

Juan Carlos Gené

# VEINTE TEMAS DE REFLEXION SOBRE EL TEATRO



CELCIT. Teatro: Teoría y práctica N° 13

# VEINTE TEMAS DE REFLEXION SOBRE EL TEATRO

Juan Carlos Gené

**Imagen de tapa:**

Juan Carlos Gené en “Minetti” de Thomas Bernhard.  
Dirección: Carlos Ianni (2009)

Todos los derechos reservados  
Buenos Aires. 2012

CELCIT. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral  
Buenos Aires. Argentina. [www.celcit.org.ar](http://www.celcit.org.ar). e-mail: [correo@celcit.org.ar](mailto:correo@celcit.org.ar)

## I. Del cuerpo del hombre al hombre-cuerpo

No existe cuerpo del hombre. Tal expresión señala un sujeto supuesto que posee un cuerpo, una entidad superior que es dueña de otra inferior. Una vieja historia del espíritu y la materia; una actitud que parece categorizar lo espiritual e inferiorizar lo material.

No es mi intención negar el espíritu; más bien señalarlo como una condición de la materia, basándonos en la comprobación cierta de que todo lo que en la cultura ha sido creado por el espíritu del hombre, lo ha sido por espíritus encarnados en cuerpos, sin los cuales tales espíritus no hubiesen tenido la menor oportunidad de crear nada. Más bien sostengo la innegable realidad del espíritu. Pero el espíritu es un estado de la materia que avanza misteriosamente en la evolución, hacia grados más y más complejos de autoconsciencia, de imaginación y de percepción del yo y del universo, así como de la relación estrecha entre ambos. Comprobablemente, no hay espíritu sin materia; no probadamente pero posiblemente, sospecho que no hay materia sin espíritu.

La complejidad abismal de la materia, puesta día a día en mayor evidencia por la ciencia contemporánea hasta generar el principio (absolutamente científico) de incertidumbre (algo así como la comprobación científica del misterio), ha borrado los límites de esa ambigua frontera entre espíritu y materia.

Por eso prefiero hablar no ya del cuerpo del hombre, sino del hombre-cuerpo; sencillamente el hombre, como lo llamaré en adelante, encareciendo se entienda como un cuerpo: fenómeno misterioso individualizado y material, con todo lo espiritual que tal afirmación implica; un ser unificado.

Todo lo que existe y no es estrictamente naturaleza, ha sido creado por el hombre, por ese cuerpo nacido y sujeto de la muerte que se interroga sobre su sentido de ser en el mundo. En cuanto a un responsable creador de la misma naturaleza, del universo todo, sólo la fe da acceso a ese misterio. Y el misterio, ya lo ha dicho Jean Guitton, se ahonda con la indagación; un misterio no es un problema que la indagación clarifica y resuelve. Por eso el origen del universo es misterio en el que dificulto podamos alguna vez penetrar, precisamente por eso que llamo abismal complejidad de la materia.

Permanezcamos pues, en el universo cultural que el hombre ha creado al compás de las interrogaciones acerca del sentido de la vida: porque en ese inabarcable universo creativo, está el teatro.

## II. La más corporal corporalidad

No obstante ser la cultura universalmente corporal, no constituye una inexactitud sino una verdad paradójica que el teatro es la más corporal de las creaciones culturales. Porque las habitualmente llamadas obras de arte, plásticas, musicales, literarias, cinematográficas, obviamente existen; algunas con miles de años de antigüedad. Pero la obra de arte teatral existe por el sólo instante en que se realiza ante el espectador y desaparece, se extingue con el último gesto de la representación.

Porque es el cuerpo-actor, (el hombre), ante otros cuerpos (otros hombres) y en situación de representación, aquello que hace el teatro. Lo que permanece y se documenta, como la dramaturgia, por ejemplo, no es más que uno de sus códigos; y no es teatro hasta que no se ha materializado en el cuerpo actoral, en un espacio y un tiempo precisos.

La corporalidad total de lo teatral se pone entonces en evidencia; y tanto, que el teatro muere cada vez, para renacer al día siguiente en un hecho muy semejante al del día anterior, pero inevitablemente diferente. Y con la muerte física definitiva de sus hacedores, el teatro que ellos hicieron desaparece, no volverá a ocurrir. En un sentido que considero sumamente sugerente, el teatro muere porque los cuerpos que le dan existencia portan en sí su propia muerte.

Si tenemos en cuenta la universalidad de lo teatral, el hecho evidente de que no existe cultura alguna sin alguna forma de representación ante la asamblea de la tribu, existiría al parecer una vinculación estrecha entre ese rito de los cuerpos que se saben mortales, de la vida, y esa muerte esperada y temida.

Es al mismo tiempo aún quizá más sugerente el que la denominación de individualidad, persona, provenga de la palabra latina *personna*, que quiere decir máscara: el rostro que se individualiza separándose del total permanente e indiferenciado de la vida, incurre en el pecado original de convertirse en criatura (para los humanos, en persona); deberá morir; mientras el torrente de vida continúa. El rostro personal es transitorio, es una máscara.

Las más antiguas pinturas rupestres suelen mostrar hombres teatrando con máscaras. Y los ritos teatrales de las tribus primitivas aún vivas se hacen bajo la máscara o bajo maquillajes y adornos faciales equivalentes a ella. Y una máscara es transitoria, se coloca y más tarde o más temprano será quitada; y ese personaje que resulta del cuerpo del oficiante y de su máscara, muere cuando ésta es retirada. Por algo es que no podemos evitar alguna forma de estremecimiento cuando alguien, inesperadamente y por broma, se coloca una máscara y acciona ante nosotros con ella; y cuando la broma cesa y el enmascarado se quita la máscara y regresa el rostro conocido recuperamos la tranquilidad; pero queda en el aire la sensación de que un ser no natural pasó por nuestra vida y desapareció: murió. Incluso en ese reconocimiento aliviado y nervioso del amigo ya desenmascarado, en esa suerte de angustia que queda flotando en nosotros, creo hay también un reconocimiento inconsciente de eso que llamamos el verdadero rostro del bromista, como de algo a su vez transitorio: hecho para la muerte.

Se ha supuesto con aceptable fundamento que el origen o, al menos, uno de los gestos teatrales más antiguos es la danza que el chamán realiza imitando la caza del animal que nutrirá con su carne a la tribu; danza imitativa que sigue las leyes primitivas de la semejanza. Rito mágico, entonces, que propicia la nutrición, condición de la vida. Cuando el oficiante se quita la máscara, el personaje generado en el cuerpo por ella, muere. Renacerá en la próxima ceremonia; pero ya será otro tiempo y, aunque la coreografía de la danza esté minuciosamente prefijada, la energía será otra, el clima generado en el danzante y en la tribu será otro: lo teatrado se teatró y murió.

Y todo ello para lograr que la caza sea exitosa y la tribu pueda comer y vivir. Muerte para la vida; vida para la muerte.

Si saltamos en el tiempo, en la historia y en la evolución de la cultura, y nos detenemos en lo que hoy es el teatro, encontraremos grandes diferencias con aquellas danzas chamánicas; y también enormes semejanzas.

Gestos y palabras viven y mueren entre el alzarse y caer el telón y nunca podrán repetirse, porque están vivos. Y un rito de resurrección al día siguiente, cuando la aventura recommienza y estalla la vida al alzarse el telón, para extinguirse cuando baja. En la expectativa de la función de mañana, que se espera sea mejor que la de hoy, cuando secretamente imploramos que baje el ángel de la inspiración y logremos estar maravillosos y arrebatadores, se completa el mito pascual: soñamos una vida transfigurada, más perfecta y más dichosa que ésta muerta hoy en nuestros cuerpos al caer el telón.

Estamos oficiando un rito de muerte, estableciendo por unas horas en el escenario el imperio de una vida plena, tan sorprendente y extremada que debería producir asombro, angustia, felicidad, espanto y emoción estética. Se conjura a la muerte con un derroche de vida, esparcido como una fiesta vital por los cuerpos de los actores en ese espacio; los mismos que comienzan el juego aceptando que van a terminar: que nacen y viven sabiendo y aceptando que morirán.

Esa vida que se celebra es la vida del cuerpo; ¿cuál otra podría ser? En el cuerpo-actor, en el actor, para ser totalmente congruentes, vive un personaje, esa gran fuerza en la historia narrada por acciones que es el teatro. Y un personaje es una criatura literaria que propone una forma intensísima de vida. Es la forma moderna de la máscara y, como ella, transitoria. En el dolor o en la burla, un gran personaje es una cima de pasión que desborda vida: pensemos en Macbeth y en Hamlet; en Harpagon y en Scapin... Pero se trata de una vida potencial aún, sugerida, una acumulación de energía no transformada en fuerza. Es cuando el actor lo encarna (lo materializa) en su cuerpo, que el personaje estalla en una exhibición de vida que puede llegar al prodigio artístico. Una vida que muere a diario para resucitar mañana; hasta la muerte definitiva del personaje, que sobreviene, sencillamente, con la última función de una temporada. La costumbre (detestable), de gastar bromas inesperadas en el escenario durante la última función es también, por algún lado, un rito que intenta bajar el nivel de angustia que la muerte inminente produce.



### III. El espectador: el que está a la expectativa

Y ahora está el espectador. ¿Qué está haciendo allí? ¿Por qué desde hace dos mil quinientos años sigue concurriendo, en mayor o en menor medida, a los espacios teatrales? Porque nada, ni siquiera formas actuales del espectáculo técnicamente más perfectas, como el cine, puede sustituir la presencia viva del actor, que le brinda ese hecho irrepetible que sólo él y sus acompañantes de ese día pueden recibir.

Asiste a un rito de vida: cuerpos vivos representan en la ficción hechos vivos para otros cuerpos vivos. Y entre todos realizan una celebración de la vida. Se trata de una fiesta del exceso vital, un banquete de gestos de vida sobreabundante y pletórica. Al menos así debería ser; y esa, creo, es la expectativa, lo que hace de ese observador un espectador.

Como ocurre con el valor mismo de la vida, patente en el fuerte instinto de conservación que a ella nos une, esta celebración es necesaria para la especie, porque se sabe mortal. Independientemente del grado de madurez con que pensemos en ella, es cierto y debe ser aceptado que la muerte es necesaria para que la vida, en su renovación permanente, pueda ser.

En el teatro-celebración de la vida queda implícita la muerte como negativo de aquel positivo, inseparable; otra fase de un mismo fenómeno de renovación permanente. Pero esta fase común a toda especie viva vegetal o animal adquiere en el hombre caracteres trágicos.

Porque el hombre es, al parecer, el único animal que puede representarse su propia muerte. El hombre deja de ser simio y se asume como hombre cuando comienza a enterrar a sus muertos o realiza cualquier otra forma de rito funerario. Mientras la manada abandona a sus muertos, como si esos cadáveres nada tuviesen que ver con los otros integrantes del conjunto, no hay humanidad.

El rito funerario expresa, precisamente, que no soy yo quien murió pero pude haberlo sido; y sé que es mi inexorable destino. Se trata de un hito cultural tan reciente (no más antiguo de unos veinte mil años), que expresa claramente qué joven es el hombre en la historia de la materia y de la vida, que se mide por miles de millones de años.

El hombre es pues la criatura iluminada por la certeza de la muerte, aferrada a una vida que sabe que terminará. Y no puede evitar interrogarse, sin respuesta posible, sobre el sentido de ese juego inexplicable. Porque tampoco le es fácil aceptar que el prodigio evolutivo que él significa, nada signifique. Y menos cuando toda la evolución se habría realizado por adaptaciones (mutaciones) destinadas a cumplir una función. Por eso no parece en principio aceptable que esas sutilísimas y muy complejas mutaciones que crearon un animal con conciencia de sí mismo e imaginación para concebir la eternidad y el infinito, no haya ocurrido para cumplir alguna función, salvo el cierre de una descomunal y macabra broma.

El interrogante no tiene respuesta. Es la actitud vital quien responde de dos maneras

posibles: a) se trata, efectivamente, de una broma macabra; b) se trata de un misterio impenetrable, como la existencia y evolución del universo mismo del cual formo parte.

Creo que el teatro existe a partir de la respuesta b). Aunque durante su historia ha vivido, como el hombre mismo, en una constante tensión con respecto a su significado, que lo empuja a menudo a responder según a). Depende de qué partido se tome en cuanto a las respuestas al interrogante vida-muerte, el teatro que se haga; y, por lo tanto, las relaciones entre los hombres que lo hacen y el espectador que lo recibe.

