpo presente y a la búsqueda de un lenguaje que nos descifrara, que enunciara la conspiración para una muda, para una alteración, para un transformo, para un incendio, para un revoluciono y me rescato o muero en el intento, siendo así la dimensión de nuestra crisis, por supuesto que aquel teatro venezolano, aquella "dramaturgia de salón", no lograba su diálogo con nuestros sobresaltos pues, si bien en algunas de sus temáticas se comprometía con un cambio, éste no pasaba del salto político logrado a base de palmaditas en el hombro y besuqueos, y tú me das y yo te doy y el mundo sigue andando.

En otras obras, el mal llamado teatro de texto, rondaba la frivolidad o se sustentaba en tópicos como el de la aflicción pequeño burguesa por los buenos tiempos idos, o la zozobra familiar por el reciente descubrimiento de la homosexualidad de alguno de sus miembros.

Aquella era una dramaturgia cuyo único lema promulgaba: todo debe seguir como antes.

No, ése teatro no se parecía a nosotros, a nuestros desasosiegos y afanes. Más nos identificábamos con el teatro de calle, espontáneo, musical y hasta en zancos, que abordaba a los espectadores para convertirlos en actores, en partícipes de la insurrección, del cambio rebelde.

En aquel teatro de calle, instintivo, abierto, sincero, se trataba el tema de la incertidumbre vital, o del armamentismo en una continente de mendicantes, o el de la represión feroz de los regímenes militares latinoamericanos, muy en boga en ese momento; o la desaparición de muchos jóvenes que, deseando un cambio de sistema, subieron armados a las mon-

"En otras obras (en los años '70), el mal llamado teatro de texto rondaba la frivolidad, o se sustentaba en tópicos como el de la aflicción pequeño burguesa por los buenos tiempos idos, o la zozobra familiar por el reciente descubrimiento de la homosexualidad de alguno de sus miembros. Aquella era una dramaturgia cuyo único lema promulgaba: todo debe seguir como antes."

tañas y fueron exterminados por otros jóvenes que, entrenados y pagados por el establishment, jugaban a ser soldados.

También, en la temática se manejaba el enfrentamiento entre padres que querían ver a sus hijos convertidos en médicos o ingenieros y, quien quitaba que, en Papa o en Presidente de la República, antes de verlos dedicados al arte.

Pero había un asunto que era tesis principal ya que formaba parte de nuestras preguntas y angustias cotidianas. No entendíamos, por ejemplo, y aún no lo entiendo, el por qué en el mundo, las grandes potencias, se gastaban y se gastan infinitas cantidades de dinero por llegar a otros planetas cuando no habíamos resuelto problemas elementales como el hambre en los pueblos más desposeídos de la Tierra. También nos alarmaba que, día a día, las fábricas ensuciaban las aguas y hacían más irrespirable el aire del planeta. Eso que ahora llaman la ecología nos preocupaba de una manera existencial, pues intuíamos que el futuro, gracias al progreso, sería para todos espantoso.

Claro, también debo confesar que eran temas tratados desmañadamente, sin rigor artístico, bocetados, en fin, panfletarios. Pero a nuestro favor quiero agregar que no obstante su carencia estética, captaban un gran público que se detenía a vernos. Quizá el público se paraba a mirarnos por el tratamiento bufonesco, divertido, humorístico, con el cual abordábamos nuestras pretendidas obras de teatro.

El objetivo de este teatro era levantisco, para incitar a las personas a protestar ante el gobierno por la política de injusticia y opresión que estaban sustentando. Las cosas no han cambiado mucho a favor de la justicia desde entonces, claro. Con nuestro teatro de calle queríamos que la gente, las personas, no el espectador, percibieran su reflejo a manera de retrato grotesco, desesperanzado. No nos interesaba el espectador, sino la gente, las personas, el individuo. No creíamos en esa forma de capitalismo que llaman "la taquilla".

Pero aquel teatro, con escenografía dada por la propia calle, cuyo único vestuario era un ceñido pantalón ne-

gro y un maquillaje a base de blancos y lágrima, remedio de Marcel Marceu, llegaba más al joven espectador de los años '70 que la pomposa dramaturgia de los autores consagrados.

Luego de la función y la colecta a sombrerito limpio (nadie escapa del sistema) para poder comprar nuestra marihuana que se repartiría socialistamente, al punto de las tres fumadas correspondiente a un colectivo teatral comunistamente hablando, nos creíamos listos para de nuevo tratar de cambiar el mundo y empezar a ensayar otra propuesta teatral incendiaria y provocadora.

Era un teatro de estrenos diarios, sin mucho ensayo, porque al fin y al cabo era una sociedad teatralizada.

También nos interesaba el hecho escénico de las nuevas propuestas religiosas como la de Los Niños de Dios, donde en las salas de los apartamentos se improvisaba un pequeño escenario y se profetizaba para la humanidad un porvenir enloquecedor, espeluznante, apocalíptico.

Dado la insatisfacción producida por el mundo en los adolescentes de ese momento, las tramas, en el teatro de las sectas religiosas, buscaban principalmente la captación de nuevos miembros. El rock, con esencia cristiana, tenía un lugar preponderante en sus puestas.

No está demás decir que, Los Niños de Dios, vivían en comunas donde la oración era respondida rápida y responsablemente por Dios a la hora de procurarse el alimento diario y el vestir.

Otra secta donde el teatro y la música se utilizaban para cautivar a los jóvenes insatisfechos, fue la de los Hare Krishnas y su misticismo de inciensos a lo oriental, su militancia en la no violencia, su castidad, y su obligatorio vegetarianismo que comulgaba con sus promesas trascendentales de no causar dolor o muerte a ningún ser vivo.

Ambas sectas eran duchas, como nosotros los teatristas de calle, en el arte del martilleo en plazas y avenidas.

Confieso que me acerqué y conviví un tiempo con Los Niños de Dios, no tanto por llenar ese vacío propio de los diecisiete años, sino porque ahí, en esa comuna que tenía como líder internacional al profeta Moisés David, estaba viviendo Sulay, actriz, amiga de la infancia, y la carajita más comprometida y volada del vecindario. Yo, como todos los muchachos en el barrio, estaba enamorado de ella, por supuesto.

Hare Krishnas creo que fuimos todos los que pretendíamos ser artistas para aquel momento, pero por razones financieras fundamentalmente, pues los que defendimos a capa y espada nuestros sacrosantos principios de paz y amor, ejercitando el venerable derecho a no ir al liceo y mucho menos trabajar para que colapsara más rápido el orden establecido, nos tropezábamos con la contra propuesta familiar que, en versión paterna del Fondo Monetario Internacional, nos negaba para siempre la mesada y nos lanzaba a la calle para que nos devorase de una vez por todas el sistema capitalista de mierda. Brecha generacional, se llamaba eso.

Para contrarrestar esa permanente deuda externa que teníamos con nuestros padres, nos íbamos al templo y pegábamos un centenar de brinco en honor a Krishna y éramos capaces hasta de memorizar fragmentos enteros del Baghavaguita, sólo por participar de los opíparos almuerzos vegetarianos que ofrecía gratuitamente la secta a los militantes, simpatizantes y amigos de Prauphada. Creíamos que con esas visitas al templo Harekrishna no cedíamos un ápice al capitalismo mundial y, de paso, evitábamos que nuestro ego, ubicado en ese época todo el tiempo en el estómago, sucumbiera de hambre.

Es por esos tiempos cuando se corre el rumor de que hay un sitio de total libertad para todos aquellos jóvenes que desearan crear.

Es así que, si mal no recuerdo, los pintores Freddy Pereira (con sus rayitas morbosas), Milton Becerra (con sus estructuras a lo Calder), Campos Biscardi (con sus nubes dalinianas), Filiberto Cuevas (con sus fetos retorcidos y con cascos de corredor de automóviles), el poeta Mario el Malo (con sus desparpajos vallejanos), el músico Pablo García (con su saxo jazeando el dolor de los tiempos), la actriz Antonieta Colón (con el talento y belleza de su negritud), el titiritero Germán Ramos (con los polichinelas de su colombianidad), y yo (con los bolsillos repletos de mis ingenuos diálogos callejeros) nos fuimos a una casa llamada Arte de Venezuela cuyo líder indiscutible era el director y dramaturgo Levi Rossell.

Llegamos ilusionados en la creencia de haber encontrado un Shangri La artístico para todos.

Ahí pude ver y ser cautivado por las leyendas y mitos nacionales que escenificaba la dramaturgia de Ida Gramcko en piezas como **María Lionza**, **Belem Silveira**, **La loma del ángel**.

En ese escenario juvenil de Arte de Venezuela, fui subyugado por el esmaltado lenguaje dramático de Elizabeth Schón, con piezas como **La aldea** o como lo es **Intervalo**, una de la más vibrantes y metafóricas del teatro venezolano.

Y ahí también se atavió Guillermo Dávila con el **Cristo de Godspeld**, y creo que también, desde ese momento, comenzó su pacto de eterna juventud, pues tal como se vio hace treinta años se ve hoy y muy bien podría interpretar el mismo personaje de aquel musical que remedaba lo que queríamos escribir.

Pero hubo un obstáculo para desarrollar nuestras congojas creativas: la forma de producción. El sistema para desarrollar el hecho escénico, era vertical. Es decir, el director proponía la obra y resolvía escénicamente el discurso.

El teatro, en nuestra necesidad, era un hecho participativo, colegiado por sus integrantes. Todos iban conformando el texto, todos dirigían, todos actuaban y proponían resoluciones escénicas.

Como ello no fue posible dado los preceptos para la creación en Arte de Venezuela, cargué con mis inéditos coloquios hacia otro teatro: El Triángulo.

Ese agrupación había logrado realizar una pieza, de creación colectiva, que tenía la capacidad de montarse no sólo en la calle y convocar un público que la atendía en su discurso político, sino que también se presentaba, a sala llena, en el Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela, generando, al terminar la representación, apasionadas discusiones sobre teatro y sociedad; arte para quién; política, insurgencia armada y teatro de calle. Esa obra de teatro resumía lo que mi escena estaba buscando. Ella se llamó **Búfalo Bill en Credudilandia**, y era dirigida por el maestro de actuación Luis Márquez Páez.

En **Búfalo Bill en Credudilandia**, desparpajo, humor, música y un desbordante talento actoral, nos hablaba, con una visión actual, dinámica, patibularia, de la represión en América Latina. A través de cuatro payasos venidos a menos, como expulsados de la historia latinoamericana, la obra nos golpeaba y nos perseguía en su compromiso ético, estético.

