





RODOLFO PORRAS

# El arte de los senderos que se bifurcan



**Colección Delta - No. 130**

© Fundación para la Cultura y las Artes, 2016

## **El arte de los senderos que se bifurcan**

RODOLFO PORRAS

Imagen de cubierta:

Autor: Benito Mieses

Título: *s/t*

Año: 2013

Al cuidado de: HÉCTOR A. GONZÁLEZ V.

Corrección: MARÍA KAROLINA CASTELLANOS

Diseño y concepto gráfico general: DAVID J. ARNEAUD G.

Hecho el Depósito de Ley

Depósito Legal: N° lf23420168001482

ISBN: 978-980-253-672-6

FUNDARTE. Av. Lecuna. Edif. Tajamar. PH

Zona Postal 1010, Distrito Capital, Caracas-Venezuela

Telfax: (58-212) 5778343 - 5710320

Gerencia de Publicaciones y Ediciones

**El arte de los senderos  
que se bifurcan**



## Estética y libertad

*Una estética revolucionaria  
es una estética de la libertad*

El mundo humano, es decir esa parcela limitadísima de la realidad que es la relación humana con el universo, siempre ha tenido un carácter estético. No es que este carácter determine la relación humanidad-universo, pero la transversa de cabo a rabo. La gente siempre le imprime un perfil más o menos bello a todo lo que hace. Es un lugar común que transformamos en erotismo al instinto sexual y en gastronomía al acto de saciar el hambre. Es decir hasta la famosa dicotomía Eros y Tánatos está transversada por un impulso estético.

La estética está presente en la sociedad en todas sus manifestaciones. La comida, la ropa, la casa, las herramientas, los juguetes, todo está realizado a partir de un diseño y este deviene de una concepción del mundo.

Desde que la producción es masiva y automatizada, la estética ha adquirido características que, en casi todos los ámbitos, viene determinada por el acabado perfecto, la ausencia del error humano. Vehículos, ollas, computadoras, lápices, instrumental médico, vestuario, alimentos: todo tiene una marca que es el acabado industrial. El arte no escapa de este fenómeno. Se ha creado todo tipo de herramientas para lograr estos mismos resultados en la pieza de arte, tanto que muchos artistas hacen marcas manuales o aparentes errores en respuesta a esto.

La música, por ejemplo, sufrió un cambio importantísimo y definitivo a escala universal a partir del advenimiento del disco y posteriormente de la tecnología digital. La posibilidad de grabar instru-

mento por instrumento, de quitar errores, de subir o bajar tonos, de afinar voces, de acelerar o ralentizar una frase o toda una pieza, ha creado productos musicales sin defectos. Pistas, ecualizadores, consolas digitales hacen otro tanto en los conciertos en vivo. Nadie sabe en realidad cómo suena verdaderamente un grupo o un cantante comercial.

A la marca que imprime la fabricación industrial se le suma la marca comercial. En sí misma es una propuesta estética, tanto en el diseño que presenta a manera de logotipo como los colores, las tipografías, etc. También implica el diseño del producto como parte de la identidad de marca. De eso tenemos todo y de todo. Desde aviones de guerra que muestran el diseño de sus alas, de sus turbinas, de sus misiles y metralletas como identidad de marca, hasta palillos de dientes cuyo torneado define un origen de fábrica. Nada se queda afuera.

La tecnología y la producción en masa incluyen la fisiología humana, independientemente de los patrones (cada vez más desdibujados) de determinada cultura. El canon responde a la ascendencia de la tecnología, bien por la producción de alimentos específicos, bien por productos químicos, pastillas, cremas, inyecciones o bien por la cirugía plástica (también llamada cirugía estética), dando por descontado las transformaciones en el cuerpo que se generan a partir del vestuario.

Tenemos, entonces, un gusto contemporáneo trasvasado por la capacidad industrial y comercial. El poder económico internacional ha llevado a cada país que incluye en su ámbito de poder, un criterio de lo bello, de lo armónico, de lo sublime que instala de manera obligante, porque lo estético viene como envase del producto o la tecnología que impone. Lo estético, entonces, es vanguardia de las estrategias de globalización. Lo adocenado, aunque impecablemente hecho, marca territorio y aplanar la capacidad no sólo en la producción sino en la



percepción. Los medios de comunicación masivos son los vehículos naturales híper efectivos para que la conformación visual, sonora, gustativa, táctil y olfativa del mundo no parezca impuesta, sino producto de la continuidad natural del desarrollo humano.