## IV. Teatro-misterio-vida-muerte

Entonces se trata de una toma de partido; una vez realizada, cesa la objetividad. Es cierto, de todos modos, que la complejidad de la vida permite cada vez menos respuestas objetivas y, en cambio, estimula más preguntas. Ni la ciencia se siente hoy en capacidad de demostrar nada decisivo. El gran físico Niels Bohr insistía ante sus discípulos en que todas sus afirmaciones fuesen interpretadas como preguntas.

Hago lo mismo: pregunto afirmando, tomando partido.

El teatro nace religioso porque responde a necesidades místicas. Y quiero insistir en rescatar un sentido misterioso de la vida, diferenciándolo claramente de lo azaroso y de lo casual. Esto, el caos de las aleas y de los accidentes sin sentido que compondrían la vida misma, hace a una concepción: su total sinsentido. Y cuando hablamos de un misterio no hablamos de tal cosa sino de las causalidades y finalidades que no podemos develar pero, estamos seguros, actúan; es decir, estamos en otra concepción totalmente opuesta a la del sinsentido.

El origen del teatro y lo más puro de su tradición hacen a esta concepción. Desde la expresa religiosidad de la antigua tragedia (incluida la función ético catártica que Aristóteles le atribuía), hasta las grandes realizaciones teatrales modernas, el teatro constituye una interrogación incesante acerca del sinsentido del hombre y de la vida, de los valores, la justicia, la verdad, la elaboración de la muerte, la libertad, la responsabilidad...

El sentido místico y religioso de lo teatral se instala en la tradición; y nada hubo en el teatro de permanente, con esa permanencia dúctil que conforma lo auténticamente tradicional, que no haya respondido a esta concepción. A punto tal que el marxista Bertolt Brecht, que forma parte ya de la tradición teatral de Occidente, entronca, desde su posición de creador de un teatro al servicio de una mayor justicia para los hombres, con esa tradición; y mal que, quizá, le pesare. El marxismo (hoy en descrédito tan exagerado que se hace sospechoso...), es el intento de crear, sobre bases supuestamente científicas, una técnica política capaz de convertir la utopía de un mundo justo en una realidad. ¿Y cómo se entendería el instinto de justicia que ha acompañado a la cultura en su evolución, sino como una afirmación de la dignidad humana, que se relaciona con un misterio trascendente?

Teatro-misterio, porque es la celebración de la vida-muerte-misterio. Y por supuesto, en virtud de una toma de partido, desde la cual intentamos una definición del teatro: celebración de la vida en su sentido místico, consistente en una manifestación vital de cuerpos humanos, en un espacio y un tiempo determinados y que accionan ante un espectador, una ficción irrepetible conformada por vínculos humanos en crisis.



## V. La crisis de los vínculos

La palabra griega *krísis* proviene de *krínein*, que tanto alude a separar como a juzgar. Y en castellano hace referencia al cambio violento y evidente en una situación; si bien tal denominación se desinteresa del resultado último de ese cambio. Y observemos que significado y etimología de crisis abarcan la totalidad del hecho teatral que, desde ese punto de vista, podría visualizarse como grandes ciclos de crisis que implican cambios, separaciones y juicios.

*Ciclo de crisis 1:* Antes de la representación tenemos un conjunto indiferenciado de hombres y de mujeres que, quizás, hasta puedan concurrir juntos a un café cercano o ubicado dentro del mismo teatro; si ninguno de ellos conociera previamente a ningún otro, nadie podría decir quién de ellos es actor y quién espectador; pero a medida que se acerca la hora de la representación se produce el primer cambio (crisis), la primera separación: unos irán a ocupar sus localidades y otros a prepararse en los camarines.

*Ciclo de crisis 2:* Por el sólo hecho de ocupar una de esas localidades, cada espectador comienza a depositar parte de su individualidad en la masa de espectadores; y toda ella se prepara con mayor o menor intensidad, en una expectativa ante la proximidad de alzarse el telón que, a menudo, no se disimula; entretanto, detrás del escenario, esta expectativa también existe: hay ansiedad, nervios, miradas ocultas a la sala e impaciencia por que el telón se alce. Y los actores, a medida que se visten, se maquillan y de una u otra manera se preparan, van separándose de la vida cotidiana y acercándose, al menos exteriormente (si bien con el inevitable efecto que lo exterior tiene sobre lo interior) a sus personajes; van cambiando.

*Ciclo de crisis 3:* Comienza la representación y el cambio, la separación, se hacen ahora superlativos. El espectador deposita mayores y más comprometidas porciones de su yo en la masa de público, entrega su energía que le será devuelta multiplicada en la gran energía del colectivo. Pero hay otra forma de cambio que hace tajante la separación: yo-espectador, ellos-actores; y en cuanto a éstos, si bien en la dimensión teatral son ahora los personajes y no ya los actores y así aparecen ante el espectador, se han cambiado por ellos, se han separado, en alguna medida metafórica, de quienes realmente son.

*Ciclo de crisis 4:* Y ahora la teatralidad navega fluidamente llevada por los personajes. El primer acto plantea el cambio inminente (la crisis). El o los siguientes son el tiempo del desarrollo doloroso o jocoso (en el fondo suele ser lo mismo) de esos cambios críticos. Y el último, el de la solución o culminación de la crisis, a partir del cual queda insinuado el nuevo

rumbo, los nuevos cambios y separaciones (nueva crisis) de los que la obra ya no trata pero que, necesariamente, insinúa. El camino hacia el exilio de Edipo, que va apoyando su mano en el hombro de Antígona, es la señal de la caída del telón; pero se imagina fácilmente el futuro abrumador y doloroso de padre e hija, el estupor espantado en que quedan los tebanos, así como la pesada responsabilidad que en adelante obsesionará a Creón. Y todo ese devenir crítico tiene una respuesta en masa de los espectadores y de cada uno de sus individuos, que han vivido permanentemente (en cambio) la cambiante crisis que presenciaran por estar separados del escenario por su condición de espectadores.

*Ciclo de crisis 5:* Ha caído el telón y la liturgia teatral otorga su turno ahora al espectador, que cambia su pasividad por expresiones activas de conmoción y de agradecimiento (cuando ocurre, claro...); aplaude, grita, a veces ríe o llora (cosa que quizás haya hecho ya a lo largo de la representación). Y en el escenario, los actores reaparecen como tales pero aún en los trajes y máscaras de los personajes, para recibir esa manifestación de amor que intenta retribuirles el por ellos brindado en las horas anteriores.

*Ciclo de crisis 6:* Mientras se desaloja la sala y la gente se separa de ella y los actores del escenario para luego hacerlo de sus personajes y marcharse a casa dejando el teatro vacío y en silencio, culmina un juicio que ya se ha ido insinuando durante la representación. El espectador reflexiona y juzga la función, la valora según sus satisfacciones e insatisfacciones, asume identidades y rechazos con respecto a los personajes, cree comprenderlos y justificarlos o condenarlos. Entretanto, los actores juzgan su trabajo de la jornada en virtudes y defectos; y al espectador que la presencié; se congratula por su espontaneidad y por su manifestación clara, o se lamenta de lo contrario. Juzga la capacidad del público para cambiar, para vivir la crisis que vino a buscar y para no reprimir su expresión; a ese público cambiante y expresivo llaman los actores un buen público.

Esta minuciosa descripción sólo intenta clarificar que estamos en un estado de crisis permanente, de cambios al menos innumerables pero que corresponden, eso sí, a esos seis grandes ciclos temporales que abarca la representación. Y obsérvese que se trata de una permanente crisis vincular, proveniente de los cambios de relación entre actores y espectadores y entre personajes (actuados por los actores) entre sí, vinculados fuertemente. Pues es de la fuerza de ese vínculo que depende la profundidad y teatralidad de la crisis.

## VI. La ficción en el tiempo y en el espacio

Se trata, por otra parte, de realizar y de presenciar una ficción, un hecho de la fantasía, separado de la realidad, porque sucede en un espacio especializado y en un tiempo real y convencional que le da comienzo y fin. Es una ficción artística.

Y se trata de hechos y no de otra cosa, de acciones que ocurren, realizadas por sujetos humanos que se vinculan física y emocionalmente; seres vivos que hacen una especialísima manifestación de vida en esa ficción. Y transcurre en ese tiempo y no en otro, lo que garantiza la vida en esa acción.

Pero se trata de una vida de ficción, no real. Los adultos sanos que la realizan o la presencian separan sin dificultad esa ficción artística de la realidad; sólo la ingenuidad infantil o primitiva, o un enfermo mental podría confundir lo real con lo teatral.

¿Se trata entonces de una simulación? La simulación da a entender lo que no es, porque finge. El teatro, en cambio, no finge porque es, así como el arte todo nunca finge y siempre es, aunque algo diverso de la realidad. Hablamos de vínculos físicos y afectivos de ficción y, sin embargo, afirmamos que no son simulados. ¿Cómo puede entenderse esa contradicción, una ficción que no finge?

Sin embargo, no vemos contradicción en la verdad-ficción de la pintura, de la literatura o de la música; quizá tampoco en la del cine. Porque se presentan como obras de arte concretas y objetivas, algunas de las cuales tienen siglos de antigüedad y están en tal o cual museo. Pero el teatro, como ya lo observamos, desaparece y muere con la representación; es inasible fuera del tiempo y del espacio concreto en que se teatró. No obstante, lo común al teatro y a las demás artes es su carácter lúdico, de juego.

Cuando el hombre idea el cuchillo o la maza realiza un acto fundacional: crea un instrumento útil que hace a su sobrevivencia. Pero como observó Huizinga, cuando el mango de ese instrumento es labrado con la imagen de un reno o de un bisonte aparece el arte, en un gesto inútil que no hace a la sobrevivencia o, si hace a ella, es por vía indirecta y mucho menos evidente. El arte nace con esos gestos inútiles o de utilidad secreta, no manifiesta, de orden mágico-religioso. Se trata de un juego, una ficción, la creación de una nueva realidad.

Y el juego no finge, no simula; el juego es. Si en la plástica eso nos parece evidente es porque el juego del escultor genera una estatua, como el del músico una sinfonía, mientras el juego del teatrante es arte en sí mismo. La obra de arte es el mismo juego de los cuerpos en acción ante el espectador, en crisis vincular que asciende, en espiral asombrosa, hasta su resolución. Cuando el juego termina, nada queda. O quedan sólo fragmentos, restos, como en un naufragio: un espacio vacío, objetos que ahora nada significan o algo que ahora vuelve a ser (como antes de la representación), sólo literatura: una obra escrita por un dramaturgo que se materializó en teatro en el momento de la representación. El juego es la esencia de lo teatral, como es la esencia del arte.

## VII. Jugar a ser el otro

Al nacer se nos otorgó una máscara, una personalidad. Y esta máscara me impide usar otras: yo no puedo ser otro. Sin embargo, por ese misterio de la existencia de que hablábamos, nuestro yo tan único tiene vocación de multiplicidad. Porque el milagro improbable de ser concreta una máscara en la que bullen las generaciones que me precedieron que, de alguna manera, están vivas en mí y buscando ser y expresarse. Al ser este yo que no elegí, único e irrepetible, sólo puedo vivir la realidad que ese yo dispone. Pero todo ser humano siente agitarse en sí esas vidas secretas y misteriosas que debe ignorar, porque darles salida franca implica el riesgo de la disolución del yo, de la locura.

El hombre se protege de esa amenaza creando una ficción, un juego en el cual se juega a ser otro. Limitado en el tiempo, para eliminar su peligrosidad, y con convenciones precisas. Durante ese tiempo él no es el otro; juega a serlo. Y como tal personaje jugado, juega a vincularse con los otros, lo que auténticamente produce el nacimiento de un fortísimo vínculo jugado.

El fenómeno se emparenta con el fuerte, fascinante vínculo que el número 10 establece con los jugadores adversarios que lo persiguen, lo driblean, lo bloquean, mientras él los elude, retrocede, sortea, avanza, siempre vinculado con la pelota que quieren arrebatarse. En el momento en que ya se ha colocado solo frente al arquero disponiéndose al golpe final y vinculándose con el espacio, el arquero y la pelota con un dramatismo quizá superlativo, la crisis culmina; que coloque o no el gol constituye el final o resolución de la crisis. Se trata, sin duda, de un vínculo real, auténtico, en el juego. Cuando suena la pitada final, el vínculo cesa, y sobreviene una separación, un cambio (una nueva crisis), semejante a la que ocurre en el teatro al final de la representación: cuando el jugador se quita los colores de su equipo hace lo mismo yéndose a casa. Vínculos auténticos de juego, como en el teatro.