En ese grupo de teatro quise estar. En él, Luis Márquez Páez, Gilberto Pinto, Pedro Riera y el verticalmente comprometido con una izquierda combatiente, el dramaturgo y pintor César Rengifo, eran los dirigentes teóricos de otra utopía: el teatro como generador de conciencia de clase.

A pesar de mis resabios hippies y no obstante su temible formación marxista leninista guevarista, sin concesiones en pro de una revolución política armada, estos maestros me abrieron las puertas de su teatro para dejar que formalizara mi propuesta escéni-

cas. De ellos, muchos jóvenes, recibimos talleres de Expresión Corporal, Voz, Dicción, Estructura Literaria del Drama y, por supuesto, Materialismo Histórico y Dialéctico.

Fue Luis Márquez Páez quien organizó un Taller Para la Creación Colectiva, donde con una metodología de filigrana se abordó el tema de la Guerra Federal de Venezuela de los años 1860 al 62. Para ello se formaron equipos que estudiaban y exponían, tanto a nivel teórico como escénico, los aspectos políticos, militares, económicos, sociales, diálogos y costumbres de ese período, con el fin último de engranar un gran espectáculo épico. Entretanto nos entregábamos a ese proyecto de creación colectiva, la dramaturgia, la escena venezolana, fue cambiando en lo que nos resultó un salto vertiginoso y que comulgaba con el espectador que deseábamos. Vimos como en **Las torres y el viento** de César Rengifo, llevada a escena bajo la dirección de Germán Lesters, se apreciaba la madurez de un discurso que abordaba a la Venezuela desde 1914, pasando por los años '60, y en donde la violencia guerrillera y gubernamental se jugaron, a sangre y fuego, el país que desembocaría en las crisis de 1980. Era una obra donde la estructura era básicamente cinematográfica, innovadora, veloz, viva.

Por otra parte, Isaac Chocrón, nos llegaba con la **Revolución**, obra en donde el humor y decadencia de una forma de marginalidad, la homosexual, paseaban sus carencias en un país sin memoria.

Gilberto Pinto y la alienación que conduce a la locura, la existencia sin asideros en un inseguro mundo donde pendía la guerra atómica como amenaza, nos hacía partícipes de su **Hombre de la rata**.

Rodolfo Santana, visionario de la literatura dramática, experimentaba con el Grupo de Teatro de la Universidad del Zulia, las infinitas posibilidades del lenguaje en espacios que escapaban de las salas de teatro convencionales. Con su **Gran Circo del Sur**

nos obligaba a caminar y participar —a manera de voyeristas— en las diferentes problemáticas que nos afectaban en común: la desmemoria; la desnacionalización de afectos y costumbres; la alineación; la indiferencia hacia la ferocidad del militarismo caudillista; para terminar, público y actores, perseguidos, acosados y reprimidos por causa de nuestra propia indiferencia hacia los fenómenos políticos latinoamericanos.

En José Gabriel Núñez, la escena se transformaba en recipiente agobiante para sus **Peces del acuario**, donde sobrevivía la demagogia del más fuerte.

El director Carlos Giménez, a quien ya lo habíamos visto con el musical juvenil **Tú país está feliz**, daba con la primera clave de su discurso espacial de enfrentamiento al poder, en la versión de la novela de Miguel Ángel Asturias, **El Señor Presidente**. Tubos, rectángulos, y una inmensa mesa de billar donde se jugaba, a manera de bolos y con muñecos, nuestra existencia como continente.

Nos sorprendió José Ignacio Cabrujas con su **Acto Cultural de la Sociedad Louis Pasteur**, donde no sabíamos cuándo comenzaban los actores a transformarse en personajes y mucho menos cuándo, nosotros espectadores, en actores de un acto político esperpéntico, sainetero, que nos condenaba desde la conquista hasta nuestros días. En **Acto Cultural**, Cabrujas nos cautivó con algazara, mordacidad e imaginación, en una alegre mascarada donde todos éramos cómplices.

Un muchacho, venido de la provincia, nos abofeteaba con un tema preocupante, la tortura. El desconocimiento a los derechos humanos se expresaba en un texto cuyo juego dramático nos espeluznaba cuando se doblegaba al contendiente político sólo con la brevedad de una orden. Bastaba que quien detentaba el poder, un militar, hablase, para que el torturado, el perseguido político, sin ser tocado, sufriese los más dolorosos suplicios. Era la palabra como maceración, como fuente para el ablandamiento de las ideologías,

era la palabra colgada al dolor como zarpazo, azote y traumatismo. La palabra, ese bien último para expresar la grandeza del hombre, se convertía entonces en tortura e iniquidad, para estremecernos en nuestros valores estéticos, esa era la admonición que se desprendía de la obra **Resistencia** de Edilio Peña.

Por su parte, Ugo Ulive, con la exigencia de su puesta de **Corazón solitario**, de Franz Xaver Kroetz, obligó, sólo a treinta y seis espectadores, a fisgonear el desmoronamiento de un ser tan abandonado que ni sombra poseía. De esa mirada, escondida, desde lo alto, presenciáramos un suicidio.

Sí, de repente, la escena nacional había comenzado a parecerse a nosotros.

La creación colectiva sobre la Guerra Federal, para mi dolor, no llegó a concretarse porque el dueño de la casa donde funcionaba alquilado el teatro El Triángulo, pidió la desocupación inmediata de la misma. Es así que entre buscar un local y la mudanza, no sólo de enseres, sino de sueños, ese proyecto se fue perdiendo, dejándolo para un mejor momento, para un mañana que nunca llegó, pues el grupo se deshizo y cada quien tomó su propio camino.

Con tanto material histórico estudiado, analizado, me puse a pensar en escribir sobre ese período nacional con todo el rigor del caso. De aquellos estudios de la historia de la guerra federal venezolana, de los análisis de sus causas y efectos, nació mi primera obra: **El Rey de los Araguatos**. Esta fue estrenada en el Nuevo Grupo, bajo la dirección de otro joven, ya no visto más por la escena venezolana, llamado Luis Español.

Pero he aquí que al finalizar la temporada, no más sonó el último aplauso, se me acercó una joven a la que no reconocí al principio. Se me acercó con una tarjeta de invitación, decorada con motivos psicodélicos, en la que me invitaba a una fiesta para recordar a

todos aquellos que una vez fueron hippies. La observé y reconocí la mirada de una niña de doce años, que, flautita de madera en mano, nos acompañaba a manera de mascota en nuestros desasosiegos hippies por cambiar al mundo. Ya era 1980.

Una década se había ido para siempre.

Entonces sentí que mi cabello, largo hasta los hombros, no era contraseña de protesta sino síntoma de dejadez, de desaliño; miré mis sandalias de cuero y ya estaban gastadas, y tuve frío, y temor por los caminos que faltaban por andar; vi mi pantalón acampanado, y sus flores eran de un color cansado y ya no eran símbolo de nada.

Me ordeñé tímido la barba y miré por la ventana y no me sentí ridículo, sino incierto. Lloré. Afuera todo había cambiado. Afuera, una nueva juventud, para quien de seguro yo era ya un anciano, pugnaba por expresar sus ansiedades. Había muerto una época y quise captarla antes de que se me disolviera en el recuerdo y escribí, a manera de caricia: **Con una pequeña ayuda de mis amigos**.

Creo que, desde ese momento en que la escribí, soy lo que dicen algunos de mis amigos por ahí, un dramaturgo. Revelo que son cada vez menos mis amigos y es por eso que me afano, día tras día, por conservarlos y que sigan estimándome y considerándome un dramaturgo.

En este nuevo siglo, creo, así también, que he madurado en mis pretensiones artísticas, y por ello estoy consciente que la única manera de ser inmortal en la literatura es llamarse anónimo. Por ello me concentro en que estos poquísimos amigos que me quedan se diviertan cada vez más con lo que escribo.

Mis amigos leen mis ejercicios dramáticos antes de que alguna agrupación tenga a bien el riesgo de representarlos. En esa lectura, estoy ojo avizor a sus manoteos, aspavientos, chasquidos, castañetazos, enfurruñamien-

tos y hasta de sus toses con las que algunos piadosamente colorean y encamisan su fastidio.

El montaje es otra cosa. Un poco de buena suerte, mucho de paciencia y un enconado sentido de nación es necesario, porque es bien difícil ser dramaturgo en un país que gracias a la globalización, a la estulticia y corrupción de los políticos nacionales, el asunto que nos persigue diariamente es la supervivencia. ¿Cómo sobrevivimos a mañana, o hasta mañana? Esa es la pregunta. Pero sigamos hablando de arte, de dramaturgia.

Ya en la representación, ya medida en calidad total, el tiempo y centimetrage de los bostezos de mis amigos, creo entonces en ese actor que, con gran nobleza, se comprometió en memorizar y decir mis textos. Entiendo de la fatiga del actor, entiendo de su buena fe por entregarse todo. Pero, por sobre todo, me coloco al lado de ese espectador que tuvo la formidable y peligrosa idea de salir de su hogar para ver representado mi texto, no obstante los secuestros express, el asalto a mano armada, el asesinato por parte de algún delincuente que se fastidiaba. Entonces me digo, por favor, ese pobre hombre que hoy en día arriesgó hasta su vida por llegar al teatro, no se merece esto, debo escribir mejor.

He ahí que vuelvo sobre la obra y sin misericordia hago evaporar diálogos por vagos y enjutos, concibo desaparecer monólogos que creí descollantes, perdurables, por ser sólo balbuceos sobones, intolerables y áridos. Con estas tronchas a mis parlamentos que soñé inmarcibles, ecuménicos, magistrales, y que al final fueron arrojados de su Olimpo por un gran sonoro bostezo multitudinario de la sala, de seguro pierdo uno de mis amigos sesudos, cerebrales, eruditos en todo lo que se refiere al teatro isabelino. Pues bien, asumo con humildad el insulto de ese amigo al cambiarse de calle cuando me ve llegar y, con respeto, acato cuando en algunas de sus exposiciones, en la escuelas de arte, al referirse a teatro señala: “Es que Néstor Caballero no se parece a Shakespeare, ni en el modo de evacuar.”

Pero qué le voy a hacer, no puedo argumentarle lo monumental de su rasero. Es que en mi dramaturgia sólo atino a proferir frases comunes y corrientes, donde, a lo sumo, escucharán que uno de mis personajes expresa que opúsculo es un mal de las posaderas, o que era tan bestial en sus pasiones que cuando suspiraba todo el mundo pensaba que rebuznaba, o que ese señor macho, vernáculo, diputado, es tan corrupto que cobra quince y último un bono de maternidad.