Lo bello, lo estético, lo es en tanto se establece un universo de relaciones. Estas relaciones pueden darse, como hemos venido advirtiendo, de manera impuesta; sin embargo, el ser humano ha sido y sigue siendo capaz de contravenir o superar cualquier imposición y de generar expresiones autónomas. Cuando lo hace crea realidades nuevas. Crea la obra de arte. Esto establece una diferenciación entre estética y arte. El arte es una libre manifestación del impulso estético.

Cuando el artista percibe su derredor, percibe una realidad con un discurso ya establecido. El artista tiene que luchar, no solamente con lo adocenado, sino también con el discurso de una estética impuesta, bien por la academia o por un movimiento dado. Pero la lucha fundamental es para liberarse de la concepción que impone en la cotidianidad el pensamiento hegemónico.

Se hace evidente que no todo lo que produce el artista es arte, posiblemente cada cosa que realiza es el empedrado hacia el camino de la creación, es la experimentación, la depuración, el trabajo consciente, la percepción no manipulada de la realidad, el trabajo continuado de búsqueda, la independencia de criterios con respecto a lo impuesto, no solamente por el poder y la moda sino por la propia falta de rigor. Cuántas veces hemos visto cómo un pintor repite su obra maestra hasta el infinito con pequeños matices para dar a entender que son piezas distintas y originales, cuántos músicos escriben su misma pieza una y otra vez, cuántos arquitectos, cineastas, bailarines, actores, corógrafos, escritores caen en la misma trampa.

Este plagio a sí mismos tiene una explicación mercantil evidente: reproducen la obra que saben que se va a vender, porque la reconocen como una marca del artista. Pero además se le suma otra razón, el creador de una obra de arte puede abandonar su búsqueda creyendo que ya encontró algo. Cuando la misma dinámica hace evidente que la búsqueda es infinita, y que tan sólo da frutos parciales. Una tercera razón es la obsesión del artista buscando la perfección de una determinada idea, así la insatisfacción los lleva a repetir estructuras, temas, figuras. Lo raro es que el camino se torne en negocio y que el destino sea el grosor de una cuenta bancaria y no lo que F. Chopin llamó la «nota azul».

*Paz para Sudáfrica*, una pieza de Oscar Peterson e interpretada con su famoso trío, es un ejemplo de libertad estética. Primero porque, ya lo sabemos, el jazz es música en libertad. Esta pieza es particularmente larga, allí comienza a afectar una estructura del mercado, que no solamente tiene que ver con la capacidad de un disco sino con los tiempos en la radio y hasta la costumbre del receptor que tiene el oído acondicionado para escuchar una pieza musical, generalmente con la duración de tres minutos, de los cuales los primeros treinta segundos son para introducir el tema argumental y musical. Luego el tema se desarrolla hasta completar el minuto, se repite la estructura tres veces con la modificación de los diez últimos segundos con unos acordes de despedida, que además no son otra cosa que el resumen del tema con una variación casi siempre dirigida a producir recordación del tema. Más allá de un impulso de comprar el disco, querer ir al concierto o bajar la pieza por internet, de esa relación no queda nada. Hay una experiencia estética rampolna, estéril, totalmente prescindible. En la pieza de Peterson el tema se presenta y casi inmediatamente va siendo desestructurado, pero uno se da cuenta que lo que ocurre, lo que está haciendo el trío y sobre todo Peterson, se va dando sin ningún plan previo, que es un acto para atrapar al tema, para evocar una paz difícil y lejana, para

mostrar todas las dimensiones que este tema propone. Al final el trío nos lo devuelve estructuralmente idéntico, pero sabemos que ni para ellos ni para quien escucha es el mismo. Los ejecutantes y los escuchas tampoco son los mismos.