Es más: el personaje que juega será en mí, precisamente, en la medida en que me vinculo fuertemente con los otros personajes. De manera que en este sentido el teatro consiste en jugar a ser otro, vinculándose con otros otros como personaje.

## VIII. El personaje: la máscara del otro

No por repetida hasta constituir un lugar común deja de ser sugerente y verdadera la ya aludida imagen del chamán enmascarado que danza la caza de la presa como manifestación primaria de teatralidad. La máscara lo transforma en otro, en este caso, en un dios o alguna forma de ser sobrenatural. Pero observemos en él, como en cualquier enmascarado que realmente asume su máscara --aquel que se la coloca intentando auténticamente ser otro--, que la máscara modifica su corporalidad. Si su cuerpo no experimenta una presión de cambio, la máscara sólo logra ocultar su rostro, pero no crear otro: como ocurre con algunos tristes trasnochados de carnaval que regresan a su casa en un transporte público, son la total inexpresividad.

La máscara produce efectos mágicos porque apenas colocada modifica el cuerpo, la actitud, la gestualidad, la marcha, el salto, el ataque, la danza... Y entonces transporta la expresividad a otro nivel en que la cotidianeidad queda borrada. La máscara, el rostro del otro, por ser otro cambia mi cuerpo.

Decíamos antes que la modernidad, la historia que parte del Renacimiento, cambió la máscara por el personaje. El personaje será en adelante la máscara que el actor intenta colocarse. Y adelantemos que, si como la máscara, ese personaje no me modifica en mi ser (mi cuerpo), nunca será un personaje, sino una de esas inexpresivas máscaras carnavalescas que caen en la inopia porque el portador ya no se deja modificar por ella.

Este proceso se cumple partiendo de la ficción literaria creada por el dramaturgo. Allí está el material primario y nobilísimo del futuro personaje teatral. Futuro, porque aún no es materia corporal, es sólo literatura. Será el actor quien le dará vida teatral encarnándolo, materializándolo.

La historia narrada en la pieza escrita (si es buena como obra) está constituida con acciones. Encarnar un personaje es emprender su ficción material, el juego de realizar esas acciones. Y accionar implica la necesidad de crear fuertes vínculos con el espacio y con los otros. Ese personaje se va definiendo a sí mismo en el hacer, vinculándose. De cómo se vincula surgirá su ser, de qué y cómo lo hace para alcanzar lo que quiere. Un actor encarnando un personaje es una poderosa energía desencadenada como voluntad que ejerce con los otros una potente fuerza vincular.

Y es el cuerpo quien vincula. Por empezar, es el que mira y ve, escucha y oye, palpa y siente y también se hace sentir; es el que atrae, repele y empuja, el que acaricia y abraza, el que ataca y mata; y es el que habla para modificar a los otros, como hace todo lo anterior para modificarlos en función de lo que necesita. Y es el que experimenta afectos y pensamientos y los modifica, como modifica los ajenos. Pues esa voluntad de modificación impone que, previamente, él se modifique adaptándose permanente y dinámicamente a las dificultades que

los otros ponen a su acción.

Para que todo esto pueda ocurrir tiene que ocurrir antes una fuerte corriente de energía que comienza por las resonancias corporales, los impulsos de hacer que el conocimiento por el actor del personaje de la obra genera en él. Como habíamos adelantado, la máscara que significa el personaje me modifica corporalmente o nunca podrá ser.

Un personaje, pues, vive en el cuerpo del actor. No es previamente. Deviene en las acciones del intérprete. No es un ser real sino poético, que se va conformando a partir del gran texto que lo creó como gran personaje de la literatura dramática, y va siendo el producto de las acciones que el actor realiza vinculándose.

Darle un supuesto ser a priori, anterior a la experiencia actoral, es a mi juicio equivocado y hasta funesto. Es el actor quien lo va creando como imagen personal, partiendo del texto, en su cuerpo actuante y vinculante. Quizás en el final de ese proceso creativo, final que, paradójicamente, no existe, podamos atribuirle un ser aproximado y quizás hasta preciso. Porque antes de eso, sólo conocemos la abstracta realidad del personaje literario. Es en el actor donde se hace materia, verdad artística (ficticia) hecha acción vinculante, verdad única y personal, diferente, por personal, de encarnaciones por otros actores del mismo personaje.

El cuerpo del actor, modificado por la presión del personaje que quiere ser, crea ese nuevo ser de ficción jugando a ser él.



## IX. Ser en el cuerpo

Necesidad de ser otro y necesidad de, por lo semejante, producir lo semejante, estarían en el origen del teatro. En la vida tribal, la cultura es acentuadamente corporal: se trepa a los árboles en busca de frutos, se anda y se corre detrás de las presas y se las enfrenta a veces en combates donde los cuerpos comprometen su destreza. Armas y útiles son fabricados a mano y tanto el arma como la herramienta son prolongación clara de la mano y el brazo, que modifican la fuerza y la multiplican sin mayor sofisticación: en la fiesta se hace música y se danza. La tribu entera participa de esta intensa corporalidad de la que depende la sobrevivencia.

Con la evolución de la cultura, se va estratificando la sociedad y distribuyendo el trabajo, proceso que ocurre a partir de la aparición de la agricultura. En ese proceso, se va realizando también una selección de operaciones corporales discriminatorias: el trabajo servil doméstico y agrícola se adjudica a las mujeres y esclavos. Se trata de formas de acción corporal especializadas; y como toda especialización, también limitadas, por su carácter rutinario, escasamente creativo y en especial, porque parcializan la acción corporal a los movimientos indispensables a lo útil. Porque entretanto, los señores se han reservado para sí la guerra y los juegos de competencia, actividades ambas de alto significado corporal. En cuanto a los juegos, su relativa utilidad manifiesta parecería estar vinculada a la preparación para la guerra. Cuando el hombre domestica al caballo y lo incorpora a su acción, esta fusión corporal entre jinete y cabalgadura se define también como privilegio señorial: con la única excepción de los pueblos nómades y hasta los tiempos modernos existió universal prohibición para el plebeyo de transformarse en caballero, montando caballos.

Pero esa clase de señores con evidentes privilegios corporales se reservó también el gobierno, la administración y distribución de los bienes, hacer la guerra y la paz, mandar, hacer justicia y el ejercicio exclusivo de las funciones corporales más refinadas: las del pensamiento. Y generó de su seno una clase sacerdotal que monopolizó el trato con los dioses.

Es de esta clase sacerdotal, ancestralmente ligada a los ritos propiciatorios, de donde parece provenir el teatro. Su acción se ejerce en forma exclusiva y va exclusivizando sus beneficios a medida que la civilización agrícola avanza. Cuando en el siglo V antes de Cristo irrumpe en Grecia la gran tragedia, los que trabajan, la mayoría esclava que siembra, cosecha y fabrica armas y herramientas, domestica animales y elabora tejidos, sólo concurre al teatro a comer y dormir en sus graderías para guardar el lugar a sus señores. Cuando se acerca la representación llegan los señores y los esclavos se marchan a casa, porque el teatro es privilegio exclusivo de los ciudadanos de la polis. Es, entonces, expresión señorial de aquellos cultores del cuerpo, los creadores de las olimpiadas (ofrenda de los cuerpos a los dioses del Olimpo), un pueblo de escultores que creó en piedra una imagen del cuerpo humano desnudo, trazando las convenciones de la belleza corporal de las que nunca ya hemos logrado desprendernos.

Ese pueblo crea enormes espacios al aire libre especializados para el teatro, que alojan a la casi totalidad de la población libre de la ciudad. Ante esa asamblea, cuerpos que danzan, accionan y hablan, magnificados por coturnos que hacen de los actores gigantes gesticulantes, vociferan a través de altavoces incluidos en las máscaras de madera. No sólo es la magnitud necesaria para ser vistos y oídos por hasta treinta mil personas: es la magnitud de los héroes que dialogan con los dioses.

La historia tiene, al menos, un nivel de lectura clara: su eje está en la presión de las masas para acceder a grados mayores de participación. A los efectos que aquí nos importan se puede observar que sectores que hoy llamamos populares, los excluidos de esa fiesta corporal menos codificada, a-literaria, no oficial pero acentuadamente presente desde las atelanas romanas, el carnaval y las numerosas formas medievales de celebración expresan los aspectos oficialmente reprimidos de la carne, incluyendo el culto a las funciones digestivas, tanto de nutrición como de excreción, las que tienen su expresión literaria en Rabelais, ya en los albores del Renacimiento.

Siempre y desde entonces, lo oficial y lo popular, a veces hasta secreto. Pero siempre el cuerpo humano sintiéndose vivo y festejando esa vida junto con los que observan. Y siempre la muerte, en una u otra corriente del teatro, en la tragedia y en la farsa, como contrapartida de la vida. El teatro fue campo de batalla de la misma antítesis que dominó la vida social, política e intelectual de los tiempos modernos: la razón y la armonía (vinculadas a lo que Federico Nietzsche llamó lo apolíneo), enfrentadas con la pasión, el instinto y el desenfreno (lo dionisiaco). Tuvo que ser el racionalismo francés quien llevara el equilibrio del neo-clasicismo a la fiesta apolínea de ponderadas nobles pasiones, que en impecables alejandrinos se expresó desde personajes de la antigüedad remozados al gusto equilibrado de la corte de Luis XIV.

Pero la corriente turbia de pasiones no tan nobles pero más verdaderas que tronaban en las calles y en las ferias creó a Molière y a Shakespeare: lleno de burla e ironía uno, de cuerpos dinámicos que huyen de palizas y emboscadas, de maridos engañados y de ridículo; pletórico el otro de sangrienta crueldad, de extremos extravagantes de fantasía, caprichoso y caótico, pero majestuoso como las tormentas en el mar.

El teatro se va definiendo corporalmente con mayor franqueza y reciedumbre, a pesar de su tensa dialéctica razón-instinto. La gran explosión romántica que anuncia y acompaña el inédito hecho de participación popular que fue la Revolución Francesa, es también quien trae a Shakespeare al continente, quien lo reverencia y lo adopta como modelo. Y son secuelas de ese fenómeno los teatros populares del boulevard du crime, el grand-guignol y la pantomima; al mismo tiempo que, con el triunfo definitivo de la burguesía, el vuelo salvaje del romanticismo auténtico se degrada al melodrama y al vaudeville, para consumo de las clases acomodadas que viven en el mito del orden definitivo, con futura felicidad y riqueza para todos.

Es Ibsen quien, como ya lo dijéramos, patea el tablero y lanza al teatro, desde la dra-

maturgia, al nivel de la profecía. Ibsen está entre los pensadores del siglo XX que anuncian la catástrofe que ven venir, aunque nadie los escuche. Por Ibsen el teatro del siglo XIX se ve obligado a reencontrarse consigo mismo, en nuevas formas expresivas: desde el naturalismo y el simbolismo, pasando por todas las formas que llevan hasta el teatro de hoy, se vuelve hacia el cuerpo de las más diversas maneras. Comienza la revalorización de la *commedia dell'arte* y Copeau busca las fuentes de lo popular a partir de ella; Stanislavski parte de la psicología positiva y experimental para desembocar en la energía corporal y culminar en la acción física; Meyerhold experimenta con su biomecánica y con su constructivismo; la danza rompe moldes y estereotipos; y más recientemente, Grotowski y Barba colocan el cuerpo en el protagonismo superlativo.

La visión histórica, inevitablemente esquemática, muestra un combate teatral, una dialéctica de opuestos que va creando también síntesis asombrosas.

La visión corporal de la verbalidad sigue en el teatro una línea que, precisamente, la acerca y la aleja de su raíz corporal, como no terminando de definir un concepto unificado del hombre. Y sin embargo, cuando tal fenómeno se produce, el hecho teatral adquiere una significación humana tan totalizadora que la cultura, tras esa síntesis, permanece en la nostalgia y la espera de que vuelva a producirse. Shakespeare y Molière son ejemplos cumbre de esto. Y en Ibsen arde una corporalidad que alcanza una energía superlativa, precisamente por su grado de represión. Pero cuando esa energía estalla surge el hombrón Peer Gynt, fantoche danzante hasta la muerte sobre las montañas, desiertos y playas. Y en todos los grandes dramaturgos de nuestro siglo, la dialéctica del cuerpo y la razón abstracta pugna en una batalla que puede ser clave de su puesta en escena más lúcida. Mientras, la corriente que destrona a la dramaturgia de su soberanía teatral avanza claramente hacia la afirmación de lo corporal, porque siente que la dramaturgia tiene a postergar el cuerpo. Esto, si esa corriente no se desvía hacia el reinado también abstracto del director efectista.