Pero ese amigo crítico, profesor universitario, académico sin escena conocida, tan arrogante en su pretensión de pedirle a los dramaturgos nacionales que alcancen la categoría de clásicos universales, ese amigo tan solemne, tan académico, tan tieso al hablar que parece que nació para estatua, no puede percibir que pulsamos parecernos un poquito al país, que deseamos interpretarlo, que necesitamos descifrarlo hasta en los ángulos más inelegantes y prosaicos de su cotidianidad.

Y es que quiero eso. Anhele que ese público y yo nos encontremos en el gesto de jocosidad que antecede, o va a la par, con nuestra tragedia particular. Creo que somos un país triste que ríe y baila sus desaciertos. Nuestra profundidad radica ahí, en que en medio del velorio se destaca el mejor cuenta chistes, el de las chirigotas más pesadas, el de las lindezas más divertidas, y me temo que hasta el muerto que es velado, para sus adentros, también se ríe y aplaude.

En estas tierras nos vamos rumbeando, a contra ritmo de salsa, nuestros deslices políticos; al son de un merengue apanpinchao, ingurgitamos nuestras pifias en materia de políticas sociales y económicas. Y qué le vamos a hacer, maestro Shakespeare, si hoy en día, en estas latitudes, nos preocupa más un “comer o no comer, he ahí el dilema”. Pero, querido Guille, a falta de pan, buenas son agudezas y solidario con ese espectador que baila en un solo ladrillo sus aflicciones, me precipito a compartir el mendrugo de mi dramaturgia. Ahí se cuece mi texto, maestro, ahí, o el espectador lo devora como un manjar esperado o lo escupe negán-

dome su aplauso. Venga, maese Shakespeare, acérquese, tómese con nosotros un ron purito y a fondo blanco dejemos la botella vacía en medio de la calle. Ahora, respetable maestro de las letras inglesas, ahora, con la lengua trabada por la rasca, hablaremos. Le contaré de mi admiración por usted, por la precisión, por la síntesis, le aplaudiré aquello de describir el amanecer con el breve parlamento de “Canta el gallo, clarín de la mañana.” Pero también lo empalagaré, lo jorobaré, lo fregaré, como se dice en estas tierras, contándole que Susanita Ponds, el nostálgico invertido de mi más reciente obra **Misters Juramento**, al recordar al cantante popular Julio Jaramillo sostiene: “Putas, maricas, lesbianas, despechados, travestis, malheridos de amor, a todos aquellos que perdimos porque amamos, mi mundo es el de los caídos, de ahí vengo.” Es así, maestro Shakespeare, se lo aseguro. Usted me lo enseñó, ¿acaso no predicó que los comediantes somos la memoria de nuestro tiempo?

Pues es ésa mi memoria, es eso lo que persigo. Voy detrás de ese espectador cuyo amor se deshace en un jaboncito roído sobre un lavamanos de burdel. Hoy, él es mi angustia, mi tope, y a veces mi bloqueo creativo. Quiero llegarle contundente, quiero que mi texto se espeje en él, quiero el destello de su desasosiego, quiero que avance raudo y veloz por esa calle oscura de mi telón arriba y no cambie de acera, sino que se acerque y, en vez de un análisis de estructura literaria del drama, intestino y abismal, me abraze y me diga un leal: “¡Que vaina tan buena, pana burda, Caballero!”

A ese espectador lo tendré como mi nuevo amigo, como aquel que se sudó a mi lado, palmo a palmo, un angustioso ceremonial de los tiempos actuales. Pero un ceremonial muy mío, que me viene desde antiguo, desde mi infancia, en donde era sagaz para responder los cuestionarios escritos de la escuela primaria. Era en esos exámenes alumno veinte puntos. Pero llegaba el momento cruel, chocarrero, en que todos los alumnos en son de burla, con miradita fachosa me ojeaban, pues un leve tartamudeo era mi respuesta en las prue-

bas orales. Me perdía en mi timidez hasta los cero cinco puntos que amenazaban con hacerme repetir de grado, ya que los profesores llegaron a la conclusión de que me copiaba los exámenes escritos.

No era sí, por favor, créanme, maestros, maestras, profesores de mi infancia, por favor, créanme recordados condiscípulos, no, no era así, se los juro. El asunto era que al estar de pie, ante ese primer auditorio de mi niñez, me enmudecía.

Ahora que lo pienso, estimo que fue en esos trágicos momentos infantiles que comencé a convertirme en dramaturgo, puesto que los maestros, creyendo que en los exámenes yo birlaba su atención, su vigilancia, colocaban mi pupitre con cara a la pared. Rápidamente contestaba el cuestionario y de tanto esperar que los demás terminaran, las descubrí. Sí, ahí estaban ellas, esplendorosas, llamándome, incitándome. Ahí estaban para mí solo las agraciadas manchas de la pared. Unas manchas en forma de globos, otras como molde de nubes, las de allá en horma de senos inquietantes como los de mi profesora de francés. Y me perdía mirando otra mancha que era un hombrecillo arrodillado, o acompañaba a otras manchas que eran cien

hombres gordos volando de cabeza. Aquella mancha es una bailarina que danza en un pie, aquella otra es una señora alta que se alborota el cabello con los dedos. Ay, no, no puede ser. Aquella mancha está gritando porque es una vaca que le quitaron el becerro para sacrificarlo. Esa, esa mancha, esa que está ahí, que se derrite. No, esa no, esa, la de abajo, la que me llama para que la mire, sí, creo que esa mancha en un sol que canta y que esa otra mancha es un gallo verde y está llamando a la mancha que es la bailarina que danza en un pie para ir juntas a rescatar la mancha becerro antes de que llegue al matadero. Pero la mancha gallo verde tiene miedo de ir a salvarla y, de inmediato, las cien manchas hombres gordos volando de cabeza se orinan sobre la mancha matarife que ya tenía el cuchillo arriba, y rescatan a la mancha becerro y todas las manchas de la pared festejan, aplaudiendo. Pasado el susto, la mancha con los senos fabulosos, como los de mi profesora de francés, a quien llamábamos Madame Tetón, me mira. ¡Ay! ¡Que mancha tan bonita, que senos tan redondos los de mi profesora mancha de francés! Ay, que profesora de francés tan catirita, tan alta, que mancha tan enamorada de mí y que viene a darme un beso. ¡Ay, ay, ay! Ahí despertaba por los tres coscorriones del profesor de historia en mi

cabeza, para que así me despertara, para que así no soñara tanto.

Sí, creo que ahí comenzó todo, que ahí se inició mi dramaturgia. Al no poder hablar, al sólo valerme de la escritura para descoser el mundo, preludivi ser la voz de muchas manchas. Hoy, a mis cincuenta años, ellas han crecido y, algunas veces, fantaseo que tienen la forma de las angustias de aquellos que enmudecen, porque sufren de mi misma timidez, de mi incapacidad para responder pruebas orales sobre nuestro futuro. Si mi mancha puede captar sus manchas, disolverse entre ellas, interpretarse, descubrirse, mejorarse, jugar con otras manchas, unirse a ellas para que se haga justicia, haber sido un dramaturgo valió la pena.

Ser dramaturgo ha sido un acto de testarudez, porque no obstante los coscorriones en la cabeza que me dio ese profesor, no obstante los tolondros, zurridos y puntapiés con los que estatutariamente me festeja la vida, les confieso que aún lo hago, que aún sueño, que aún juego con esas manchas que ahora se llaman personajes.

Qué compromiso tan grande, ¿no lo creen?, ser dramaturgo, crear desde una mancha un universo.

“(Hoy) me coloco al lado de ese espectador que tuvo la formidable y peligrosa idea de salir de su hogar para ver representado mi texto, no obstante los secuestros express, el asalto a mano armada, el asesinato por parte de algún delincuente que se fastidiaba. Entonces me digo, por favor, ese pobre hombre que hoy en día arriesgó hasta su vida por llegar al teatro, no se merece esto, debo escribir mejor”.

EL SEÑOR DE LA ESCENA.

El Actor según Antunes Filho

por **SEBASTIAO MILARÉ (Brasil)**

El actor está en el centro de las preocupaciones estéticas de Antunes Filho. Siempre lo estuvo. Para él, el actor es el señor de la escena, de ahí su afirmación de que se puede hacer teatro en cualquier lugar, sin escenarios, sin iluminación planificada, sin vestuario específico, sin equipamiento sonoro y hasta sin texto, pero no se puede hacer teatro sin el actor. Sin embargo, no basta al ciudadano decir el texto y hacer bien ensayadas máscaras para ser el señor de la escena. Va a tener que procurar caminos y medios, trabajar, estudiar, investigar diferentes campos del conocimiento, entrenar cotidianamente el cuerpo y la voz, practicar su arte siempre.

El actor que Antunes Filho propone con el CPT – Centro de Pesquisa Teatral de San Pablo– tiene que ser culto y estar dispuesto a rastrear los caminos del autoconocimiento. Nunca será el personaje, pero el personaje será siempre él, en las diversas situaciones y condiciones. Y si tuviera la suprema capacidad de, como él mismo, convencer al espectador de que es el personaje, entonces puede considerarse el señor de la escena.

Ya a fines de la década de los '50 Antunes se destacaba como director de actores, y proponía investigar los medios interpretativos adecuados para el actor brasileño. El desafío para los jóvenes de su generación, la primera de directores modernos en el Brasil, era la conquista del lenguaje realista y él fue el primero en dominarlo. El cine americano era su paradigma y se basaba en el método Stanislav-



Antunes Filho

ki, pero buscaba un realismo poético, en el que la sugestión fuese más poderosa que la exhibición de lo real. Por mucho tiempo empleó en su investigación elementos del maestro ruso, al dar espacio a las improvisaciones y a los “laboratorios”.

En 1964, creó cerca de cincuenta ejercicios en función de la preparación del actor para el montaje de **Vereda de salvación**, de Jorge Andrade. Eran ejercicios naturalistas, que llevaban a consecuencias extremas el “método de las acciones físicas”, en laboratorios de creación dramática como nunca antes se hicieran en el Brasil.

Esa “zambullida stanislavskiana”, sin embargo, se proponía superar las técnicas instituidas por Stanislavski. Cuatro años antes el joven director comenzaría a cuestionar el Realismo, al aplicar la teoría del distanciamiento de Brecht en la concepción escénica de **Las brujas de Salem**, de Arthur Miller (1960), pero el resultado no le satisfizo. Había intuido lenguajes reveladores con el empleo de las teorías de Brecht. Pero sólo podría lograrlos después de una larga investigación acerca de los medios y sus respectivas técnicas, además del necesario establecimiento de una ideología, pues lo más importante es que el actor asuma íntegramente la ideología: si él no tiene su propia visión del mundo, ¿qué mundo irá a crear?