*Paz para Sudáfrica* fue grabada en el club de jazz Blue Note, nombre que deviene del concepto del que hacemos mención al final del párrafo anterior y que la historia le atribuye a Federico Chopin. Se trata de una metaforización de una nota o de un grado de expresividad, en la que entran en perfecta comunión el receptor, el momento y el artista. Es la catarsis griega o la cachetada metafísica con la que describe Luis Harss a Rayuela de Julio Cortázar.

El que hace arte no puede desconocer lo que pasa en el mundo con relación al arte y con relación a todo lo demás. No puede porque el arte, no el remedo estético, es un discurso revolucionario que se concatena con otros discursos liberadores. Y aunque la obra no deviene de la estructura hegemónica, de todos modos esta la devora. De aquí que el producto artístico siempre es vanguardia pero siempre es absorbido. Un producto estético que no sea digerido o corre el «riesgo» de no ser entendido o de ser subversivo para siempre.

Estamos hablando, entonces, de esas pequeñas grietas por donde se colea el artista para hurgar en lo no aprobado, lo no adocenado, es el lugar que por un lado se nombra como mágico, pero por otro como de una realidad menos tamizada. Allí estamos hablando de arte, de una estética revolucionaria.

La lucha en el proceso revolucionario tiene coincidencia plena con la lucha de cualquier artista. No hay recetas, lo sabemos, y los preceptos son los valores de emancipación, plena conciencia, responsabilidad, compromiso con la verdad, con el espíritu indomable y con el amor en todas sus manifestaciones.

El arte, su percepción y sobre todo su producción sigue siendo, hoy en día, el espacio liberador por excelencia; no sólo de los demonios internos sino del ataque brutal de los elementos alienantes. Lo es porque propicia un ejercicio de libertad que es la condición fundamental de la creación, es decir el que hace arte lo hace en un momento de voluntad plena. Es un acto de soltar algo que surge de él y que pertenece a un conglomerado que lo trasciende. El arte está vinculado a la libertad de manera indisoluble. Así se puede abordar la hoja en blanco y verter la escritura imposible pero certera, estrenar el pentagrama infinito y propiciar la música con la que baila el espíritu irredento o comenzar a cincelar la monumental escultura del hombre libre de los siglos venideros.

## El arte de los senderos que se bifurcan

Nos interesa visualizar cómo se abren y se encuentran los caminos, a partir de la expresión escrita y la expresión de la puesta en escena. Tomando en cuenta que el teatro se formula a través de géneros y subgéneros, tales como la tragedia, la comedia, el drama, la pantomima, etc., y que para cada uno de estos se han escrito miles de obras y que para cada obra ha habido por lo menos un montaje, pero casi siempre más. Tomando en cuenta, también, que hay dramaturgos, directores, actores, escenógrafos, músicos. Lo que significa que si miramos el conjunto estamos sobre un laberinto infinito, que a su vez contiene en su seno otros laberintos con ramales y aperturas a sistemas de universos, también infinitos. Esto sin olvidar que la dicotomía última, la relación que le da sentido a todo, es la relación con lo que alguien llamó el monstruo de las mil cabezas. En donde cada individual de ese público es un universo complejo que establece su relación particular con cada espectáculo.

El arte teatral, en el sentido que le estamos dando en este trabajo, manifiesta una primera bifurcación, dada su capacidad de expresarse como literatura y como puesta en escena. Aunque en sus orígenes sólo existía lo escénico, la historia se encargó de modificar esa realidad. Tanto que mucha gente confunde el teatro con la dramaturgia. Esta falsa percepción se profundiza cuando muchos libros de historia del arte, e incluso específicamente de historia del teatro, construyen su andamiaje a partir de la escritura. Dando la impresión de que el arte teatral es el arte del dramaturgo. Y aquí, para explicar esta percepción, surge otra bifurcación: lo efímero y lo permanente. La naturaleza del arte escénico es efímera, la historia recoge la vi-

sión del cronista, para dejar constancia de una puesta en escena. Sin embargo, la pieza escrita es en sí misma un documento histórico. Por ello y no porque sea más importante que la puesta en escena, es que se genera esa preponderancia histórica.