La historia que nos muestra la terca corporalidad del teatro parece afirmar definitivamente que, en la medida en que más y mejor gente fue condenada, con el avance tecnológico, a un mínimo de acción corporal en el trabajo y en la diversión, más acentuó la necesidad de “poner el cuerpo”..., ya no se sabía dónde. Y el teatro fue receptor e impulsor creativo de toda esa energía sin destino. Debo decir que cuarenta años de ejercicio de la profesión teatral y de la enseñanza y formación de actores y directores, me han confirmado en que ese feliz desasosiego que impulsa a un joven a experimentar en el teatro, esa confusa y deslumbrante idealización (tantas veces luego concretada en la realidad), que resuena en algunos y que llamamos vocación teatral. Puede definirse como esa necesidad de poner el cuerpo. ¿Dónde? En el espacio teatral, para vivir en la ficción artística las vidas corporales no vividas, celebrando así la propia vida. Pues en ninguna actividad humana tiene el hombre la posibilidad de ser tan totalmente hombre como en el teatro: soplo, pulso, vísceras y músculos; fantasía y razón; delirio, abyección, desenfreno, misticismo y digestión. Un cuerpo.

## X. El misterio del cuerpo-materia

Aludí más arriba a lo aleatorio de nuestra existencia. Somos el producto sobre el que han actuado, a través de los genes, muchas generaciones de hombres y mujeres que se amaron de una u otra manera. La incalculable cantidad de factores casuales que se fueron dando para que esas personas se encontraran y llegaran a procrear, generación tras generación, a la increíble cadena de nuestros antepasados, parece señalar que debería ser sumamente improbable que cada uno de nosotros existiera. Y sin embargo aquí estamos yo, tú, los demás. Pensemos, sí, que hubiese bastado una sola alteración en esa cadena (mi tatarabuelo podría no haber asistido al baile en que conoció a mi tatarabuela, por ejemplo), una sola persona que no hubiese pasado a la hora precisa por el lugar preciso para toparse casualmente con alguien, hace quinientos o cinco mil años, para que el producto humano resultante en ese tiempo ya no fuera yo.

Yo, un cuerpo pensante e imaginante, actual extremo de una cadena que, hacia atrás, no se detiene nunca hasta toparse, de alguna manera, con el origen de la vida; y la cadena ha continuado hacia el futuro de mi tiempo con mis descendientes, los que yo traje al mundo. Y yo como ellos somos, en buena medida, lo que nuestros genes han dispuesto que seamos; esos ultramicroscópicos elementos que portan toda la portentosa programación de la vida humana.

La lucha por matar a los dioses ha terminado por plantear la menos razonable de las explicaciones para el alucinante macrocosmos que nos rodea y el igualmente abismal microcosmos del que somos portadores: el azar. De modo que una suerte de espontáneo batido de materia habría generado las formidables estructuras vivas cuya complejidad más nos asombra cuanto más las conocemos: el cerebro humano y su capacidad de conocer y crear, un resultado de una jugada casual de la naturaleza. Todo mi yo, un azar, una alea caprichosa, una lotería imposible de ganar.

Y es mi razón quien se rebela ante esa inexplicada explicación. Y, sin embargo, nada me da respuesta. La reflexión metafísica y la religión intuyen un ente superior y anterior a toda materia llamado Dios. Otra metafísica arrasa con los dioses y, proclamándose materialista, decide no necesitar de ese ser porque la materia sería eterna: metafísica especulativa, al fin; como toda metafísica, incapaz de concluir en ninguna certeza; se termina, de una o de otra manera, en un acto de fe.

Observemos entretanto que, ni Dios sería eso que esa palabra designa, ni la materia sería tampoco eso que con la palabra materia es designado. Porque sabemos que el hombre nombra las cosas pero éstas son y permanecen en sí mismas, ajenas a su nombre, que no es más que una convención verbal, un símbolo de aproximación que sirve para comunicarnos. Y tanto es así que, para empezar con la materia, sabemos ya que ella no es lo que creíamos que era y designábamos con esa palabra. La ciencia moderna está llegando a la conclusión de que

la materia es... lo que de ninguna manera y al menos hasta ahora hemos podido saber qué es. Y si el llamado Dios fuera materia, al menos materia posible de introducir en un acelerador de partículas, habríamos llegado a la científica conclusión de que Dios... es lo que de ninguna manera podemos saber qué es. Y eso ya lo sabíamos desde que empezamos a nombrarlo.

La esencia de Dios es tan ajena a la palabra Dios, como la palabra materia es ajena a lo que la materia es. Si Dios no es cognoscible (y creo que no lo es), tampoco lo es la materia.

Creo, pues, que existe una frontera del conocimiento que entiendo, y valoro como atributo humano, se intente siempre trasponer. Pero con reverencia ante el misterio. En cuanto a Dios (aquello que ni siquiera puede nombrarse porque con sólo hacerlo se concreta), sólo podría ubicarse como la pregunta fundacional y, por lo mismo, sin respuesta. Y el vacío que deja la ausencia de respuesta es el misterio, también fundacional, de todos los demás misterios. Empezando y concluyendo por el de la naturaleza, el universo todo.

Cuando sin explicación científica pero comprobadamente se altera el orden natural, se habla de milagro; y si tal cosa ocurre, estaríamos sin duda en presencia de un milagro. ¿Pero qué ocurre con el milagro fundacional de todos los posibles o imposibles milagros? Hablamos del milagro de la naturaleza, de la totalidad de esta materia que, para desconcierto de los llamados materialistas, tuvo un comienzo (!) hace, según se calcula, entre unos trece y veinte mil millones de años. ¿Y qué se hace con la hipótesis de Einstein sobre la finitud y forma curva del espacio universal? ¿Qué se hace con un vacío en forma curva?

La materia, que se nos hace palpablemente presente en todo momento es, o creemos por eso mismo que es, menos innominable que Dios. Pero en cuanto a misteriosa, lo es (a mi juicio innegablemente). Y la flor de su evolución, la perfección hasta aquí alcanzada en el trabajo de la materia sobre sí misma, es el hombre; un cuerpo físico, material, instintivo y pensante, imaginativo, insaciablemente interrogador acerca de su significado e invariablemente sujeto a la muerte.

Este cuerpo que sintetiza en sí todos los misterios de la materia, incluyendo el de su origen, es el sujeto del teatro. ¿En qué actitud lo viviremos?

## XI. ¿Crepúsculo de los dioses?

El teatro es hoy una de las expansiones sociales que pueden clasificarse entre las diversiones. El mismo Brecht, que profesaba el teatro como un instrumento revolucionario para el cambio social, insistía en que el primer deber del teatro era entretener. Y es legítimo suponer que siempre fue así, independientemente de sus fines últimos. Quien se proponga, de una u otra manera, influenciar sobre la conducta humana, se preocupa por los medios de fascinación y diversión que utilizará: lo saben muy bien los publicistas, los educadores, los responsables de medios masivos de comunicación y cuantos esperan respuesta de un público.

El hechicero, es cierto, no baila para entretener a la tribu, sino para provocar mágicamente una cacería abundante; pero ¡qué deslumbrante experiencia es esa danza para su gente! La tragedia antigua era una interrogación a los dioses sobre el destino humano, pero debió ser, además, un impresionante espectáculo: largas jornadas que abarcaban tres veces el recorrido del sol y que cada día culminaban, al atardecer, con una comedia de grueso trazo cómico, cuyo testimonio tardío nos queda en Aristófanes y en Menandro. Asimismo, el misterio medieval era un rito monumental que se proponía obligar a reflexionar a toda una ciudad sobre artículos de fe, e instruir religiosamente a un pueblo de analfabetos; pero lo hacía con una representación de grandes escenarios múltiples, llena de episodios estremecedores o regocijantes (Shakespeare extrae buena parte de su fuerza primitiva y de su múltiple espacialidad de esa tradición). Y la documentación sobre la misa pontifical de Gregorio Magno, nos coloca ante la opulencia de una teatralidad abrumadora, a pesar de su finalidad estrictamente sagrada: la eucaristía.

Todo rito es símbolo, traducción humana de lo inexpresable; de modo que todos sus elementos, en su origen, se proponen sugerir, desde esta realidad, lo sublime de otra, intraducible y en sí misma, inexpresable. Los ritos, pues, deben intentar fascinar, desviándose, de alguna manera, a esta otra realidad, divertirnos en sentido estricto: ponernos en divergencia con el orden natural de las cosas (divertir; del latín, *divertire*: apartar, desviar, alejar).

En ese sentido hay un aspecto de la diversión que forma parte de lo sagrado porque diversión no es sinónimo de risa y pasatiempo sino de pasión divergente de la cotidianidad. Risa y llanto son epifenómenos de esa pasión. Esa primera condición divertida de lo teatral es parte original de su sacralidad.

El largo proceso de secularización de las sociedades que ha caracterizado a los tiempos modernos ha ido sectorizando hacia zonas estrechas y muy especializadas la experiencia de lo sagrado, casi hasta hacerla desaparecer. Y en el teatro se ha vivido ese mismo proceso: en él, como en todo, se ha ido perdiendo el sentido sacro de la diversión. El mismo proceso puede comprobarse en el deporte, hoy puro espectáculo a menudo comercial. Pero no fue ése su



carácter en el período clásico de la cultura griega; como tampoco el fútbol actual guarda relación con el juego de pelota que en templos abiertos, jugaban mayas y aztecas interrogando a la forma esférica sobre el sentido del universo.

Y sin embargo, en el teatro vibra potente todavía, el impulso original religioso, constituyendo una permanente tendencia profunda de su ejercicio (recordemos que Hegel define una tendencia como aquello que es, en sí mismo, y también en su carencia). Toda evolución teatral de Occidente culmina, en cierta forma, en Jerzy Grotowski con su teatro pobre y su actor santo, pasando por las experiencias y reflexiones de los grandes maestros que lo precedieron, que mantienen tensa y viva la ligazón del teatro con lo sagrado. Así Jacques Copeau puso en el teatro su ascetismo y su humanismo; hasta en su rostro asoma un monje en busca de perfección. Constantin Stanislavski buscó en el teatro la experiencia humana total y lo reverenció y enseñó a reverenciarlo como tal. Y Gordon Craig, con su sueño de belleza absoluta, podría asociarse con el águila con que la imaginería evangélica simboliza el vuelo joánico. Artaud recuerda el antiguo mito de la locura como toque de los dioses; y en su visión de la peste arde un fuego purificador y redentor. Y las recientes observaciones de Eugenio Barba sobre conceptos no religiosos de lo ritual indican que la tensión está presente.

Se trata de una tensión dialéctica: inspirado en un principio por los dioses, el teatro que los hombres hacen, como todo el resto de su existencia, ha buscado sin lograrlo nunca del todo, romper esa dependencia. Y en el más desaprensivo e intrascendente de los cómicos, en el menos trascendente y más narcisista de los actores, suele existir un apego al escenario, una pasión incandescente que los hace inseparables de ese lugar donde para ellos está la única realidad que reconocen y pueden vivir. Sin saberlo, vive en ellos el antiguo hechicero, el monje; no importan apostasías y traiciones: aunque no crean en la sacralidad del altar, sobre él y para él viven, aunque supongan que sólo viven de él.

Pero para los maestros que hemos citado y para muchos otros, incluyendo tantos profesionales anónimos, la sacralidad de lo teatral, la llamen o no de esa manera, está vigente. Se trata de quienes, lo sepan o no, están en el teatro desde esa concepción misteriosa de la vida. Y en el teatro la celebran. Y así como aceptar que el misterio opera implica, ya lo dijimos, una toma de partido, vivir en el teatro una experiencia de acercamiento a lo sagrado es, también, toma de partido que, por supuesto, tiene que ver con aquélla.

Divertir divirtiéndose: trasponerse a la dinámica febril de otra realidad, la del arte, para posibilitar a una asamblea de espectadores trasponer la barrera del misterio en la única medida en que nos es dado. Y ello, por el rito de los cuerpos viviendo sus vínculos en la ficción del escenario.