La forma estética es apenas la fachada de la obra. Será falsa si no tiene un sustento ideológico. Para Antunes, la forma estética en el teatro tiene validez artística cuando nace del actor. No se trata de que el director manipule al actor, que intente “esculpirlo” en escena para significar esto o aquello, porque el gesto sólo es verdadero si viene de adentro, de las vísceras, del alma y de la inteligencia del actor.

Así es que, en 1964, al formular decenas de ejercicios para los actores e instituir los laboratorios, Antunes colocó una de las principales divisas de su teoría estética: ir al fondo del concepto como única manera de superar el concepto mismo y de transformarlo; y eso es fundamental, pues sólo con la transformación de los conceptos el arte puede moverse.

Antunes hizo de **La paradoja del comediante**, de Diderot, su guía-maestra. Allí estaba descripto el actor ideal, el comediante, que consigue emocionar a la multitud sin dejarse vencer por la emoción, manteniéndose, tanto como le sea posible, frío y calculador. Esto se opone a lo que proponía Stanislavski, que usaba como sinónimos las palabras sentimiento y conocimiento, en un camino en el que la emoción es la materia prima absoluta, que el actor debe buscar en el fondo del alma. Al utilizar técnicas stanislavskianas, Antunes quería superarlas y liberar al actor de las cadenas de la emoción, privilegiando la inteligencia, la imaginación y la sensibilidad.

La teoría brechtiana del distanciamiento le resultaba muy sugestiva, pero no vislumbraba técnicas apropiadas para lograrlo, y a Antunes no le interesaba “enfriar” la escena con el objetivo de llevar al espectador a una reflexión crítica. Experimentaría ese recurso en la puesta en escena de **Las brujas de Salem**, y no quedaría satisfecho. Su idea del distanciamiento era propiciar al actor la necesaria distancia del personaje para realzarlo mejor y así ilusionar completamente al espectador, envolverlo en el acontecer de la escena.

Su mirada estaba atenta a los opuestos, a la permanente lucha de contrarios. Era imprescindible que los actores también estuviesen “ligados” a la idea de la realidad producida por la fricción entre los opuestos, responsable por los movimientos, ritmos y formas estéticas. Por eso exigía que todo actor leyese los capítulos sobre la dialéctica del libro de Guy Besse y George Politzer, **Los principios fundamentales de la filosofía**. (1) A esa obra y a **La paradoja del comediante**, de Diderot, se sumaron **El teatro y su doble**, de Antonin Artaud, y **El arte caballeresco del arquero zen**, de Eugen Herrigel, los que constituían la bibliografía básica de la investigación que Antunes Filho desarrollaría en el CPT, creado luego del estreno de **Macunaíma** (1978). Aunque la bibliografía se llegaría a expandir

a decenas de títulos, los gérmenes de todo lo que se construiría en el CPT, como método y como lenguaje, estaban anunciados en esas cuatro obras.

BASES TEÓRICAS

La adopción del manual marxista citado se limita a la primera parte, que trata de la dialéctica. A Antunes le interesan las herramientas que permiten acompañar el movimiento dialéctico de las contradicciones, en la construcción del personaje y en el desarrollo de las situaciones. Sin contradicción no hay conflicto dramático. Al exponer la transformación de las cosas y el desarrollo universal, los cambios cualitativos y la lucha de los contrarios, el método de Politzer trae herramientas importantes para la comprensión del conflicto dramático.

Para Antunes el problema del manual es el repudio a la metafísica, vista y descrita como algo inmóvil, estratificado, que "ignora o desconoce la realidad del movimiento y de la transformación". (2) La visión es naturalista, determinista, ciega a los movimientos sutiles, que todavía constituyen la materia prima de la manifestación poética.

El naturalismo es imprescindible para la constitución de la realidad en escena, pero el arte está en convertirlo en vehículo de bases metafísicas que muestren, a través del cuerpo del actor y de los movimientos escénicos, lo que la palabra no consigue expresar. Antunes encuentra el paradigma adecuado para esa concepción en los escritos de Antonin Artaud, reunidos en **El teatro y su doble**. Pensaba, como Artaud, que el teatro burgués, basado en el "buen decir" y en los efectos exteriores, estaba muerto. Cree imprescindible recuperar el teatro esencial, de imágenes reveladoras, que "rehace los hilos entre lo que es y lo que no es, entre la virtualidad de lo posible y aquello que existe en la naturaleza materializada". (3) Mucho de lo que Artaud proponía, se hizo realidad en el teatro de Antunes Filho.

En el segundo manifiesto del Teatro de la Crueldad, consta la "necesidad que tiene el teatro de fortalecerse en las fuentes de una poesía eterna-

mente apasionada [...] por una vuelta a los viejos Mitos primitivos", y pide que "la puesta en escena y no el texto se encargue de materializar y sobre todo de actualizar esos viejos conflictos, es decir, que tales temas se llevarán directamente al teatro y materializados en movimientos, expresiones y gestos antes que volcados en palabras". (4) Eso describe perfectamente la situación poética de las creaciones de Antunes con el CPT/Grupo de Teatro Macunaíma, en los años '90, cuando lleva a escena los "viejos Mitos primitivos" (arquetipos) y ejecuta una acción basada en la actualización de los "viejos conflictos", a través de movimientos, expresiones y gestos.

Antunes recorrió un largo camino en busca de los medios adecuados para la "escenificación metafísica", no elaborada por magias del director, sino a través del elemento esencial del teatro: el actor. También aquí su trabajo coincide con las visiones de Artaud, cuando este dice que: "Todo muestra en el aspecto físico del actor, como en el del apestado, que la vida ha reaccionado hasta el paroxismo", (5) sin que se entienda la metáfora como un anatema al actor, pues él es quien "agita sombras en las cuales la vida nunca deja de tremolar" y "alcanza aquello que sobrevive a las formas y produce la continuación de ellas", (6) lo que no ocurre casual y espontáneamente sino a través de una necesaria "preparación".

¿Qué tipo de preparación? Artaud lanzó la hipótesis de "un atletismo afectivo", al trazar un paralelo entre el actor ("atleta del corazón") y el atleta físico, y apuntó la diferencia básica entre uno y otro en la respiración: "mientras en el actor el cuerpo está apoyado por la respiración, en el luchador, en el atleta físico es la respiración la que se apoya en el cuerpo". (7)

La función de la respiración mereció profundos estudios en el CPT, y Antunes llegó a la conclusión final de que el "actor es respiración". En cuanto al actor-atleta, es interesante recordar que Antunes en cierta época indicó a los actores que practicaran natación. Luego constató que si ese deporte traía

algún beneficio, el fortalecimiento de los hombros lo anulaba. Así, la natación pasó a ser contraindicada. A pesar de ello, el exhaustivo trabajo con el cuerpo se hace necesario, no para adquirir músculos o superar límites físicos, sino para habilitarlo en la expresión de ideas, convirtiéndolo en masa, arcilla, que guiada por la inteligencia del actor toma diferentes formas.

Antecede al trabajo de preparación del cuerpo y del espíritu la reflexión sobre la naturaleza del arte del actor. La presencia de **La paradoja del comediante**, de Diderot, en la bibliografía básica, no deja dudas sobre la tendencia a las técnicas que apuntan a la distinción actor/personaje. A Antunes nunca le interesó el "actor de alma", aquel que se alimenta de emociones y para el cual las enseñanzas de Stanislavski son el inicio y el fin de todo. Prefiere el actor que finge la emoción y la diseña en su propio cuerpo.

Si permanece esclavo de la emoción y de la realidad mediocre, jamás va a trascender el estereotipo. Intentará "vivir" cada personaje buscando dentro de sí mismo las emociones que cree sentir este o aquel papel, en esta o en aquella situación. Su mundo está paralizado, cristalizado en las apariencias, sus movimientos son mecánicos, su humanidad es reducida a rótulos, por más que él se emocione y agite en el escenario.

Ya el comediante no se deja dominar por la emoción: la domina, y no se contenta con mostrar los aspectos exteriores, le interesa el alma. Evita las emociones y permanece frío, equilibrado, observando el comportamiento de las personas; su trabajo consiste en imitar la naturaleza, no para reproducirla "tal cual es", sino para dar al espectador nuevas maneras de ver y entender la naturaleza humana. Al representar al hombre común, el comediante no es el hombre común ni vive su miserable vida. Trasciende la realidad cotidiana con los códigos del arte, y convierte a aquel hombre en extraordinario y su vida en ejemplar. Para eso, "no es su corazón, sino su cabeza la que hace todo". (8) Diderot defien-

de la tesis de que cuanto más frío y calculador sea el comediante, más convincente será la emoción que representa, si trabaja con imaginación, inteligencia y conocimiento del arte.

Antunes ve en "La paradoja..." el modelo del actor ideal, y usa como ejemplo a los jóvenes discípulos que llegan contaminados por ideas poco serias del oficio. La obra de Diderot le ayuda a remover los despojos naturalistas que sofocan al actor. Mas no sólo eso: lo inspira en la búsqueda de medios que liberen al intérprete dramático de las ataduras adulatorias de la emoción bruta. Y va hasta el fondo. Batallando con medios efectivos que propicien al aspirante a actor la grandeza del comediante, transformó en una herramienta teórica el libro de Eugen Herrigel **El arte caballeresco del arquero zen**, cuarta obra de la bibliografía básica del CPT.