Desde el punto de vista del hacedor, los mecanismos para la puesta en escena y para escribir la obra, son muy similares y se alimentan de las mismas fuentes, entre otras cosas, pero de manera fundamental, se nutren de la memoria y se convierten en alimento de esta. Entendemos la memoria como un proceso distinto a lo histórico. La memoria es dinámica; no es ni pretende ser objetiva, más bien es selectiva y se sirve más del sentimiento y del significado de los hechos que del registro de los mismos, por ello todo texto teatral genuino, está pensado para la puesta en escena, para lo efímero. Quien pretenda hacer literatura con la estructura teatral, lo logra, pero no escribe teatro aunque sea un texto dialogado y dividido en escenas. Como ejemplo de esto, tenemos las extraordinarias parodias de Aquiles Nazoa; *La torta que puso Adán* y *Los martirios de Colón* que, aun siendo llevadas a escena innumerables veces en escuelas y actos culturales, es evidente que no son textos teatrales propiamente dichos. La intención del autor era la de divertir a partir de su lectura. De hecho estas obras se inscriben en un grupo de poemas que él llama «teatro para leer» marcando la diferencia con el texto teatral al servicio de la escenificación.

Cuando hablamos de literatura y de puesta en escena evocamos otra partición en el camino. Esta nueva bifurcación compuesta por el dramaturgo y el director nos topa con dos creadores con misiones muy similares pero, al mismo tiempo, con oficios muy distintos. Ambos tienen el cometido de encarar la historia con una visión global de la misma, sin perder por ello ni el más mínimo detalle. Ambos son creadores en la medida que descubren los grandes y pequeños hilos que tejen la trama, el motor que hace avanzar la historia. Uno escribe sobre papel y el otro sobre el escenario. El dramaturgo interpreta

una historia de su memoria, el otro interpreta la que el primero ha escrito. No importa para nada que en un montaje determinado sean la misma persona. El que escribe actúa de una manera y el que pone en escena de otra. Siempre el escritor le pondrá escollos al que pone en escena, y siempre el director traicionará en algo al dramaturgo.

Después de concebida una historia, después de maquetear unos personajes, el escritor tiene (seguimos con las bifurcaciones) dos caminos que para nada son excluyentes. Sigue el hilo que va dictando la realidad que está planteada en la historia. Y así los personajes aparecerán cada vez más vivos e independientes y al mismo tiempo, esto que sucede va reflejando el mundo interior, muchas veces inexplorado de quien escribe. Escuchar ambas instancias es internarse en un laberinto con sus consabidas trampas, sus consabidos callejones sin salidas. Y es por ello el ejercicio de reescritura, es por ello la necesidad de suprimir escenas que en sí mismas son brillantes pero no conducen a ninguna parte.

El escritor hila y desgrana su historia y el conflicto que la sostiene en personajes, acontecimientos y acciones. Estos elementos conforman un universo único, con leyes propias, con tiempo y espacio únicos. El director desteje para descubrir todo eso, e interpreta y pone en escena lo que resultó de ese destejido. El dramaturgo trabaja con personajes muy vivos pero que no son de carne, ni tienen voz, el director le pone esa carne y esa voz a través de los actores. Le da una condición física a un espacio etéreo y le confiere un valor concreto al tiempo inaprensible del texto literario.

El director consigue, con repetidas lecturas de la pieza, con el aporte de los actores, con cada ensayo; imágenes y recursos con los que va componiendo la puesta en escena. Aquí las divisiones del sendero son múltiples, como múltiples las trampas. Una intervención espectacular de un actor, pero que no es un hallazgo hacia la puesta en escena, un camino que se abre para seducir de manera facilona

al público, un vínculo entre dos personajes que no sale, un acto vanidosos de la puesta que puede ensuciar de virtuosismo una escena, una acotación del autor, una frase dicha limpiamente, un reto que se asume en equipo, descubrir cuanta ternura hay dentro de sí para sacar a relucir la ternura que demanda un pedazo del montaje, todos son caminos que se van haciendo, que nos ponen en riesgo, que provocan la alegría y la tristeza del acto creador. Es estar en el laberinto.