El crepúsculo de los dioses no es su noche; todavía estará (creo lo estará siempre) al menos la maravillosa luz dorada de esa hora.

## XII. Atributo de los dioses

El hombre es un cuerpo parlante. Ninguna otra criatura natural tiene ese don. Se dice que el prodigio del hombre está en su cerebro, en su mano con pulgar en oposición y en su verbo. Y los mitos más antiguos hacen de la palabra una característica divina. En el Génesis, es la sola palabra de Dios quien crea la materia universal a partir de los dos primeros vocablos: fiat lux. Y es el prólogo de San Juan quien afirma que en el principio existía la palabra. Esa palabra se identifica con el mismo Dios, Él es palabra. Cuando decide hacer al hombre a su imagen y semejanza, le da la palabra.

Y el hombre nombra las cosas; las nombra pero no las crea, porque su palabra no es divina, es sólo humana. La palabra permite hablar sobre las cosas, comunicar su existencia y características a otros. Pero las cosas, como ya lo hemos dicho, son en sí. De modo que esa palabra es potente para comunicar e impotente para crear. Es de eso que parece hablarnos ese profundo mito del Dios-Palabra: nos da la medida de nuestra semejanza divina y también de la abismal diferencia entre Él y nosotros. Él crea nombrando; nosotros sólo nombramos lo ya creado. Pero, insistimos, las cosas no son sus nombres.

Decir la verdad se transforma así en una aventura imposible, ya que sólo podemos nombrarla, verbalizarla; pero la verdad es diferente de aquello que decimos como verdad. Si bien nos acercamos mucho más a ella cuando la nombramos como verdad. Y eso es lo que da sentido a la permanente aventura humana de buscarla y señalarla.

La historia humana ha sido también un camino de indagación de su instrumento comunicador por excelencia, buscando acortar la brecha siempre insalvable entre la realidad en sí misma y la palabra que la nombra. La literatura y su poética verbal fue una creación humana para acercarse a la verdad, por otros y quizá más profundos caminos. La inmensa elaboración literaria de la humanidad testimonia el intento de la conquista verbal de la verdad-belleza. Literatura: verbo escrito, símbolo gráfico del símbolo sonoro que quiere expresar la inexpressable realidad.

Pero la poesía fue creación del lenguaje antes de que existiera la escritura. Por generaciones, fue transmitida oralmente: alguien, en la tribu, tenía un don particular para la palabra, sabía hablar fascinando; y su poder era tal que los suyos retenían y memorizaban sus impresionantes discursos. ¿Quién era ese mago?, ¿por qué era escuchado y memorizado? Así como la etnología busca explicaciones de la conducta humana actual, en la observación de las culturas primitivas, quizá algunos rasgos de nuestra conducta de hoy, iluminen el prestigio de aquellos perdidos rapsodas.

¿Quién fascina con el verbo? ¿Quién ejerce el poder de la palabra sobre un auditorio? Creo, en principio, que aquel que hace de la palabra su yo, que presenta su verbo con la energía total de su persona. Quién así habla, dice implícitamente: yo soy esto que digo. Y en ese caso, lo que se dice, no es solamente lo que se dice; es también lo que se hace. Un vínculo con

un auditorio no se establece diciendo, sino diciendo y haciendo: saber mirar y ver, invitar a ese auditorio a implicarse, sugerir a cada escucha que es a él a quien se habla; hacer la tensa evaluación permanente de si el mensaje está o no llegando a destino. Y todo esto implica un hacer, un compromiso que va más allá de la emisión de símbolos sonoros organizados. Porque hay en el hablar un compromiso corporal total; y es este ser que habla accionando, que habla con el cuerpo todo y cuya verbalidad está también en su mirar y en su escuchar, en su postura y en su gesto, ese que puede decir “yo soy este habla total”, será ese quien hablará, como decían de Jesús de Nazareth, con autoridad. Ése será escuchado. Se trata, ante todo, de una voluntad de habla: una voluntad de ser en el habla.

Y el teatro nos enseña esto en forma evidente. La obra dramática escrita, literaria, consiste en una historia contada por acciones cuyos sujetos son personajes. Y algunos de ellos han adquirido el nivel de los grandes personajes, se han incorporado como prototipos a la cultura, precisamente por su verbalidad. Un gran personaje es una poderosa voluntad de habla. Pero el destino teatral de ese personaje literario no se cumple mientras un actor no lo encarna. Cuando lo hace, ¿en qué caso y cómo ese actor fascinará con su verbo? ¿Cuándo reconocerá el espectador en él la encarnación auténtica de ese personaje literario? A mi criterio, cuando el actor tenga y ejecute esa voluntad de habla, cuando sienta y viva esa identidad yo-mi habla; cuando él, de esa manera, sea su verbo.

Y ya vimos que para alcanzar tal nivel de autoridad verbal no basta con lo que vibra en las cuerdas vocales operadas por el aire impulsado por el aparato respiratorio y fonador; ni con el discurso claro, sonoro y organizado. Hace falta aún el compromiso activo del cuerpo que habla plenamente, hace falta la acción. Palabra sin acción es palabra muerta, despersonalizada, inexpresiva.

Como literatos, los grandes dramaturgos forman parte de esos exploradores que atraviesan el desierto verbal en busca de los tesoros de la verdad-belleza; de quienes han posibilitado a nuestra especie una vida verbal menos lejana de la innombrable realidad. Por eso ese verbo escrito es en ellos potente, rico y profundo.

Pero ahora el espectador ha venido al teatro no para leerlo sino para presenciarlo vivo en el cuerpo del actor. Hace a la responsabilidad del actor ser capaz de brindar esa experiencia (de la cual el sólo escuchar es una simple parcialidad) de vida verbal. El espectador debe escucharlo, verlo, percibirlo con todos los sentidos; e intuirlo llenándose de imágenes propias que ese texto activado le sugiere. Una experiencia que debe acercarnos a ese divino don de la palabra, potente en su propia impotencia. Porque, por otra parte, la verbalidad es aún una incógnita demasiado compleja para la ciencia que está lejos de haberse descifrado. Nadie ha logrado todavía desmenuzar el milagro de ese muñeco amasado en barro a quien con un soplo místico se le insufló vida, pensamiento y habla.

En el teatro y en el actor vibra ese mito original que habla del misterio de la vida humana y de su habla.

### XIII. El hombre en el espacio de la representación

Hay oficientes y hay público. Por variadas que fueren las formas y arquitecturas para el espectáculo, por mezclados de manera no convencional que estuvieren actores y espectadores, allí donde cada uno está, ése es su espacio.

Es escenario todo espacio, cualquiera fuere su forma y condición, donde el actor se coloca en situación de representación ante un público. Este solo hecho consagra el espacio teatral; y no importa se trate, quizá, de un espacio que originalmente nada tenía que ver con ese fin.

Es la representación, en definitiva, quien hace el espacio teatral. Y es el actor el protagonista de esa creación ab nihilo. O casi de la nada. Sólo hace falta un piso que sostenga cuerpos: el teatro lo hacen los cuerpos mismos abarcados por ese espacio. Sea como fuere, él adquiere existencia a partir de la relación que los actores estrechan con él. Son ellos, en realidad, quienes lo concretan y definen con su acción. El escenario es un espacio vacío en el que la voluntad poética del teatrista puede incluir el universo entero: sólo será necesario que logre simbolizarlo materialmente.

Puede hacerse sobre el espacio teatral la misma pregunta que acerca del espacio cósmico: ¿es infinito? Porque, naturalmente, el espacio de la representación está limitado. Pero antes de haberse concretado ese límite, cuando los actores comienzan a ocupare el escenario vacío, a husmearlo y a husmearse entre sí, las paredes de ese escenario, de alguna manera, no existen. Porque por un hecho de fantasía creativa y un logro de materialización simbólica, esos muros pueden caer, o alejarse indefinidamente, o estrecharse hasta oprimirnos.

Todo puede estar en el escenario, si se logra el gesto poético que lo simbolice. El mito del aleph, ese único punto del mundo colocado en el cual lograré ver toda la macro y micro realidad, pasada, presente y futura, tiene formas de concreción en el espacio teatral. Pues nada más posible de poblar que el vacío. Y no otra cosa es un escenario: un vacío que se puebla y adquiere vida por la poesía vincular de los cuerpos.

Esta poética sutil se alcanza a través de diversos grados de iniciación. El primer escalón es la voluntad de ocupación del espacio. El escenario no se ocupa por simple posicionarse: el iniciado se posiciona y se desplaza percibiendo la totalidad del espacio del cual él es centro permanente e irradiante; lo ocupa totalmente, aún sin cambiar de posición. Parte del actor una corriente de energía que llega a todos los ámbitos de ese espacio. Se trata de un fenómeno que, si pudiera visualizarse, podríamos verlo como un cuerpo irradiando luz en todas direcciones. Esa luz invisible es energía dirigida hacia el espacio. El actor sensible y adiestrado (iniciado), se comunica así con el espacio, percibe su respuesta y dialoga corporalmente con él. No sólo ve el espacio, lo experimenta también a sus espaldas, por un fenómeno de hipertrofia de la cenestesia producido por la situación de representación.

Es cierto que, en ese punto del proceso, comienza a existir una cierta maestría. Pero todo debió partir de la voluntad de posesión espacial, sin la cual el proceso no se cumplirá y aparecerá el conflicto con el espacio que lleva a la inexpresividad. Porque el espacio vive si el actor vive en él. Si se posiciona posesionándolo.

Si hablamos de vacío aludimos a una categoría puramente imaginativa. El hombre no vive su experiencia concreta. Una de sus imágenes más aproximativas y, por lo mismo, abismantes, es la del escenario antes de su ocupación por el actor. Ese espacio se ve, pero paradójicamente, aún no existe; porque es su ocupación lo que da existencia a un espacio. Y en el teatro, el ocupante creador del espacio es el actor que lo define, por el trazado de los vínculos que establece con los otros actores y que determinan distancias, líneas y volúmenes, una espacialidad.

De lo dicho nace ese doble diálogo vinculante dado por el sentido de espacialidad del actor: sin ese toque de experiencia voluntaria de posesión total del espacio, difícilmente el actor establecerá un vínculo sólido con el otro actor; y por lo tanto, el ya débil vínculo con el espacio se debilitará aún más. Mientras lo contrario ocurrirá, con toda su consecuencia de fertilidad expresiva, en proporción directa al aumento de fuerzas de esa voluntad doblemente vinculante. Es por ese ángulo de visión que el teatro vuelve a simbolizar uno de los aspectos más profundos, ancestrales y definitivos de la experiencia humana: el origen de la cultura. Pues siendo la cultura el producto del vínculo del hombre con la tierra, con su tierra (cultura quiere decir cultivo), exige ese fuerte vínculo para darse, exigiendo, al mismo tiempo, fuertes vínculos de los hombres entre sí. Una cultura, para ser tal, debe ser vinculante, en un estímulo permanente que circula sin interrupción en el sentido tierra-hombre-otros hombres-tierra, y que repite incesantemente su ciclo realimentante y sin el cual, la cultura muere.

Existe pues en el escenario una realidad material concreta y una simbólica, mucho más honda, que lo identifica como tierra: mi tierra, la que me alimenta y se abre a mí, en mi propia medida vinculante. En ese aspecto el escenario es auténticamente patria para el actor; por supuesto, sólo en la medida de su auténtica pertenencia a ese suelo, que le permite sentirlo como propio. Y ya veremos cómo la condición de apropiante es total en todo lo que se refiere al actor.

Pasemos, entretanto, a ubicarnos en el espacio de la asamblea de espectadores, de los fieles que acuden a la celebración con la necesidad de comunión con nuestro rito. Sea cual fuere su forma, ese espacio está casi muerto antes de la representación: su vida sólo se manifiesta por la expectativa, que tiende una línea de tensión colectiva hacia el escenario. Pero el público no puede dar significación plena a ese espacio; se ha colocado en situación de total y voluntaria dependencia con respecto al escenario. A pesar de que está ahí, el espectador no se posee de su espacio, no puede hacerlo, por ahora: sólo puede posicionarse. Será la representación quien le permitirá posesionarse a su manera del espacio que para él hemos preparado sin darle posibilidad de elección ni alternativa. En la dinámica de la representación

misma, el público comienza a cultivar su espacio; y serán los hechos vivos logrados en escena, y los rutinarios y fallidos, los que darán la medida de los frutos que extraiga de ésta, su tierra, que no puede tener vida propia sino por su relación con aquella otra tierra de los actores. Y es esa cosecha de frutos posibles de experiencias de vida, quien permitirá al espectador establecer su triple vínculo: con el actor, con su espacio, con el colectivo del público del que forma parte.