Doctor en Filosofía por la Universidad de Heidelberg, Eugen Herrigel impartió clases en la Universidad de Tohoku, Japón, durante seis años, y en ese período fue instruido en el tiro con arco por el maestro Kenzo Awa. En **El arte caballeresco del arquero zen** narra con admirable claridad los pasos de ese singular aprendizaje. El libro realza al inicio el choque entre la cultura occidental cartesiana y la espiritualizada cultura oriental. Para Herrigel fue difícil vencer las fortalezas del yo y comprender la inseparabilidad de las cosas, no intelectualmente, sino en la relación directa con el arco, la flecha y el blanco. "En el tiro con arco, arquero y blanco dejan de ser entidades opuestas, son una única y misma realidad" [D. T. Suzuki]. (9)

"Algo dispara, algo acierta", decía el maestro. Durante años de entrenamiento y a sabiendas de que no estaba lidiando con un deporte que se perfecciona a costa del entrenamiento, el discípulo llegaba a veces al desánimo: ¿qué será ese algo? ¿qué significa la espiritualización de la postura que hace, independientemente del arquero, soltarse la flecha en dirección al blanco, que es el propio arquero? Venciendo paso a paso el bloqueo de los juicios y de los prejuicios occidentales, para alegría del maes-

tro, el discípulo consigue el tiro perfecto. "¿Comprende ahora lo que quiere decir algo dispara, algo acierta?", pregunta el maestro, al que Herrigel responde: "Temo que ya no comprendo nada. Hasta lo más simple me parece lo más confuso. ¿Soy yo quien estira el arco o es el arco que me lleva al estado de máxima tensión? ¿Soy yo quien acierta en el blanco o el blanco que acierta en mí? ¿Ese algo es espiritual, visto con los ojos del cuerpo, o corporal, y se ve con los del espíritu? ¿Las dos cosas a un tiempo o ninguna? Todos, el arco, la flecha, el blanco y yo estamos enredados de tal manera que no logro separarlos. Y hasta el deseo de hacerlo desapareció". (10)

El proceso descrito por Herrigel sobre la experiencia directa, en busca de aprehender la realidad última, que es la esencia del tiro con arco, le dio a Antunes la conciencia de medios para constituir la realidad en escena. Condujo su método a imagen de ese proceso, echando mano sin pudor y con absoluta pertinencia de las técnicas zen, comentadas por Herrigel (profundizando el conocimiento a través de innumerables obras zen-budistas), no en busca del satori, (11) sino de medios que eleven al actor al nivel del comediante; con actuaciones fundadas no en convenciones, sino en la espiritualización de las acciones escénicas.

¿QUÉ ES LA REALIDAD?

Antunes avanzó y desarrolló investigaciones basadas en teorías stanislavskianas y brechtianas. Creó un sistema, después de transformar códigos e insertarles conceptos correspondientes a una nueva visión de la realidad. Esa nueva visión explica las diferencias entre el método instrumentado por él en el CPT de aquellos que fueran sus modelos. En Stanislavski como en Brecht la visión de la realidad es lineal y fragmentada, una realidad plana, horizontal y determinista como todo lo que se construye de acuerdo con la visión del mundo que tiene la física clásica, en la cual cada objeto está aislado de los demás, así como el espíritu está separado de la materia.

Stanislavski tenía el apoyo de una nueva ciencia para investigar los medios y lidiar con la emoción: el psicoanálisis. Pero es una ciencia que limita al individuo y las relaciones familiares a las cuestiones psicológicas inherentes a ellos. Él habla del alma, el objetivo del actor sería revelar el alma del personaje, pero las referencias con las cuales trabaja pertenecen a una visión materialista y cartesiana del mundo. Brecht, por su parte, aplica con rigor la dialéctica y el conocimiento científico en la recreación poética de la realidad. Tal vez por eso su obra, fundada en el materialismo histórico, llega al plano metafísico, ya en las fronteras del mundo organizado con el torbellino del inconsciente colectivo. Pero su visión de la realidad es todavía cartesiana. En cierto pasaje, Brecht ejemplifica la posibilidad de empleo de la ciencia en la creación artística: supongamos que un poeta sienta este impulso [de poder] y quiera llevar un hombre al poder, ¿cómo puede llegar a conocer los complicados mecanismos por medio de los cuales el poder es conquistado? Si su héroe es un político, ¿cómo se hace la política? Si es un hombre de negocios, ¿cómo se hacen los negocios? (12) En este caso, la ciencia es la herramienta para la comprensión del mecanismo de la realidad, no de sus fundamentos. Apunta a describir críticamente la realidad y no a tornarla en la propia sustancia de la obra. Para Antunes Filho la realidad se transformó en la "propia sustancia de la obra". Y fue gracias a Brecht que comenzó a percibir y a investigar la escena como realidad autónoma, en la que sólo caben síntesis críticas, que se manifiestan orgánicamente (no sólo en la retórica, sino por todos los medios expresivos del actor) y son capaces de llevar al espectador a ver la realidad de una forma nueva. Una realidad artística es, por eso, capaz de producir conocimiento.

El contacto con visiones de realidades no cartesianas, no mecanicistas ni deterministas, permitió a Antunes llevar adelante antiguas teorías y técnicas de sus maestros. Las transformó y adecuó al universo en continuo movimiento —el *continuum* es-

pacio-tiempo de Einstein— donde todo integra la compleja red de relaciones de un todo unificado, y el pasado, el presente y el futuro son abstracciones despojadas de sentido.

Comenzó la andadura hacia ese conocimiento de lo "real" con el budismo zen, radicalizando la "lucha de los opuestos" en la imagen de la polaridad yin y yang, que hace que las cosas materiales e inmateriales se confundan en la danza cósmica.

La dinámica del proceso le lleva a la psicología analítica de Jung, y establece el inconsciente colectivo, territorio de los arquetipos, como campo ideal para la investigación. El inconsciente colectivo produce una pulsación constante en el interior de la realidad cotidiana, objetiva y concreta, la impregna de "irracionalismos" que la psicología personal, freudiana, no alcanza. Con la filosofía de las religiones, a través de Mircea Eliade, Antunes comienza a percibir y a lidiar con las matrices arcaicas que la psicología de Jung ambienta en el inconsciente colectivo.

EN DESEQUILIBRIO

El entrenamiento del actor en el CPT ocupaba cerca de diez horas diarias, siempre con la idea de una realidad en la que las cosas son y no son, al mismo tiempo. Al actor sólo le quedaba la opción de los clichés o la visión estática de la realidad, convertida en estereotipos, porque el proceso extremadamente dinámico le atropellaba. Se evidenció que la investigación de medios expresivos debía correr paralela al trabajo de autoconocimiento. Y que el actor debe esforzarse por conocerse para fingir que es el otro e imitarlo con arte, permitiendo al espectador el goce del pensamiento estético. Para eso necesita, también, dejar el cuerpo absolutamente disponible, libre de tensiones innecesarias que bloquean la expresión y desatan la ansiedad. El trabajo corporal siempre se destacó en el CPT. En la fase primitiva, cuando en el montaje de **Macunaíma**, había un ejercicio central, el anti-gesto, que consistía en hacer el gesto opuesto al que se afirmaba. Por medio del anti-gesto, se realizó una gran investigación

acerca de la realidad del indígena, pasando por la convivencia con los habitantes de una aldea, la siembra de semillas, la pesca y los rituales, pero centrandolo la observación sobre el tiempo del indio. Una noción del tiempo absolutamente distinta de la que tenemos nosotros, "civilizados" occidentales, y que terminó influenciando significativamente el propio lenguaje de **Macunaíma**.

El paso siguiente del CPT, en ocasión del montaje de Nelson Rodrigues, **O Eterno Retorno**, unión de cuatro piezas del mayor dramaturgo brasileño en un espectáculo, fue el inicio del trabajo con los arquetipos y el inconsciente colectivo. Ese nuevo conocimiento propició que el trabajo corporal avanzara. El anti-gesto fue sustituido por el desequilibrio, el ejercicio que mejor caracterizó la ideología del CPT e impulsó la investigación. El desequilibrio se da en dos momentos: el primero es muy rápido y consiste en un movimiento de caída. El actor se tira al frente hasta el punto en que evita la caída completa y, a partir de ahí, se mueve en desequilibrio. Ese primer momento fue llamado "quiebra", por implicar una repentina y poderosa alteración de la conciencia a merced del violento desplazamiento en el espacio, equivalente a una corrida.

La "quiebra", en verdad, da el impulso para el movimiento en desequilibrio: totalmente desestructurado física y psicológicamente por la quiebra, el actor inicia su reconstrucción. De pie localiza el eje y, sutilmente, con un balance hacia el frente y hacia atrás, encuentra el punto de desequilibrio, o sea, una inclinación que le hará andar en busca del equilibrio. Y se mueve en el espacio en suave desequilibrio, procurando restablecer la posición del eje inicial, el equilibrio, sin usar la fuerza automotora, obedeciendo apenas las leyes naturales de la física. Si con una leve inclinación al frente se desvía en esa dirección, va a parar usando una contra-fuerza, o sea, un leve desplazamiento del tronco atrás.

El movimiento se realiza plenamente cuando el actor tiene absoluto control de las tensiones físi-

cas; o por el contrario, sólo se moverá con mucho esfuerzo, que contraría la naturaleza del ejercicio. En este caso, debe localizar el punto de tensión, que normalmente está en las piernas, las rodillas o los hombros, pero que puede estar también en otras partes. Una vez localizado, debe eliminar la tensión, liberando el flujo de las energías.

“Lo que predomina en nuestros escenarios es el actor técnicamente no preparado, carente de recursos, víctima de los propios músculos-tentáculos que angustiosamente le amordazan”, dice Antunes en el artículo **Ser y no ser/ He aquí la solución.** (13) Y alerta enseguida: “No son los músculos los que deben representar, y sí el espíritu, sin empujones o repujones internos”. Este es uno de los innumerables registros de sus censuras a los actores que sustituyen la sensibilidad por los músculos. Y esos actores (la mayoría de los profesionales activos en Brasil) creen que están representando, cuando apenas exhiben en escena sus ansiedades.

Para Antunes la ansiedad es una de las mayores trabas para el desarrollo del actor. Ella puede tener su origen tanto en un proceso psicológico como físico. La expectativa de fracaso, por ejemplo, puede llevar al sujeto a la ansiedad. Así como una respiración deficitaria o mal hecha lo lanza inmediatamente en brazos de la ansiedad. Al andar, si encoge los hombros o endurece las rodillas, típicas tensiones innecesarias que traban el movimiento, el actor cae inmediatamente en ese estado.

En la secuencia de trabajo, el desequilibrio se desdobló en otros ejercicios, como la burbuja, el funámbulo, la locura, etc. Cualquiera de esas variantes tiene el objetivo de propiciar al actor un control permanente de las tensiones en medio de las diversas situaciones y condiciones dramáticas. La materia y el espíritu no son cosas separadas. El cuerpo es la caja de resonancia y no puede incidir en su movimiento ninguna tensión inútil, ansiedad o emoción bruta, pues bloquea fatalmente el libre flujo de las energías. Por medio de la sensibilidad, el propio cuerpo del actor se organiza para permitir el

flujo de informaciones, emociones, pensamientos, que agitan al personaje y le ayudan a diseñarlo en escena. La polaridad yin y yang se trabaja a través de la respiración. Inspirar en el punto inicial, eje, junto con el primer paso; al tocar el pie en el suelo, expirar de una sola vez. Inspirar nuevamente para subir el tronco. Inclinado por el primer paso, dar el segundo paso, y nuevamente al pisar el suelo expirar, sólo que ahora poco, y cada vez que uno de los pies toca el piso, hasta agotar la energía propulsora generada por el desequilibrio.