Quedamos, pues, parados sobre ese otro fraccionamiento que es el espacio dramático y el espacio escénico. Evidentemente son cosas muy distintas. Mientras uno está hecho de imágenes abstractas, que sostienen personajes incorpóreos y deja transcurrir un tiempo que más que sucesión de minutos, es ritmo y atmósfera, el otro tiene propiedades físicas, sostiene a gente con peso y paso sobre el escenario. El tiempo se sucede inclemente. Y, sin embargo, el espacio escénico, sobre el espacio dramático, es el más irreal. El castillo de Macbeth, en el papel es de piedra, el castillo de Macbeth en el escenario es de cartón. La escenografía se hará real, sustentada en la proposición estética y en la capacidad de servir al actor. El espacio dramático se hará real en la medida en que albergue a sus personajes con naturalidad.

Nos tropezamos así con un elemento cardinal del hecho teatral, que es el personaje. El personaje es el alma colectiva que habita a un individuo incorpóreo. A través del personaje el público puede reírse o compadecerse de sí mismo y, paradójicamente, reírse o compadecerse al mismo tiempo de su prójimo. Es un ente terrible que comienza a reflejar la vida de su creador. Es el escritor quien primero se mira en ese espejo. De su memoria y de la memoria a la que pertenece, el autor comenzará a descubrir un ente que lo rebasa, que no siempre comparte sus opiniones y que a veces hasta le es antagónico.

El personaje se confronta con dos realidades. La del lector solitario, que lo valora, le tiende puentes de identidad, lo odia, lo ama o lo



compadece. Este lector, sin embargo, se relaciona de manera incompleta ya que el personaje demanda un cuerpo y una voz concretos. Y se confronta con el artista que lleva a escena la obra. El director trabaja para descubrir al personaje, poniendo su vida como parámetro, es decir también el director es creador y víctima de la implacable existencia del personaje.

Pero es sobre todo su alter ego que le insufla la vida, que hasta ese momento expresa pero no contiene, es el actor quien le otorga la corporeidad imprescindible. Es el actor quien más lo sufrirá, más lo disfrutará y más tendrá que hurgar en sí mismo para encontrar dentro lo que le demanda el personaje. Esa dupla entrañable es de nuevo otra bifurcación. En algún momento, después de ser uno, cada quien irá a su vera, uno a buscar un actor que le otorgue una nueva vida, totalmente diferente y el otro, el actor, irá tras otro personaje, que le permita adentrarse en el laberinto de su propia vida para mostrarle al público la espesura de su personaje, y que el público a su vez se adentre en la suya.

Quien más se expone en un montaje teatral es el actor. Porque además de que sus recursos técnicos están en la picota, que su imagen puede cargar con las culpas de otros compañeros de actuación o las del director y quién sabe si hasta las del mismo escritor. Además de eso, el proceso de construcción de un personaje, bien sea según la proposición actoral de Stanislavski, de Brecht, de Grotowski, Barba, o de cualquier otro, requiere de un ejercicio de introspección y de exposición de lo hallado, que coloca al actor en una especie de desamparo que puede llegar a ser doloroso. Si el actor no trabaja con imágenes, si no explora dentro de sí, en el escenario no pasa nada.

Ahora bien, hasta en un monólogo, el personaje nunca es un ente unitario, siempre es en referencia a otro personaje, y cada personaje en el escenario, o en la lectura solitaria, reproduce el entramado de relaciones que hemos venido describiendo.

Todo personaje teatral va hacia algún lado. Cuando las fuerzas contrarias lo mueven en una dirección distinta a la que este se propone, lo que está pasando es que el camino hacia su objetivo se hace más largo o pedregoso, o es la señal para que este descubra cuál es el resultado final de su esfuerzo voluntario, y cuál es su verdadero objetivo. La famosa imagen del Zen de lanzar una flecha y luego marcar la diana en donde esta cae, podría servir para visualizar el teleos de los personajes teatrales. Edipo o Hamlet son ejemplos perfectos de ello. Edipo nació con un destino que, sin saberlo, se empeñó en cumplir al pie de la letra. Hamlet duda pero ya su ruta está marcada y él hace lo necesario para que se cumpla. En ambos es su carácter, su ethos, lo que los impulsa a llegar hacia donde su propia voluntad lo había marcado. El destino, entonces, no es más que la consecuencia del choque de voluntades. Y el azar termina siendo el motor oculto que no permite escapatoria para este choque.