Los roles se han repartido de antemano, porque así es el juego: hemos convocado a ese público para que presencie lo que haremos ante él; por lo tanto es su derecho permanecer pasivo a la espera de poder dar respuesta activa a nuestra acción. Y sólo por nuestra acción entrará en actividad; por nuestra capacidad de vincularnos con él, dando el salto del doble vínculo actor- espacio, al triple de actor-espacio-espectador.

Estos dos territorios, en el que uno es patria y el otro es, en principio, momentáneo extrañamiento, exilio (a veces hasta harto incómodo), se unificarán en una sola tierra nutriente, en la medida en que funcione ese río de corrientes vinculares. En los momentos milagrosamente vivos de una representación teatral, actores y espectadores sienten que han llegado a su lugar, a su patria; y que es una sola. Han, por fin, ocupado su territorio.



## XIV. Ser apropiándose

A menudo pienso en el actor como en un personaje parecido a los de cuentos de hadas: un niño desvalido y abandonado, que se siente privado de amor y saturado de soledades, se convierte en adulto de impresionante presencia cuando logra caer en una de esas historias narradas por acciones que él debe realizar, y que suele llamarse teatro. Como si esa historia, que no puede contarse sin él, obrara como una capa mágica que transforma a quien logre cubrir. Como todo talismán u objeto mágico, la capa es (en su esencialidad mágica), si encuentra quien se la ponga. Y la persona cubierta con ella también será si lograrse calzársela. El teatro es, así, en el actor, y el actor es en el teatro.

En la inmensa mayoría de los casos, la historia que el actor acciona fue creada literariamente por otro. En la misma proporción de casos, ella se desarrollará en un espacio que, en principio, le es al actor totalmente ajeno; vinculándose con otros actores, a algunos de los cuales quizá conozca el día del primer ensayo. La conducción de este juego de materialización de la historia la ejerce el director; y un escenógrafo (a veces desvinculado totalmente del trabajo creativo del actor) organiza el espacio de acuerdo con el director. Ajenidad prácticamente total. Y es de esa ajenidad de donde el actor tomará los elementos creativos que construirán el hecho teatral vivo. Y como se ve, casi todo está en su contra. Sólo se tiene a sí mismo. Pero este “sólo” es, justamente, la clave de su posibilidad creadora. Y es la condición de su realización. Pues da la medida en que el actor debe ser dueño de sí mismo, estar en posesión amplia de todo su ser activo y expresivo. Porque efectivamente, él mismo es todo lo que tiene.

Ocurre que la actoralidad, el don técnicamente desarrollado de despertar interés e inquietud expectante por lo que se hace en el escenario, consiste en la facultad de salir de la ajenidad para apropiarse de todo lo ajeno. Y como la fórmula “apropriarse de lo ajeno” suena a oficio de ladrones, lejos de sentirnos inhibidos por la imagen avanzamos sobre ella. Pues el actor debe ser ladrón de toda esa riqueza expresiva que necesita de él para que circule y se torne productiva, de esos aún herméticos caudales que él no puede sufrir sentir ocultos, como guardados por un avaro. Necesita hacerlos brillar, circular, invertirlos en que la vida funcione y se enriquezca.

El teatro vive en el actor, según su capacidad de apropiarse (de hacer propio), lo que comenzó siendo ajeno: las acciones implicadas en el texto, las palabras que las verbalizan, el espacio, los otros actores a quienes él incorpora a su juego transformándolos en personajes de su propia ficción, aquella que comenzó siendo del dramaturgo, que no logrará que su creación esté viva si no cede al actor el poder de dar vida y se somete a oficiar, en el mejor de los casos, de comadrón del parto exclusivamente actoral que dará vida a un personaje.

Y se trata de una apropiación que requiere un acto de clara voluntad de parte del actor

quien, en ese sentido y parafraseando a Artaud, es un atleta de la voluntad. Se define por un inventario de voluntades inagotables: voluntad de poner el cuerpo, de modificar la realidad accionando, con el otro actor, con el espectador; voluntad de vivir en primera persona lo que el autor escribió en tercera (él Hamlet-yo Hamlet), voluntad de habla, voluntad de que sus acciones, palabra y gestos sean propios siendo del personaje.

Por lo mismo no es sorprendente (aunque sí fastidioso), que los grandes actores suelen tener un yo hipertrofiado. Tanto han tenido que ejercer esa particular apropiación de lo ajeno, tanto han tenido que jugar a yo soy Hamlet (o quien fuere), que su propio yo se ha agigantado, a veces hasta la extravagancia. Una deformación profesional.

## XV. Moby Dick: la trascendencia de la materia

“Mira carpintero..., hablará mucho en favor de tu trabajo si, cuando me ponga encima la pierna que me haces, sienta, no obstante, otra pierna en el mismísimo sitio de ella... ¿Cómo sabes tú que una cosa entera, viva, pensante, no puede estar de modo invisible y sin interpretación, precisamente donde estabas tú ahora, sí, y que no esté ahí a pesar tuyo?... Y si siento todavía el escozor de mi pierna aplastada, aunque ya hace tanto que se ha disuelto, entonces...” Es el capitán Ahab, protagonista de **Moby Dick**, de Herman Melville, quien hace esta reflexión interrogante al carpintero que le fabrica una pierna para sustituir la anterior, igualmente postiza y de hueso de ballena, destrozada en una de las batallas con el leviatán. Se trata de una propuesta fantástica (quizá...), que multiplica el asombro que el complejísimo mecanismo corporal humano es capaz de despertar si tomamos conciencia aún de su estricta realidad psicofisiológica.

Forma parte del mismo hecho sorprendente, que lo vivamos con naturalidad; eso nos permite vivir. Pero el actor creo debe reservarse un tiempo para este asombro de sí mismo. Y con frecuencia. Ante todo, sugiero tenga presente que, como hombre, significa el más alto grado conocido de evolución de la materia, en un nivel elevadísimo de organización, que equivale a un desarrollo espiritual sin equivalente en la naturaleza hasta aquí descubierta por nosotros. Como actor, que en él reside, en su corporalidad, lo esencial del teatro. El teatro, como todo arte, es en la materia; ante todo, en la materia corporal del actor que, en su complejidad, lanza los destellos de la espiritualidad que la organiza. Un hecho evidente en sí, pero lleno aún de enigmas para la ciencia.

La fantasía del capitán Ahab crea un cuerpo invisible, tal vez otro cuerpo que quizá se superponga con el suyo. Fantasía que se relaciona con mitos antiguos y, a mi modo de ver, esenciales: cuerpos astrales, auras, ectoplasmas. El hombre indaga en una realidad corporal que estaría más allá de lo evidente. Un cuerpo sólo visible a una mirada distinta conviviría en el mismo espacio con el nuestro evidente. Y cómo no asociar tales fantasías (¿o intuiciones?), con el gran mito judeo-cristiano de la resurrección de los muertos, que suele traducirse como resurrección de la carne? ¿Cómo no asociar esta esperanza a aquellas visiones de una realidad corporal suprasensorial?

El hombre elabora (¿o intuye?) esquemas corporales de naturaleza superior a los que percibe la cenestesia. Es cierto que quizá sólo opere en esto su necesidad de creerse inmortal; pero es también probable que exista una auténtica intuición acerca de la materia y del cuerpo, cúspide actual conocida de la evolución, como de complejidades demasiado asombrosas para ser comprendidas totalmente por la anatomía, la fisiología y la química interna del organismo. Gastón Bachelard, en *El aire y los sueños*, nos advirtió sobre un posible origen de los sueños de vuelo: la especie que sueña universalmente el vuelo podría, en el sueño, estar

recordando un tiempo remotísimo en que estaba dotada de esa función. Y aún limitándonos a lo evidente y comprobable, ciertas técnicas y ascéticas corporales de Oriente, se sabe revelan dinámicas corporales ocultas que forman esa parte demasiado ignorada de nuestra naturaleza.

¿No hay acaso, en el mito de los ángeles, relaciones claras con todo este antiguo caudal de intuiciones, fantasías, técnicas y esperanzas? El arte cristiano concretó con obsesiva insistencia la difundida imagen de esos bellos cuerpos humanos dotados de alas, mensajeros divinos y habitantes perpetuos de los espacios de Dios: una vocación humana aún más persistente y antigua que su imagen plástica. Y estos ángeles se hacen visibles: María de Nazareth vio a Gabriel cuando le anunció su maternidad corporal de un Dios corporal. Y las mujeres, en la mañana pascual, vieron a un ángel en la forma de un bello muchacho que les habló comunicándoles que el Jesús muerto que buscaban en el sepulcro estaba entre los vivos: carne resucitada, cuerpo transfigurado, con una nueva realidad, pero tan material, que Tomás puede introducir su mano en sus heridas. Y como se trata de Dios encarnado, la superlativa dignidad de la materia corporal queda inequívocamente expresada en este mito de profunda belleza.

Ha sido la materia corporal que hizo el teatro, la misma que fue objeto de tales elaboraciones, que viven de una u otra manera en las profundidades de la cultura. Y el actor resume en sí esta noble tradición reverencial por el misterio del cuerpo, que es el misterio del hombre. Al identificar al hombre con un cuerpo, que fue el punto del que estas reflexiones partieron, estamos señalando en el cuerpo la más alta y digna espiritualidad. Ésa es la razón de nuestra paradójica afirmación: el materialismo puede ser también trascendente.

Esta materia soñante de su propia transfiguración se instala además en el arte teatral, en la más total materialidad: en un concreto espacio, bajo una luz tan material que Einstein previó (y luego demostró) es atraída por la gravedad, emitiendo sonidos que se articulan en un lenguaje verbal compuesto por aquellos sonidos, vibraciones que, transmitidas por el aire, son percibidas por el oído, quizá acompañado por una música cuya materia primaria son esas mismas vibraciones de diversas longitudes de onda, y envuelto en un universo de telas, maderas, metales, cuerdas y todas las materialidades concebibles, hasta el mismo fuego. Esa materialidad es percibida por los sentidos del espectador. Y la materia se torna espiral emocional y también racional: la materia evidencia toda su espiritualidad.

El teatro es fiesta de la materia, reafirmación de su dignidad. Este carácter común a todo arte (siempre símbolo material) adquiere en el teatro, arte total del ser humano, su expresión más perfecta.

## XVI. La alquimia de la transmutación

Cuando el detonador de la fiesta ha sido un texto literario se realiza una alquimia que transmuta la poesía literaria en poesía de la materia. Alquimia, por su compleja operación de cambio de una naturaleza en otra. Cambio que exige complejidad alquímica, para que ese tránsito de un estado a otro desemboque en un nuevo y más perfecto símbolo poético. Más perfecto, porque el texto fue escrito, precisamente, para ser teatrado, materializado. En la medida de la grandeza del texto literario original, se genera la dificultad de la operación, de esa alquimia transmutante.

La literatura se expresa con suelta exactitud poética, fluidamente, concretando universos sorprendentes por la sola presencia y combinación de las palabras, capaz por sí misma de lanzar la imaginación. Es la menos material de las artes, aunque no alcanza la imposible inmaterialidad. Escrita, se basa en grafismos visibles; oral, en sonidos audibles. Pero esta mínima materialidad sufre una primera alquimia propia de la literatura, una suerte de desmaterialización, ya que la palabra se transmuta, por su combinación, en elementos imaginativos, conceptuales, abstractos. El grafismo o el sonido generan imágenes internas en el lector y en el escucha.

El paso de la teatralización pues, vuelve a invertir el proceso hacia la materialidad. Y ahora va a ser impresionada por hechos materiales. Y por tratarse de creación material ya no expresa con natural fluidez. Por el contrario, la materia sólo se torna expresiva tras un profundo trabajo humano y consciente, de creación de símbolos teatrales a partir de ella.

Lo que está escrito debe ser accionado; lo sugerido, concretado; lo imaginado, quizá ambiguamente, personalizado con precisión. Y los personajes vividos en la lectura con la tenue y poética vaguedad de los sueños son ahora hombres y mujeres (cuerpos) con un timbre y un color de voz que transitan, se detienen, pesan, hablan, ocupan un espacio. Y entonces, todo el mundo de la obra escrita sufre riesgos catastróficos pues, como contracara negativa del positivo buscado (ya que la obra fue escrita para alcanzar su más perfecto estado en esa transmutación), todo ese mundo podría destruirse.