Esa construcción metódica del movimiento se realizaba con la práctica de diversos ejercicios, considerando el desequilibrio un principio básico para la acción. Al estudiar un personaje, el actor utiliza todos esos instrumentos en el entonces denominado “banco aéreo”, que sería el descanso en que el actor no tiene un control consciente de los estímulos, al entrar en un estado gaseoso y promover la integración de sí mismo con la naturaleza y el cosmos.

La actividad del “banco aéreo” presupone que el actor ha conquistado el desequilibrio, calmado y dominado el ego, para que este no interfiera en el flujo de energía con fantasías y ansiedades. El “banco aéreo” depende también de que el actor haya concluido un buen análisis intelectual del personaje, y establecido las diversas fases de evolución del drama.

El actor estará entonces lidiando de modo complementario con los contrarios: en la estructura racional, cartesiana, abre un espacio para lo inesperado y lo sorprendente a través del desequilibrio. Estará receptivo y listo para captar la “verdadera lluvia de átomos de estímulos que parten del exterior hacia dentro o de su propio interior”, como decía un manual del CPT.

Posteriormente no se habló más del “banco aéreo”, porque el conjunto de sus procedimientos se fue distribuyendo por diferentes fases del proceso, y la investigación específica del personaje pasó a ser denominada “performance”. De cualquier modo, en esta fase la dinámica de la investigación une conceptos diferentes y hasta opuestos, siempre buscando sentido

para la acción desencadenada. Pero es el actor quien conduce todo el proceso. Debe estar preparado para hacerlo intelectual, espiritual y físicamente. Y si lo estuviere, es el narrador con la capacidad de actualizar gestos primarios. Es el demiurgo, que crea mundos y los deshace enseguida para recrearlos de otro modo. Es un poeta. Es Shiva.

EL SALTO CUÁNTICO

Por fin, la nueva física, particularmente la teoría cuántica, ofreció instrumentos ideales para la aprehensión de la realidad. Hasta entonces, el sistema creado por Antunes en el CPT presentaba dificultades para la perfecta integración del actor con los acontecimientos escénicos. El pensamiento cartesiano todavía actuaba fragmentando la escena, separando los elementos de interés dramático y descaracterizando la idea de la inseparabilidad de las cosas. Fue cuando, al leer **O Tao da Física**, de Fritjof Capra, que hace un paralelo entre la nueva física y el misticismo oriental, Antunes encontró la partitura perfecta.

Ya trabajaba en el ámbito del budismo zen, del taoísmo y del hinduismo, vinculándolos con la dialéctica materialista en maravillosa contradicción metafísica. También exploraba el pensamiento de Jung, que presenta el inconsciente colectivo como un mar de arquetipos, donde la conciencia se sumerge en busca de la muerte, para el renacimiento. Ahora, con la nueva física, descubre instrumentos valiosos para derribar las últimas barreras cartesianas: tres de los principios fundamentales de la interpretación de la teoría cuántica: probabilidad, incertidumbre y complementariedad.

El principio de la probabilidad nació de la conclusión de Niels Bohr, después de estudiar la naturaleza estadística de la mecánica cuántica, de que "las leyes de la naturaleza determinan no la ocurrencia de un evento, sino la probabilidad de que un evento se verifique". (14) Para Werner Heisenberg este fue "un paso decisivo para ir más allá de la física clásica", colocando serias restricciones a uno de sus fundamentos: el determinismo.

Heisenberg profundiza la ruptura con la física clásica al formular el principio de la incertidumbre, cuando buscaba entender a través de investigaciones y experiencias cómo un electrón puede comportarse a veces como partícula, y otras como onda. Constató la imposibilidad de medir con exactitud el electrón, porque él interactúa con el observador. Prevalece la naturaleza estadística de la mecánica cuántica, siendo inherente la incertidumbre cuando se mide la posición y el momento, en un instante específico.

El descubrimiento de Heisenberg abrió el camino para que Niels Bohr estableciera el principio de complementariedad, también a propósito de la naturaleza ondulatoria y corpuscular de la luz, al fijar "la necesidad de dos lenguajes correspondientes a dos tipos de pensamiento (clásico y cuántico) y a los niveles de realidad". (15)

Para entender, a grosso modo, la introducción de esos principios en el sistema del CPT, en su tiempo, hay que remitirse al "banco aéreo", cuando el actor en desequilibrio y con la planificación hecha, comienza a investigar el personaje, de acuerdo con las situaciones propuestas por el texto. Los principios de probabilidad y de incertidumbre (como idea, o como imagen) se manifiestan a través del permanente cuestionamiento del actor, que busca la comprensión a través de los diferentes modos de ver el objeto, y lo auxilian en el esfuerzo de huir del estereotipo, al liberarlo de la camisa de fuerza de la causalidad a favor de la indeterminación.

En desequilibrio, y sujeto a la "lluvia de átomos de estímulos que parten del exterior hacia dentro o de su propio interior", el actor puede deslindar aspectos importantes y sorprendentes del personaje en esa situación. Se coloca así, con pertinencia, la relación observador/objeto observado. Se da la "acción recíproca no despreciable" entre el actor y el personaje, que incluye aspectos inefables, espirituales, más allá de las posibilidades analíticas o racionales explícitas del texto. Esto significa que, con la aplicación de los principios de incertidumbre y de probabilidad, el actor o la

actriz pueden escapar de la esfera cartesiana, determinista, y abrirse a lo imprevisible, a nuevas formas de aprehender la realidad.

El principio de complementariedad exige siempre el uso de "dos lenguajes correspondientes a dos tipos de pensamiento" y amplía la acción investigativa, posibilitando sus desarrollos simultáneos por campos opuestos. Un ejemplo de aplicación de la complementariedad en el método de Antunes Filho es el empleo de la psicología personal, freudiana, de modo complementario a los arquetipos, y al inconsciente colectivo de la psicología analítica, de Jung que, todavía, domina el proceso.

EL COMEDIANTE

Las fases sucesivas de la construcción del método, resumidas hasta aquí, desembocan en el período de sistematización (1997-98). Más de un año de trabajo diario propició decantar, sintetizar y definir los procedimientos técnicos descubiertos hasta entonces.

Los ejercicios se transformaban y se convertían en otras cosas. El desequilibrio, por ejemplo, dejó de existir como ejercicio autónomo, aunque sigue presente en todo el trabajo corporal y vocal sistematizado. Ejercicios, como "caminata", "funámbulo", "locura", sintetizan las varias fases del desequilibrio. También "banco aéreo" y "performance" ya no son más usados, aunque sus propiedades permanezcan en nuevos procedimientos.

Una imagen creada por Antunes Filho para "explicar" el proceso, que después fue abandonada y olvidada en el CPT, continúa siendo bastante significativa e ilustrativa de la idea. Habla de un gran hueco abierto en el suelo, lleno de vísceras, humor, excrementos, semillas y fetos, junto al cual se halla la Gran Madre. El actor está sobre ese hueco, preso de varillas que la Gran Madre manipula. La varilla principal está fijada a su espina, a la columna vertebral, y comanda movimientos estratégicos del cuerpo. Varillas auxiliares le mueven las muñecas y el maxilar, y conducen los movimientos de los brazos y de la cabeza. Eso significa que el actor no

necesita hacer nada, apenas entregarse a la Gran Madre y ella lo hará todo.

Pero, para verticalizar la escena, el actor necesita pedir ayuda al "Leonardo" (inspirado en Leonardo da Vinci), que reside en la región del plexo. Y es Leonardo con su control remoto quien "diseña" el personaje en el cuerpo del actor.

Las figuras de la Gran Madre y Leonardo implican la postura del actor, semejante a la "no-acción" de la filosofía oriental. Decir que él "no hace nada" es y no es verdad, porque él se coloca como marioneta y manipulador, al mismo tiempo. Permanece atento, controla la acción dramática, pero sin intentar hacer el personaje, sin intentar representar. La elaboración intelectual ya está hecha, la programación del personaje se incorpora a la acción escénica, y el actor se deja conducir por las energías despertadas, desbloquea el cuerpo para que los flujos no se interrumpan. Parece, de hecho, manipulado por las varillas de la Gran Madre, y sus expresiones fluyen con la delicadeza de una pintura hecha por capas muy tenues, a veces imprecisas, que dicen algunas cosas y sugieren otras tantas.

El intérprete que se guía por el método de Antunes se enfrenta con pensamientos e imágenes pero lo hace sobre una base segura, sin que lo arrastre la fantasía. En la creación poética se llega a un nivel equivalente al de las partículas elementales cuando se rompen las defensas y los condicionamientos culturales, que nos obligan a interpretar el mundo según patrones aceptados y condicionados como "verdaderos". Y para que se rompan defensas y condicionamientos es necesario mucho rigor, mucho conocimiento.

El actor o la actriz necesita cambiar el paradigma, el modelo a que está condicionado culturalmente, y dejarse conducir por estímulos en un movimiento de desequilibrio. Así conseguirá, tal vez, desarrollar una nueva escritura corporal, que conduzca a las realidades sugeridas por la nueva física y por las místicas orientales, y que actualice en su cuerpo cuestiones relacionadas con el inconsciente colectivo. Será entonces el señor de la escena. Aquí está la esencia del método de Antunes Filho.

NOTAS

1. Guy Besse y George Politzer: **Principios Fundamentais da Filosofia**. Trad. João Cunha Andrade, Hemus, Sao Paulo, s/f. [En español: Cursos de filosofía; principios elementales, principios fundamentales, Libros y Ediciones, México, D.F., 1964. N. de la R.]
2. Ibid.
3. Antonin Artaud: **O Teatro e a Peste, O Teatro e Seu Duplo**, Trad. Teixeira Coelho, Max Limonad, São Paulo, 1984. [En español: **El teatro y su doble**, Editorial Sudamericana, S.A., Buenos Aires, 1977, entre otras. N. de la R.]
4. Antonin Artaud: **O Teatro de la Crueldade** (Segundo Manifesto), Ob. cit. p. 156.
5. **O Teatro y la Peste**, Ob. cit., p. 36.
6. **O Teatro y la Cultura**, Ob. cit., p. 21.
7. **Um Atletismo Afetivo**, Ob. cit., p. 163.
8. Denis Diderot: **Paradoxo Sobre el Comediante** (Paradoxe sur le Comédien), Trad. Jacó Guinsburg, Diderot / Textos Escolhidos. Abril Cultural (Col. Os Pensadores), São Paulo, 1979, p. 164. . [En español: **La paradoja del comediante**, Aguilar, Madrid, 1964, y en **Antología del teatro europeo III**, El teatro de la Ilustración en Inglaterra y en Francia, Edit. Pueblo y Educación, La Habana, 1988, pp. 51-96. N. de la R.]
9. Eugen Herrigel: "Introducción", **A Arte Cavalheiresca del Arqueiro Zen** (Zen in der Kunst des Bogenschiessens). Trad. J. C. Ismael. Pensamento, São Paulo, s/d, p. 10.
10. Ibid., p. 74.
11. Iluminación suprema, que Suzuki define para la comprensión del occidental: "Psicológicamente hablando, el satori consiste en una trascendencia de los límites del ego". "Introducción", Ibid., p. 12 Bertolt Brecht: **Teatro Dialético**. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1967, p.100.
12. Ibid.
13. Publicado en el programa de lanzamiento de Prêt-à-Porter.
14. Taerner Heisenberg: **A Descoberta de Planck e os Problemas Filosóficos da Física Atômica**, Problemas da Física Moderna (Discussione Sulla Física Moderna), Trad. Gita K. Guinsburg, Perspectiva, São Paulo, 1990, p. 16.
15. Victor Weisskopf: **Revolução dos Quanta (La Révolution des Quanta)**. Trad. Maria Margarida S. V. Correia, Terramar, Lisboa, 1990, p. 18.