El personaje siempre tiene un opositor. El carácter de este opositor contiene un mundo similar, lo que pasa es que va en un camino contrario. Lo que se enfrenta son dos concepciones del mundo, dos fuerzas que luchan por un mismo objeto del deseo, dos voluntades que representan el bien y el mal. Es alguien que quiere cumplir con su camino y otro alguien que quiere impedirselo. Este conflicto siempre encierra una proposición ética. Lo que implica la apertura a nuevos caminos que a su vez se irán bifurcando, para poner al pie del personaje, del actor y del público, un laberinto infinito, del que tenemos certezas y oscuridades que nunca, a ninguna de las dos, vamos a poder ni siquiera rozar. El juego es vincularnos con algunas y vivificarnos en ellas. El reto queda para otra oportunidad.

Esta otra oportunidad es para todos, para el autor, para el director, para el escenógrafo, el iluminador, el utilero, el actor y por supuesto el público. Sin embargo, esta otra oportunidad es posible si podemos desentrañar el laberinto. Cada quien en el papel que juega en este tinglado. En principio, y a riesgo de parecer tautológicos, hay que afirmar

que para poder salir del laberinto es condición sine qua non estar dentro. Dedicarse a escribir una obra, leerla y llevarla a escena, aprenderse los parlamentos de un personaje, matizar con propiedad los diálogos, comprar una entrada, sentarse en una butaca, no significa estar dentro. Entrar es mucho más rico, mucho más comprometedor, significa poner parte de uno en ello y eso, aunque cuesta, le da sentido al hecho de intentarlo. Por ello después de que entras es tan difícil salir.

A diferencia de la sala de cine, en el teatro es un disparate comer cotufas, refresco o cualquier otra chuchería. El teatro requiere otra actitud, otra atención. En el espectáculo teatral el público es parte del rito. Su silencio se siente y se valora. Su inamovilidad puede significar compenetración, susto, alegría contenida, expectativa por lo que va a pasar o apatía, desencanto de la pieza, aburrimiento. El espectador puede ir a verse en un espejo del que no puede escapar sino hasta después de los aplausos, es decir demasiado tarde. En el teatro las atmósferas son de vital importancia, y el mejor hacedor de atmósferas es el público. Siempre es un ente activo, cómplice, que crea situaciones desde su asiento. Su risa o su aliento contenido son parte del discurso. Solo así entra en la urdimbre, así como entraron en su momento el autor, el director y el actor.

¿Por qué comenzar a escribir una pieza o llevarla a escena? ¿Cómo es que el personaje se va imbuyendo en el actor? ¿Para qué comprar una entrada? Son preguntas que aluden al inicio del laberinto y que enraman las respuestas para salir de él. No se trata de abandonar la relación con lo teatral. Se trata de llegar al centro. Es vincularse a otra experiencia. Y he allí el magín: cuando voy al teatro en calidad de público o de hacedor estoy buscando algo. Eso que estoy buscando me va a modificar. Hay un miedo o una culpa que ya no estará más, hay una identidad que voy a descubrir, una alegría que tengo que celebrar... Si accedo a eso ya no soy el mismo. Salir del laberinto es reconocermé en eso nuevo. De lo contrario es como si nunca hubiese estado allí.



## El ojo del otro

*El teatro no puede desaparecer  
porque es el único arte donde  
la humanidad se enfrenta  
a sí misma.*

ARTHUR MILLER (1915-2005)

El teatro es un ojo que nos permite ver la realidad desde una calidad muy específica. Como espectadores de una obra, como escritores, como actores, como directores, escenógrafos, músicos, en fin, como hacedores de teatro, establecemos una relación muy especial con el entorno. Tenemos que tomar de la realidad lo que nos concierne y le concierne al teatro.

Las relaciones humanas son, entonces, fuerzas en tensión, fuerzas oscuras, soterradas, o luminosas, o a flor de piel. Deseos y voluntades contrarios que se encaminan, inexorablemente, hacia un punto de encuentro. Promesa de un choque irreparable, y al final alguna máscara o capa del espíritu humano que cae y devela otra máscara que algún día también caerá.