El texto literario propone y sugiere acciones que, por su sola sugerencia escrita, ya son en el texto. Pero cuando el teatrar comienza nada es; todo debe ser hecho. Y los hechos materiales, para ser fieles al texto y no su destrucción, no se parecen a él ni son él: son una nueva realidad. Su poesía, si se alcanza y para alcanzar la del texto, no será la del texto, sino otra mucho más compleja, porque es poesía de la materia, es totalmente otra. Y sin que una sola letra del texto se haya cambiado ni suprimido.

Todos los elementos teatrales operan en este proceso cuyo eje es el actor. A los efectos de lo que el espectador ve, bastaría entonces un acuerdo creativo entre actores creativos para

que la transmutación se diera y el teatro se manifestara en esa nueva perfección. El problema está en que no se trata de un simple acuerdo previo --de todos modos obviamente necesario-- sino de un acuerdo sobre cada instante de creación en común. Un viaje de todos a bordo de un mismo barco por el mar caótico de esa materialidad, trazando en ella un rumbo preciso. La dificultad de que tal viaje ocurra y llegue a destino no está en los tripulantes sino en el barco.



## XVII. Del caos al cosmos: el principio ordenador

El hombre necesita hacer del caos un cosmos porque teme al caos quizá tanto como a la muerte. Desde la experiencia cotidiana hasta la visión del universo en su totalidad, apela a principios ordenadores sin los cuales la vida sería imposible. En la macroexperiencia del cosmos, según su ideología o su fe, el principio ordenador al que el hombre apela puede llamarse Dios o Naturaleza (con mayúscula, porque en este caso la naturaleza es una categoría metafísica). Así, cuando se afirma el lugar común “la naturaleza es sabia”, se le está adjudicando un tranquilizador poder de previsión y de orden que nos protege del caos.

Albert Einstein murió sin encontrar lo que en el hermético lenguaje de la ciencia se denomina la ecuación de unidad de campo. Armado con esa intuición y con la afirmación de fe “Dios no juega a los dados”, ese inmenso hombre se enfrentó hasta su muerte y sin éxito, contra las para él inadmisibles evidencias de la mecánica cuántica, que define el universo más como caos que como cosmos. Inadmisibles como evidencias últimas, por supuesto; porque es sabido que en ciencia nada es último...

Este dios, esta naturaleza capaz de crear un cosmos del caos es, en el teatro, el director; dios y naturaleza, en este caso, con minúsculas. Un dios es un símbolo menos definitivo que Dios; del mismo modo que una naturaleza, es menos concluyente que la Naturaleza. Y de paso combatimos así, ab-initio, las notables tendencias a la hipertrofia del yo de los directores, que también las tienen y también pueden llegar hasta el fastidio.

Es cierto que lo fundamental del teatro, la vida, es obra del actor. Es cierto también que un actor ocupando un espacio ante un público y en situación de representación, es el teatro. Ni código literario, ni director, ni escenógrafo son imprescindibles hasta allí. Y es asimismo cierto que, teóricamente, bastaría la fuerza vincular creativa entre un grupo de actores y de éstos con el espectador para que un hecho teatral de magnitud y verdad artística se diera. Pero en la práctica, tal cosa se da escasísimas veces. Y el teatro es práctica, realización material concreta. Hace falta un principio ordenador, una nave que unifique y de sentido a las operaciones de sus tripulantes. Y entiéndase que ese ordenador no ejerce el orden en un sentido disciplinario. Hablamos de orden como espíritu creativo.

Es el orden al menos aparente del universo, aquello que da su sentido y hasta su belleza. Es en ese sentido que intento se entienda que el orden de la representación es su unidad expresiva, la que logra transformar un caos en un universo simbólico, en una verdad artística dada por el juego mismo de las acciones que la componen; un posible agotador esfuerzo nautario en el mar bravo de la materia por un grupo de esforzados y pobres náufragos, en un viaje con dirección precisa que logre arribar a puerto.

Y es ésta la profesión del director, del artista creador que aglutina energías humanas de la más diversa índole y les da cauce de expresión unificado, significativo y fértil. Su función es transformar una idea inicial ajena (un texto dramático literario) o propia (un germen activo a

trabajar con un equipo humano), en una materialización por símbolos artísticos, en un espacio y durante un tiempo reales. Una compleja función que supone un oficio de profundas dificultades. Que consiste en arrebatarse a la idea o sugerencia abstracta inicial, su potencialidad para materializarse en teatro. Y realizarla como tal. Es, entonces, quien comanda la operación alquímica.

Dejaremos de lado, por ahora, por menos compleja, su inevitable batalla con el espacio y las materias inermes; y vayamos a su mayor problema y combate más difícil: con la materialidad viva, pensante, creativa y sensible de los actores, con los que debe armar su ofensiva artística.

Recordemos que visualizábamos al actor como ese ser desvalido que es traído (casi siempre por el director que lo elige), al mundo de ese espectáculo por el cual su vida adquiere sentido. Y pensemos, tratando de sugerir este pensamiento en directores y actores, que el teatro es en el actor (y en ninguna otra realidad fundamental), y el actor es en el teatro (y en ninguna otra parte). Pero que el caos que podría resultar (y a menudo resulta), de la creatividad actoral anárquica, sin continente claro, será cosmos ordenado y expresivo si el director contiene a los actores y puede, con su trabajo, dar a la actividad del actor carácter de acción, de auténtica y profunda modificación de la realidad en escena, de nave en altamar con rumbo preciso.

Un director, por lo mismo, es plenamente a través de los actores. Si confía en cómo estructuró su elenco, debe guiar con su mapa la expedición hacia la verdad artística buscada, incitando a los actores, los únicos que realizan el hecho vivo ante el espectador, a crear la vida que el espectáculo necesita. Porque ese dar vida no es su rol, sino el de los actores, los que ponen el cuerpo. Ya antes hicimos alusión a la creación del personaje como un dar a luz, y atribuimos al director, en ese hecho, los límites del apoyo que presta el comadrón. Quizá incluso podamos verlo como el elemento masculino fecundante, en el mejor de los casos, y que siempre será detenido por la intimidad del parto actor-personaje, como el padre no participa en el hecho del alumbramiento. Por lo mismo, el director conduce, no manda; sugiere con autoridad, estimula y debe inspirar confianza.

Actor-director significa una relación de gran potencialidad creativa y, naturalmente, de proporcionada posibilidad conflictiva, a menudo insoluble. Como toda relación creativa (que produce crecimiento) es ambivalente, inestable, peligrosa. Y notablemente dinámica, preciosa, cuando se produce el hecho de la comunicación y complementación creativa. Es necesario, para eso, mutua confianza, generosidad y también autoridad; pues el director debe estimular la libertad y también poner límites. Su trabajo aúna la seducción y la exigencia. Pero también debe ser seducido por el actor y ambos deben saber siempre apreciar lo que aporta, sirve y enriquece, antes que lo contrario. Se trata de una relación de amor, con todos los rechazos que eso implica. Como todo amor, lo importante es que los rechazos transiten sobre el ambiente totalizador y abarcador de la más plena aceptación posible; idealmente, de la mutua admiración.

## XVIII. El creador del cosmos

El director es, en definitiva, el maestro alquimista, quien guía la transmutación de la obra original en materia teatral. Pero es también el principal responsable de que esa traducción material logre que la obra realice plenamente su vocación de ser en el escenario. Se desprende de todo esto que se trata de un creador que obtiene su maestría de un largo ejercicio de trabajo con los actores, con el espacio, con las técnicas, con los diseñadores y materiales, con la literatura y el arte, con la historia y con la vida misma.

Sin una total y nueva creación transmutante de la obra a otra realidad estética, la obra nunca estará viva. El director deberá crear un nuevo cosmos sugerido por el cosmos de la obra. Esa creación comienza por un diálogo interrogativo con la obra, la que apareció ante sus ojos y lo enamoró. Hay un primer acto de pasión, irracional y probablemente inexplicable, que crea la excitación erótica por la obra, la pasión por darle vida. Pero la obra se recoge pudorosa, y no se entrega fácilmente; exige que el acto de pasión, para ser auténticamente fecundante, se multiplique en trabajo y ternura, indagación y descubrimiento de la realidad de esa obra, como universo en sí mismo, distinto del director que va a crearla en otra dimensión y que debe ser conocido y valorado en lo que realmente es. La obra está exigiendo que el enamoramiento que ella despertó se torne constancia y convivencia. Exige, ante todo, ser conocida.

La tarea de poner en escena requiere, como el amor que quiere trascender, que la idealización sea superada para dar paso al auténtico conocimiento de ese ser poético que está escrito. No basta que el director elija la obra; ella tiene también que elegirlo a él. Esa obra es una suma de secretos que ella va soltando poco a poco. No hay límites en la profundidad de los secretos y claves a develar en una gran obra teatral escrita. Por lo mismo, el ejercicio de su lectura y de su comprensión tampoco tiene límites. Los zumos de la obra grande son inagotables; y ella es como ella es, y no como mi voluntad, mi capricho o mi pura fantasía lo disponen. Y se llega a la obra como es, con amor, trabajo y técnica.

Todo compromiso entre el director y la obra, de ponerla en escena de una determinada manera (nunca será otra cosa que una de varias o muchas maneras posibles), sólo puede surgir de un largo diálogo, una prolongada frecuentación y amorosa penetración. Este compromiso lo he llamado antes el mapa de la puesta en escena. Porque vendrá entonces la etapa en que generosamente, los dos amantes invitarán a participar de su amor, ante todo, a los actores. El director tendrá que contagiarles ese amor, movilizarlos encontrando nuevas energías orientadas hacia la obra. Una tarea que exige capacidad de seducción, tanto como de conducción. Como ya lo apuntamos, el director es el barco que lleva y, al mismo tiempo, el capitán que decide el rumbo. Porque se trata, precisamente, de seguir un rumbo: la obra se navega en una dirección, mapa en mano. Pero ya estamos en el territorio de lo material, el de los cuerpos que accionan en el espacio y lo definen. El objetivo es ahora que la obra exista en esa mate-

rialidad que es su nueva naturaleza. Y ésta no es ya la persona del director, sino un colectivo formado por otras personas. Es en esas personas --y no ya en el director-- en quienes la obra va a vivir. Para lo cual se hace necesario un paradójico y, en buena medida, doloroso proceso: el director debe ahora activarse renunciando. Pues deberá sugerir realidades nacidas de su unión amorosa con la obra, que otros amantes tomarán, inevitablemente, a su propia manera, para darla a luz en el escenario, partiendo de los sueños del director creador que apenas toman cuerpo en el cuerpo del actor, son ya otros sueños.

Si tal transferencia generosa no se opera, si el director se resiste y quiere mantener su monopolio amoroso sobre la obra y no acepta que una parte importante de su sueño muera, transformándose en los múltiples sueños de los actores, la puesta en escena, si llega a puerto, será un barco fantasma con su tripulación muerta, porque la obra no habrá terminado de nacer sobre el escenario.

En el plan del director, los personajes tienen funciones precisas. Hacen cosas, vinculándose para eso con los otros personajes. Y el ser del hombre surge o es su hacer. Un personaje, como un hombre, es lo que hace. La obra ha resuelto lo que, fundamentalmente, hacen los personajes. Será el trabajo del director quien alumbrará en los actores ese mundo de acciones: clarificar qué harán ellos para construir la nueva condición viva de la obra es el trabajo esencial para relacionar íntimamente actores y obra.

Se trata de orientar el hacer, no de definir el ser de los personajes. Porque si bien es verdad que se es haciendo, la acción tiene muchos planos; y el director puede intuir varios de ellos, pero no todos. Otros entran en el campo de los planos personales del actor; son, por lo tanto, propios e imprevisibles. Y son precisamente éstos, los intransferibles, los más ricos, creativos y sorprendentes. Es en ellos donde radica la condición creadora del actor, los que dan a su encarnación de un personaje el carácter de hecho único. El director, si ha guiado bien su trabajo, será el primer sorprendido por esa aparición de niveles de la acción que nunca hubiera podido prever. Y un personaje comienza a ser desde allí, precisamente.