FABRICANTES de SOMBRAS

(Conversación nocturna con Atahualpa del Cioppo)

Se llamaba Capitán Matamoros, era un viejo actor que, según Théophile Gautier, de tan flaco daba la impresión de que su figura estaba compuesta por la unión de dos perfiles. Era la sombra de sí mismo. Murió de pie, apoyado contra un árbol, congelado. Al alba, contra el paisaje cubierto de hielo y nieve, parecía una sombra negra, el monumento a todos los fabricantes de sombras que son los artesanos del teatro.

Atahualpa del Cioppo era alto, flaco, casi ondulante, no era actor ("demasiado tímido, demasiado cohibido", decía), pero si hubiese actuado hubiera sido un perfecto Capitán de la antigua Commedia dell'Arte. ¿Un Don Quijote? No, no lo creo. No combatía contra los molinos de viento. Se opuso a enemigos mucho más peligrosos para él y para el mundo. No fue un vencedor. Ni siquiera un derrotado. No era tan exagera-

damente flaco como para parecer la unión de dos perfiles. Fue un buen fabricante de sombras. Es más, hizo de sí mismo una sombra.

Hablo de sombras muy particulares: sombras indelebles.

Encontré a Atahualpa varias veces, y cada vez constaté en él esa luz del rostro que da a ciertos ancianos el aspecto de la inocencia, una suerte de infancia sabia. También Julian Beck fue así en sus últimos años. Me pregunto qué es lo que determina esa luz sobre el rostro de las personas que esperaron y lucharon por un mundo más justo, y que no lo vieron.

¿Cómo es posible que no tengan alrededor de su boca la mueca del sarcasmo? ¿Son ilusos? ¿Es la fe, para ellos, más fuerte que la verdad? ¿Es la ingenuidad más

por EUGENIO BARBA (Dinamarca)

consistente que la experiencia? ¿O saben que, en última instancia, la ilusión más peligrosa es justamente la que llamamos desilusión?

El coraje, la inteligencia, la alegría impertérrita, la fidelidad a las propias ideas y sueños, el sentido de justicia, la voluntad de rebelión, el desagrado por la mediocridad del mal y el placer por la luz de la razón, la agudeza del análisis y el fervor de la esperanza, no bastan. Son dones efímeros.

Cuando nuestra vida comienza a declinar con los años, el mundo circundante corre también el riesgo de declinar y revelar su cara árida. Atahualpa no se plegó a la tentación de la vejez, no se rindió a lo que parece evidente y no perdió la confianza en la acción.

Eludir la ilusión de la desilusión parece un juego de palabras. Es, en cambio, la paradoja de la acción: el mundo más justo padece de veras en el momento en el cual se pierde la obstinación de pensarlo activamente. Pero, ¿qué quiere decir un mundo más justo? ¿No es un oxímoron, una contradicción en términos igualmente fuerte que la de la idea de una sombra indeleble? Y, no es acaso cierto que un mundo más justo es la sombra de un mundo que no existe, que nunca existió y que no existirá?

En 1984 Atahualpa cumplió ochenta años. La revista Escénica de la Universidad Nacional de México le dedicó gran parte de su número de julio. El artículo de introducción era de Luis de Tavira, y me impresionaron particularmente tres argumentos que hicieron resonar algo perteneciente a mis valores, y al mismo tiempo despertaron mi lado escéptico y sarcástico, esa parte de mí que se había vuelto adulta

durante los años transcurridos en la Polonia socialista, donde los ideales y el optimismo acerca del futuro de un mundo más justo estaban sometidos a una dura prueba.

El artículo comenzaba así: "El viejo de nombre legendario, que nació con el siglo, nos describe el paciente itinerario del retorno del sueño a la realidad, por virtud del teatro". Y agregaba: "A diferencia de la ruta de Calderón, al revés, el trabajo teatral de Atahualpa nos testimonia el esforzado arribo entre naufragios de una América de ficción al puerto de la historia".

¿Eran las palabras de Luis de Tavira optimistas e ingenuas? ¿O era su simplicidad enigmática? Sintetizaban una idea de Atahualpa según la cual el teatro podía materializar la imagen de la América soñada por Artigas, Bolívar, Morelos, Pavón y Martí. Pero, ¿es esta la manera de transportar el sueño a la realidad? ¿O es un sueño aún más ilusorio porque al objetivarlo se lo vuelve colectivo?

Luis de Tavira nos hacía escuchar la campanilla de una alarma, e inmediatamente después dejaba que fuese acallada por la música de la fiesta de cumpleaños. Ese cumpleaños octogenario, coincidía con el año elegido por Orwell para ambientar y titular una de las novelas más clarividentes, desilusionadas y proféticas del siglo XX: "Hoy, 1984 de funestos presagios orwellianos, el viejo Atahualpa parece más optimista que nunca porque presente y siente tener a la historia de su lado". ¿Sobre qué fundaba esa extraña certeza que los hechos de la historia contemporánea contradecían? ¿Por qué debía Atahualpa presentir y sentir que tenía a la historia de su lado? La respuesta era sorprendente: "Quizá

casi por la simple razón de saberse sobreviviente de tanta persecución, asesinato y masacre".

En este momento —recuerdo— me vinieron ganas de arrojar el artículo y toda la revista. ¿Cómo era posible reducir un tema tan grande y terrible a la pequeña satisfacción personal de llegar a los ochenta años de vida? ¿Cómo es posible poner la ferocidad del siglo XX en un lado de la balanza y, en el otro, la alegría de alguien que ha escapado indemne a esa ferocidad? ¿Cuál es la proporción?

Es verdad que Atahualpa no se plegó a la tentación de la vejez. ¿Hubiera debido por esto plegarse al optimismo de la historia, es decir, a la más penosa de las mentiras? ¿Hubiera debido rociar todo el panorama circundante con su satisfacción por una vida valiente, casi bendiciéndola con el champagne de sus ochenta años? ¿Hubiera debido entonces perder el sentido de la historia?

La afirmación de Luis de Tavira me parecía tan increíblemente ingenua que me hacía sospechar que escondía algo más profundo. Proseguí mi lectura. El artículo era sintético e interesante. El autor resaltaba la conexión entre la pequeña historia de Atahualpa, su biografía y algunos puntos trágicos y dramáticos de la Gran Historia. Mostraba a Américo del Cioppo jovencito, en Canelones, su pueblo natal a 40 km de Montevideo, asistiendo al paso del tren presidencial de Baltasar Brum. En el siguiente cuadro mostraba al mismo Américo en los comienzos de 1933 cuando ya había adoptado el nombre de Atahualpa: había dejado de ser un campeón de fútbol, trabajaba en un banco y sobre todo era un poeta e intelectual comprometido en la lucha política.

Estamos en los días del golpe de Estado de Gabriel Terra. Baltasar Brum, obligado a renunciar, descien- de a la plaza, grita “¡Viva la República! ¡Viva la Democracia!” y se dispara un tiro de pistola. Atahualpa dirá: “Ese tiro me lo dieron en la conciencia”.

Luis de Tavira entrelazaba en pocas páginas muchos nudos. Colocaba el teatro de Atahualpa en contacto directo con el mundo. Del contraste flore- cía una vitalidad que alarmaba. “Hacíamos Brecht antes de conocerlo” dijo una vez Atahualpa ha- blando de sus primeros años como director, cuando hacía puestas de Miller, Odets, Ibsen, Hochwälder y Usigli. La similitud con Brecht no se fundaba en la elección de estilo o estética —ni siquiera en la ideología—, más bien en una actitud preliminar, una fraternización de espíritu: la voluntad de no dejarse eclipsar por los tiempos oscuros. El teatro de Atahualpa era divertido, lleno de vida, denun- cias y esperanzas. Una alegría para los sentidos y la mente, “como la que se tiene por un vino añejo o una nueva idea” decía Brecht a través de Galileo Galilei. Esa alegría de los sentidos y la mente, esa vitalidad jamás desesperada tenía sin embargo una conciencia, y en el fondo de esa conciencia exis- tía un disparo de pistola, la imagen de un hombre justo que se mata en el centro de una plaza en tumulto. Un mito.

Me parecía auténtico el modo en el cual Luis de Tavira entrelazaba el teatro de Atahualpa a las grandes tragedias del propio tiempo y del propio país. Pero a esto se agregaban estallidos de optimismo que no com- prendía, que me parecían ilógicos y me inducían a tomar distancia. Sólo más tarde me di cuenta que ha- blaban de cómo hacer indelebles las sombras.

Atahualpa cumplía ochenta años, yo estaba en el umbral de los cincuenta. En esos años me visitaban a menudo las imágenes de Antígona. Debido a mi adulto escepticismo “polaco”, Antígona había sido para mí casi lo contrario de un mito: un apólogo de la inefica- cia. Ese simbólico puñado de tierra que esparce sobre el cadáver del hermano era un modo inútil de oponerse al tirano. ¿Por qué no apuñalar a ese tirano? Parecía que Antígona, la heroína del rechazo que no intenta la revolución, fuese continuamente procesada por el primer y el segundo Bruto, el que dio muerte al rey etrusco de Roma y el que abatió a Julio César.