El tiempo, en este encuentro con la realidad, es ritmo. La sucesión de segundos, minutos, horas, días, semanas, años, no significa nada si no van al ritmo de una historia, de un corazón ansioso o asustado, de unos pasos dispuestos a acabar con todo o a fundar una nación. El tiempo no es nada si no marca el compás de unas bocas enamoradas que se buscan desesperadamente. Sesenta minutos que no marcan el destino de alguien conforman una hora estéril. El tiempo es arte y parte de la situación dramática.

El espacio es una atmósfera, las condiciones para que el choque de voluntades alcance su máximo impacto. Nos interesa la textura que imprime sobre la gente, la distancia que separa a unos enamo-

rados o que encierra a dos enemigos irreconciliables. El espacio alberga condiciones sociales, sentimientos, objetos que funcionan como testigos o como cómplices de las pasiones que mueven a las personas.

El teatro casi nunca comienza en una sala llena de butacas frente a un escenario, allí termina. El parto, lo teatral, se inicia en dos tendencias de nuestra naturaleza que son opuestas: tenemos la propensión a normalizar cualquier cosa con la que vamos a convivir durante un período de tiempo. Algo monstruoso o sublime, dejará de serlo en un momento determinado. Algo en nuestra naturaleza tratará de doblegar el asombro para convertirlo en normalidad, en sosiego. Pero también propendemos a resistir a que la vida se vuelva rutina. Sabemos que todo lo que nos parece normal está construido de prodigios, misterios y sobresaltos. Ese conflicto que resalta la normalidad de lo raro y la rareza de lo normal es un atributo de lo teatral.

Nuestro proceso vital se mueve en esa especie de subibaja en donde el espectro de la cotidianidad se ve enriquecido y texturizado con lo no habitual, con el roce que modela, con la decisión exacta pero inesperada, con el miedo vencido, con la zona no segura, con el sentimiento desbordado, con el error trascendente, con eso que acecha detrás de la puerta de adentro hacia fuera y viceversa.

El artista, el animal de teatro, anda a la caza de esa grieta para colarse y observar eso que es inquietante, que perturba, o para alcanzar el sosiego que te da la paz y te prepara para otro encuentro.

Al teatro no le interesa nada que no tenga una fisura. El amor que no esté en peligro, que no sea imposible, que no sea doloroso o mortal, es un amor que hace feliz al ser cotidiano pero que aburre en el universo teatral. La buena salud, la armonía permanente, la justicia, la buena voluntad, la falta de enemigos, la belleza inmaculada, el

bien infinito, y todo lo que promete hacer feliz a la humanidad sólo tienen cabida en lo teatral, si penden de un hilo, si están amenazados o son simplemente una quimera. Del resto son expulsados al mundo de lo normal. Así el teatro es un ojo que mira nuestro anhelo de normalidad y todo aquello que permanentemente amenaza, perturba, modifica, esa normalidad. Es decir la otra cara de ese mismo anhelo.

Tal vez sea más fácil comprender la búsqueda de esta dicotomía en el quehacer del escritor de teatro, la indagación de la condición dual del ser humano. Ese emblemático «ser o no ser» parece más dado a inspirar a Shakespeare que a un director, un escenógrafo o un actor. Sin embargo, toda expresión teatral pasa por la conciencia de un conflicto, de una fisura, de una anomalía, de una falla.

Cuando hablamos de teatralidad, estamos hablando de la condición teatral, tanto dentro del oficio como fuera de él.

Nuestra vida cotidiana, esa que podríamos definir, en un ataque de ligereza, como «normal» tiene los mismos atributos y la misma dinámica que hasta ahora nos ha servido para describir el fenómeno teatral. La diferencia es que en el teatro hacemos un extracto, ponemos una lupa, demarcamos estas condiciones. En la cotidianidad esto está diluido con otros ensueños, otras realidades, otras sustancias que pueden ser vistas y expresadas con herramientas distintas a las teatrales.

Buscar esos elementos, diferenciarlos, llevarlos a escena es la tarea del buscador teatral, el investigador, el dramaturgo, el actor, el músico, el director, el escenógrafo, etc. Al espectador le toca la tarea inversa: conseguir en el espectáculo su día a día, los temores y alegrías que le parecen insignificantes y que ve en un escenario en una dimensión, tal vez más justa, pero al mismo tiempo magnificada. Se desarrolla así un principio de consonancia, entre los espectadores entre sí y con los actores. Se produce en ese momento la paradoja.