¿Qué sentido tendría, entonces, que el director hubiese comenzado, antes de que los actores entraran en acción, por delinearles minuciosos retratos internos y externos de los personajes, atribuyéndoles un ser previo a la posibilidad de ser? El personaje es en el actor; el director sólo puede orientar, mapa en mano, su acción; en niveles decisivos, sí, pero no únicos. Recuerdo la minuciosidad con que Ibsen describe a sus personajes cuando entran en escena: Hedda Gabler, por ejemplo, “aparenta unos veintinueve años” (¿por qué no treinta o veintiocho?); “tez pálida, mate” (bueno, si eso no es así, el maquillaje ayudará, supongo); “sus ojos son de color gris acerado, con fría y tranquila expresión” (lo de la expresión es un dato activo y la actriz lo hará; pero ¿el color de los ojos? ¿Deberíamos exigir, para los montajes de esta obra superlativa, atender solamente a las actrices con ojos grises acerados? ¿Ibsen habría rechazado a una magnífica actriz porque tuviera los ojos castaños o verdes? (porque en su tiempo no

existían las lentes de contacto). En cambio recuerdo una sensata acotación de un autor muy posterior (no recuerdo qué autor y por algo será; de Hedda Gabler de Ibsen, olvido esa acotación, pero ella y la obra son inolvidables), acotación que decía: “tal personaje entra; inútil describirla; se parecerá muchísimo a la actriz que lo haga”.

Comparo estos excesos de grandes o pequeños dramaturgos con los de ciertos directores. Surgen de una desmesurada introversión, pues sólo un director enfermo de introversión puede sentir que él es la medida de todas las cosas y es la realidad (el territorio), quien debe adaptarse a él y a su mapa. La nave que él conduce encallará en los arrecifes. En cambio, quien guíe el barco debe saber con qué rumbo marcha y no perderlo. Pero los vientos y las corrientes suelen alterar ese rumbo. Un iceberg puede atravesarse en la ruta (le pasó al Titanic, ¿por qué no puede pasarle a un director?). El director, sin perder el rumbo, deberá corregirlo, porque los vientos, corrientes, icebergs y hasta islas volcánicas nacidas recientemente y que no figuran en el mapa, todo eso es comparable a la dura resistencia de la materia inanimada y/o animada, para obedecer a la consigna de dar vida a una obra en escena. Y para dominar la materia hay, ante todo, que conocerla y aceptarla, respetarla en lo que es, no fantasearla para intentar obligarla a ser lo que no es. Ese actor o esa actriz son, ante todo, algo diferente de mí; una realidad que debo no sólo aceptar, sino conocer tal como es. En ese sentido, el proceso de la relación director-actor abarca pasos semejantes a los implicados en la relación director-obra. Y el signo, lo dijimos antes, es también el amor.

Un amor exigente, sí; porque esa espiritual materia puede resistirse a penetrar en sí misma, y será necesario que amorosa y enérgicamente el director obligue a hacerlo si intuye o sabe que lo que se busca está o puede estar en el actor. Pero no tiene sentido superponer arbitrariamente, sobre el actor, realidades que no son tales para él sino para el director que las concibió. Siempre se trata de la alquimia transmutante; porque ahora es el tiempo en que las fantasías del director deben ser capaces de detonar en los actores las mismas, transmutadas en otras.

El ser de los personajes aparece como se va perfilando desde el fondo el buceador, a medida que se acerca a las aguas transparentes de la superficie. Es un proceso de creación que surge del estudio de la obra, de cientos de horas de ensayo, de poner el cuerpo en el espacio en relación con los otros y, en lo posible, de cientos de horas de vínculo con el espectador. El personaje lo crea el actor y el masaje activo de los otros actores encarnando sus personajes y relacionándolos con aquél. Y la pasión animadora del director que estimula, corrige, entusiasma y excita. Y la del espectador que envía señales inequívocas de aciertos y errores.

El caos posible de la obra alcanza carácter de cosmos creativo único, centrado en el trabajo del director: una aventura generosa con la materia prima espiritual del hombre, destinada a que los hombres se reconozcan en ella.

## XIX. Enseñar y aprender

Hice antes referencia a la naturaleza corporal de la vocación teatral. Y ése es el material verdadero que se le ofrece al maestro pidiéndole formación. No importan aquí los pasos técnicos del proceso formativo, que consiste en una transmisión de técnicas. Lo que sí importa es recordar la afirmación de Sartre de que toda técnica remite a una metafísica.

En la técnica formativa para el teatro está implícita una concepción del ser humano como ser; también del mundo, de la vida y de la muerte. Y si bien es también recordable la gran advertencia del Magister (Herman Hesse, *El juego de abalorios*), debes venerar el sentido, pero guárdate de considerarlo como materia de enseñanza, ese sentido, inevitable y profundamente, se transmite implícitamente con las técnicas.

Afirmar el yo corporal del hombre puede significar tener de él una concepción minúscula o esperanzada. Esa oposición me atrae, la siento verdadera: tratándose del hombre, lo contrario de su pequeñez no es su grandeza, sino su esperanza. Y no quiero reiterar aquí lo que más arriba ha sido dicho insistentemente con respecto a mi concepción de la materia elaboradamente espiritual del hombre. Pero sí que es ella la que orienta mi trabajo formativo, de actores y de directores.

Por eso creo que el maestro, si lo es, es también y ante todo un hombre esperanzado. En su técnica, que es aquello que se puede enseñar, transmitirá esa esperanza. Los maestros desesperanzados son la maldición de sus discípulos. Su técnica, si la tiene, conduce a la negación. ¿A qué enseñar, entonces? ¿Y qué enseñar?

La primera y fundamental esperanza del maestro es la de aprender. Es conocido: el acto pedagógico alcanza su sentido cuando ambos sujetos de la relación se enriquecen mutuamente en la tarea del aprendizaje. Y también es sabido que no se enseña sino lo que el otro ya sabe, de manera oculta o quizá inconsciente. Sólo aprende el que ya sabe, pero no sabe que sabe.

La segunda esperanza se refiere a la aventura de la vida. Sea cual fuere la disciplina que ocupa el maestro, cree en el carácter de marcha descubridora hacia lo desconocido de la vida humana; pero también que esa aventura es preciosa y, para decirlo sencillamente, vale la pena. Porque en eso que se desconoce y hacia lo cual se va, se esconden sin duda tremendos dolores y grandes alegrías; se esconden nuevas eclosiones de vida. Y él cree que su disciplina se relaciona con esa vida y ayuda a vivirla.

Sigue la esperanza clave de todas las esperanzas: la monumental puesta en escena de la naturaleza, del macro y del micro universo materiales, esa complejísima trama de magnificencias, extravagancias aparentes, crueldades y ternuras, es un misterio; es decir, lo contrario del sinsentido. Que es decir que, detrás de la atrocidad universal sonríe una dulzura posible; y sonríe porque sabe de qué se trata. Y, por supuesto, que la esperanza no es ni puede ser

certeza. La esperanza, para serlo, necesita la contemplación permanente de la posibilidad de su propio vacío, de su vano sinsentido. La esperanza, como lo develó Pascal, no es más que una apuesta. A todo o nada. En la total certeza no hay esperanza, sólo soberbia; y quizá, demasiado pánico.

Por eso enseñar es abrir caminos y hacerlos transitables; caminos que se espera confiadamente conduzcan a un lugar que creemos, sin poderlo definir, es el nuestro. Como en ciertas antiguas disciplinas alquímicas, la búsqueda de la materia perfecta, del oro incorruptible, poco importaba desembocara en la evidencia del brillo del metal en el atesor; importaba que en ese proceso, era el alquimista quien se transmutaba en otro ser más elevado y noble, más generoso y esperanzado, menos imperfecto. Del mismo modo, el sentido de esta energía que somos seguirá siempre siendo una incógnita, pero lo importante es que la vida construya día a día su ámbito de eternidad posible; un ya, todavía no, en el que consiste, precisamente, la esperanza.

Eso, claro, se refiere al sentido; no puede ser materia de enseñanza. Pero alumbra y orienta lo que sí puede enseñarse; las técnicas, en nuestro caso, las teatrales. Contando con la contradicción y la mezquindad humanas, con la competencia y la voluntad de poder, el narcisismo y la cobardía, entre otras delicias de nuestra naturaleza. Pero también con la generosidad y la ternura, la entrega y la contemplación, la belleza y la admiración, incluso con el heroísmo. Pues nada de todo lo anterior existe sin todo esto. Lo que existe es el hombre, con su interna y bullente dialéctica de tensiones entre la dulzura y la crueldad. Y todo consiste, creo, en brindarle una oportunidad a la dulzura.



## XX. Entonces, la esperanza

Todo esto, lo sé, no es lenguaje post-moderno. Y es posible que, por no serlo, suene anacrónico. Porque sería anacrónica la esperanza en un mundo que, se dice, vive el fin de su propia historia. Esto implicaría que yo mismo sería un anacronismo. Y eso es posible y hasta probable. Anacrónico: del griego, ana (contra) y cronos (tiempo). Lo anacrónico entonces, no está fuera de tiempo sino contra el tiempo. Por eso la posibilidad de ser anacrónico, lejos de deprimirme, me enorgullece. Porque estoy enfrentado con este tiempo que, precisamente, vocifera la vanidad de la esperanza. Y es sabido que no por gritar más se tiene mayor razón. Un coro imponente formado por los medios de comunicación social, por el mundo de los grandes negocios, por los políticos pragmáticos y los pensadores que no ven el futuro, nos reclama la sensatez de ese pragmatismo. Y la vocinglería tiende a tal unanimidad que quien no se une al coro puede quedar marginado por el ridículo.

Aceptaré el riesgo y aquí dejo este testimonio que intenta sintetizar lo que mi profesión ha significado y sigue significando para mí: la actividad de la esperanza. Y deseo, necesito y creo útil, seguir transmitiéndola. No puedo mirar con la elegante ironía tan del uso de este tiempo, la aventura recorrida por los hombres, como si se tratase de un espectáculo ridículo que se observa desde la supuesta sabiduría del escéptico. Nunca hay sabiduría en la percepción de lo evidente como la única realidad. Porque bajo lo evidente, suele ocultarse lo que con aquello se disfraza. Trabajar para ponerlo a la luz, esperar, aún sabiendo que seguramente no veremos nosotros el resultado, tiene el sentido de conservar una pequeña llama: esa diminuta luz, porque existe en sí misma, ya está negando la tiniebla.

Para mí el teatro ha sido siempre y sigue siendo eso: la terca custodia de una luz para los hombres; para los que lo hacen y para quienes lo presencian; para quienes lo escriben y quienes lo corporizan; los que lo iluminan, lo musicalizan, lo pueblan de técnicas y de artes que sintetizan las tareas más nobles y bellas que los hombres han realizado: con la mano, el cerebro y la palabra, los tres dones que hicieron de la especie lo que es.

Estoy, en este tiempo, amándolo y contra él. Porque, anacrónicamente, no puedo comprender que una especie dilapide tantos dones y hasta se avergüence de ellos. No participo de la voluntad de autoaniquilamiento; no creo en el azar como motor de la vida, sino en su misterio. Y en todo sigo viendo causa de reverencia, invitación al asombro.

Y me asombra menos la evidente estupidez humana y la historia universal de su infamia que la grandeza y generosidad de tantos bellos gestos humanos, que se producen a cada instante, pero no tienen prensa. Y en el mundo de hoy, lo que no tiene prensa y televisión no existe. Pero existe, tanto y probablemente más que todo lo otro. Y el teatro presenta al hombre como es, angelical y homicida, tierno y cruel. Nunca ha sido el teatro ámbito de alimbaradas visiones del hombre. Y cuando tal cosa ocurrió, sus cultores cayeron en el olvido.

Pero al suprimir el tiempo para crear uno propio permite ver a los hombres desde perspectivas que nunca ofrece la realidad; y nos enseña a descubrir y amar, precisamente, lo que la realidad oculta: a comprendernos y aceptarnos y también a cuestionarnos y no aceptarnos. Ése es el sentido de este oficio y eso es lo que da al oficiante una nobleza y una trascendencia que casi siempre ignora<sup>1</sup>.

Por eso no puedo evitar, al terminar estas reflexiones, el reiterar que el teatro es reserva de la vida, en gesto de aprecio y celebración de sí misma. Es el espacio de la dignidad del hombre.

Caracas, mayo-octubre 1991

Este ensayo forma parte del libro **Escrito en el escenario**, de Juan Carlos Gené, publicado por el CELCIT en 1996.

---

<sup>1</sup> Sobre la supresión del tiempo en el teatro, véase la reflexión sobre el tema que plantea Tennessee Williams en la introducción a *La rosa tatuada*.



[www.celcit.org.ar](http://www.celcit.org.ar)