Oponerse a la ley injusta debería ser un acto de lucha política. Antígona era, en cambio, un símbolo del rechazo practicado con medios voluntariamente ineficaces: una contradicción en términos, una in- genuidad, el sentimiento en lugar de la lucha. Antígona se me aparecía como el emblema de la heroína sentimental, sólo en parte rescatable por su testarudez ciega y por padecer una muerte feroz, a pesar suyo. Pensaba incluso poner en escena esta visión mordaz de la heroína mítica. Pero a esta altu- ra escuchaba la advertencia de otra voz, que para mí mismo llamo la voz no-adulta. Esta voz me decía: no, Antígona es mucho más que su aparente inefi- ciencia. Comencé a darme cuenta que con el conjunto de sus acciones y desobediencias ella había fabri- cado una sombra.

Antígona es una sombra, no un ejemplo. Una som- bra que no se desvanece como los fantasmas, cada vez que canta el gallo. Una sombra que se proyecta sobre nuestras certidumbres, más allá de la cultura que ha perpetuado su historia y su mito, y que nadie puede borrar de los muros de nuestra conciencia.

Al final de su artículo, Luis de Tavira unía el nomadismo tradicional de los teatros a los viajes de exilio de Atahualpa, nombraba las dieciocho ciudades latinoamericanas en las cuales había sembrado trabajo y puestas. Los cómicos de la legua, decía el autor, eran “portadores de cultura de un sitio a otro. Inquietantes mensajeros de la diferencia”.

Subrayé mentalmente inquietantes, no diferencia. La diferencia, en sí misma, no es un valor. Es una condición. Puede ser una condición de inferioridad, o una fase preliminar a la integración; incluso una segregación elegida o padecida. Resulta fecunda si se vuelve inquietante. Normalmente los cuerpos extraños, los que calificamos como “diferentes”, generan indiferencia y son colocados en los márgenes de nuestra mente y de nuestra sociedad. Si son sentidos como amenazantes, generan hostilidad. Cuando no dan ya miedo, cuando no son sólo extranjeros y extraños, y han sido vencidos, se convierten en museo y espectáculo, adquiriendo la fascinación de lo exótico.

El teatro está fuera de esta lógica. Puede ser una diferencia tolerada, subvencionada o incluso halagada. Puede ser una diferencia satisfecha de sí misma. Pero puede también resultar la práctica de una disidencia que logra fascinar, hacerse respetar, mostrarse irreducible. Es inquietante porque no se adecua a las reglas de la lucha. Luchar con ella sería como luchar con una sombra, que cuanto más la aferrás, más se te escapa de las manos. Aún más, se convierte en tu mano.

La lucha exige que haya un vencedor y un vencido, o —como tercera precaria posibilidad— un armisti-

cio, una tregua. Pero al final de todo la lucha tiende a eliminar el problema, la contradicción; tiende al triunfo de la homogeneidad y de la integración. El perpetuarse de una sombra indeleble es completamente diferente. Es la chispa de una pregunta que mina el compacto espíritu del tiempo. En este caso no se trata de ser vencedor o vencido. Se trata de preservar una presencia que no se adecua al espíritu del tiempo y que no termina en las arenas movedizas de la indiferencia circundante. La diferencia inquietante no vence cuando logra prevalecer, vence cuando logra preservar su presencia transmitiendo al futuro la señal de la propia no-pertenencia. No es posible no estar en este mundo. Es posible no pertenecer a él. Y es importante preservar el testimonio y la transmisión de que la disidencia en la práctica teatral es posible y eficiente.

Era esto lo que en realidad quería decirme esa frase en apariencia tan ingenua de Luis de Tavira. Sí, podía ser justo y sensato que Atahualpa se sintiese conciliado con el mundo, con el futuro, casi por la simple razón de saberse sobreviviente a tanta persecución, asesinato y masacre.

La primera dirección para el Teatro El Galpón la realizó cumpliendo los cincuenta años, en 1954. Puso en escena una obra histórica de Fritz Hochwälder, un texto contemporáneo que se conectaba a la tradición de Schiller.

Hochwälder era un obrero austríaco educado a través de cursos de teatro popular, que abandonó su tierra natal cuando la Historia hizo irrupción y Austria se volvió nazi. Vivió desde entonces en Suiza. El título español de la obra — **Así en la tierra como**

en el cielo— tomado del verso de la plegaria cristiana más importante, reproducía el título francés del drama de Hochwälder. El título original era **Das heilige Experiment (El experimento santo)**. Ésta representaba la noche precedente a la decisión de dar fin a las misiones, verdaderos Estados, que los jesuitas habían creado en Paraguay y que portugueses y españoles destruyeron a mediados del siglo XVIII con la autorización del Papa. Un estado fundado en el comunismo, en la igualdad, la defensa contra la esclavitud y en los ideales cristianos. O mejor: en la teocracia. No creo que las misiones del Paraguay fuesen ese mundo justo como nos lo presentó luego la leyenda. Sin embargo, fueron ciertamente una defensa contra la crueldad circundante. Voltaire dijo que los jesuitas administraban un territorio más vasto que Francia con las reglas que se rige un convento. Podemos preguntarnos qué hubiera sucedido si ese experimento santo no hubiese sido ahogado en sangre, por sus enemigos. La experiencia enseña que cuando se intenta realizar sobre la tierra un reino que encarne un ideal, todo se invierte y, al final, de la libertad crece la tiranía, de la independencia el fanatismo, de la búsqueda de la felicidad el horror.

Estos pensamientos y estas preguntas se agitaban en el drama de Hochwälder. Se representó por primera vez en marzo de 1943, en el oasis que era Suiza, mientras alrededor imperaba la guerra, los alemanes ocupaban Francia, las ciudades eran bombardeadas, y en Stalingrado apenas se había frenado al invasor. En la posguerra fue una obra representada en todo el mundo. Luego, la así llamada “guerra fría” no fue sólo la hostilidad entre dos bloques, sino la contraposición entre dos modos diferentes

de soñar el mundo y su futuro. Uno pensaba que el progreso podía ser el resultado de la complementariedad de los intereses y de los mercados, de la energía y de la racionalidad de la expansión capitalista a través de la práctica de las democracias; el otro pensaba que era posible realizar de manera científica la utopía, y que para crear las condiciones fuese incluso justo que se renunciase contemporáneamente a la libertad. El primero condenaba la destrucción y la violencia, y en realidad las ocultaba, las diseminaba en una red de vasos capilares por todo el planeta, o en actos de fuerza que presentaba como remedios necesarios para situaciones extremas. El segundo predicaba el mito de la Revolución entre la intolerancia y la tiranía.

Atahualpa puso en escena **Así en la tierra como en el cielo** el año en que se realizó en Caracas la Conferencia Interamericana contra la Expansión del Comunismo, el año en el que Getulio Vargas fue obligado por los militares al suicidio, y un golpe de Estado en Paraguay llevó a la dictadura de Alfredo Stroessner. Cada uno de estos golpes reforzaba la esperanza de un rescate, cada “noche” hacía más fuerte la creencia en un amanecer más justo, como si la Historia tuviese una moral propia.

La pregunta fundamental que se agitaba en el trasfondo de **Así en la tierra como en el cielo** hubiera podido formularse de la siguiente manera: ¿Podemos esperar de la Historia un mundo más justo?

Esta es la pregunta que Atahualpa no dejó de hacerse durante toda su vida, intentando evitar que las

respuestas se transformasen en un veneno deprimente para la conciencia. Es la pregunta que no podemos dejar de hacernos nosotros que, perplejos, dejamos el segundo milenio a nuestras espaldas.

El prestigio de ciertos colores y de ciertas palabras se ha perdido. Los colores de las banderas, el rojo, los slogan, palabras como Pueblo, Patria, Progreso, Historia. Muchos símbolos están carcomidos, y en la boardilla del siglo XX yacen bolsas y bolsas de esperanzas marchitas.

Con los mitos no sucede lo mismo. Los mitos son sombras indelebles. Se han ido del gran mundo de una vez y para siempre pero nutren los pequeños mundos. Vivimos en dos mundos. El Pequeño mundo es el ambiente en el cual nos movemos, la trama de nuestras relaciones, el paisaje que nos pertenece y que podemos adaptar a nuestras necesidades. En el Gran mundo existen valles, islas, montañas y oasis que intentan resistir a los vientos de sometimiento y destrucción que llamamos Historia. Los Pequeños mundos logran algunas veces ser lugares en los cuales se cultiva la excepción. Algunos pensaron que el Gran mundo podía invertirse y reorganizarse sobre el modelo más justo de los Pequeños mundos. Otros piensan, por el contrario, que entre el Pequeño mundo y el Grande existe un salto de dimensión, el pasaje de un plano lógico a otro, de modo que aquello que en el Pequeño mundo es fecundo, aquello que puede vivirse y transmitirse, corre el riesgo de transformarse en su contrario—fracaso y violencia— apenas pasa a la dimensión del Gran mundo. La regla del Gran mundo no ha sido nunca digna de la palabra “justicia”.

En el Gran mundo ha concluido recientemente un milenio. Ha sido el milenio de las revoluciones. Del cristianismo al comunismo, el programa de invertir las reglas del Gran mundo ha iluminado la tierra y la ha incendiado. A menudo, la luz ha vuelto a resplandecer; y también a menudo se ha transformado en profunda tiniebla. El mundo más justo ha sido, a menudo entrevisto, porque nadie lo ha realizado. ¿Existen, por lo tanto, sólo dos caminos, la ilusión o el cinismo? ¿Qué nos indica la expresión mundo más justo? ¿La línea en el horizonte que se aleja a cada paso que nos acercamos a ella?

No sé responder a estas preguntas. Ni puedo creer en las respuestas que los otros intentan darme. En este mar cada uno navega solo, con su inteligencia y su corazón. Sé que ciertos valles pueden defenderse y que en su interior se pueden crear pequeños mundos en los cuales vivir parezca más justo. Sé que el teatro ha permitido y permite habitar, fortificar y defender algunos de estos valles. Pero si alguien me pregunta: “En definitiva, ¿en qué crees?”, le respondería que creo en la obstinación. Creo que la obstinación representa el mundo más justo en nosotros, no un sueño, sino algo concreto, corpóreo, que pertenece al cuerpo del pensamiento que son nuestras acciones.

La obstinación es el mantenerse en pie. Mantenerse en contra. Es la sombra que logra permanecer indeleble, que no se esfuma entre la penumbra del mundo-tal-como-es y la luz deslumbrante de las ilusiones. Es la sonrisa de animal inquieto y de niño del viejo Atahualpa.

Traducción: Rina Skeel.

CULTURANACION

 Secretaría de Cultura
PRESIDENCIA DE LA NACION

 INSTITUTO
NACIONAL
DEL TEATRO

int
inteatro
EDITORIAL