De la indagación en la grieta, de la magnificación de lo raro, de la falla, surge un sentimiento de identidad: todos los que estamos congregados lo hemos vivido, lo hemos sufrido, lo hemos disfrutado, somos normales.

El teatro es pues, ese ojo. Que nos permite leer un país, una persona, un sentimiento. Que nos permite leer lo otro y al otro para, finalmente, poder mirarnos a nosotros mismos.



## Un teatro auténtico

El teatro tradicional que hacen los indios (de la India), el que hacen nuestros indígenas, el que hacen los japoneses, el teatro griego antiguo, que alcanzó su madurez en el siglo de Pericles, el teatro, en fin, que surgió de una necesidad original del ser humano, no tenía un deber ser más allá que el de establecer una relación sensible entre los actores y el público. La religiosidad es el motor esencial del teatro tradicional, originario o de raigambre. De allí ha derivado un abanico de expresiones teatrales que va desde las complejidades y profundidad del teatro isabelino y propiamente el de Shakespeare, pasando por la comedia del arte italiano, el teatro de Moliere, de Lope, de Calderón, dando un giro con las proposiciones actorales de Stanislavski que abonaron el camino para un teatro psicológico como el de Chejov o Ibsen, o las proposiciones de Artaud, que proponía un teatro de la imagen profunda, que permitió una nueva mirada a la religiosidad, con gente como Grotowski, Barba, Peter Brook o de la magia como Jodorowski; pasando también por el teatro político y de emergencia como Piscator, Boal, Beck, Rengifo, Brecht, etc. La creación colectiva llevada a cabo por gente como Enrique Buenaventura, Santiago García. También, ese camino del teatro derivó en el teatro lírico, opereta, zarzuela, de vodevil, comedia ligera y, en otro orden, marionetas y títeres.

Como es fácil ver, en esta enumeración caótica e inmensamente incompleta, pero que da cuenta de la existencia de un teatro que ha acompañado a la humanidad y en la que se establece una influencia recíproca y permanente, no hay un «deber ser» militante. No hay una ecuación que implique que si no es un teatro con un compro-

miso político no es teatro —a menos que nos basemos en ese lugar común, que afirma aquello de que toda actividad humana es política.

Entonces se abre la discusión en relación con el compromiso político como condicionante para el hacer teatral, y el compromiso con el hecho teatral para el hacer teatral.

Si alguien es un mal dramaturgo, mal actor, mal director, mal escenógrafo, etc. pero tremendo militante, hará una excelente acción política y un mal teatro. Ante esta afirmación podría argumentarse que un buen teatro no sirve para nada si no hay un compromiso político. Eso podría ser verdad, pero un mal teatro tampoco sirve para nada y mucho menos para la transformación política.

Por otro lado, y siguiendo bajo una premisa que requiere el compromiso revolucionario de la actividad teatral, habría que preguntarse cómo opera el teatro, cuál es su especificidad dentro del espectro de necesidades en función de la revolución. Evidentemente que la diatriba política no es específica de lo teatral, de hecho es más efectiva en el ensayo literario o filosófico o en una alocución. Tampoco la especificidad está en la argumentación o en la trama. Eso lo comparte con la narrativa oral o escrita. Lo específico del teatro es la presencia en vivo del actor relacionándose con el público. Que el espectador pueda sentir lo que ocurre en el interior, en lo profundo del actor. Que las palabras aludan al universo sensible del espectador. Que la comunicación entre ambos, espectador-actor deleve la fuerza creadora, el poder creador del ser humano. Que Eros derrote a Tánatos. Si el espectador sale de la experiencia teatral convencido de que lo creador es mejor que lo destructivo, hemos ganado un revolucionario, aunque haya presenciado la historia de un jugador de cartas que logra dejar el alcohol.

Este escrito no pretende desdecir al teatro cuyo argumento, lenguaje y mensaje esté abierta o concretamente apuntando a

lo político, a la denuncia, a la movilización, a la emergencia, a lo didáctico, etc. Lo que pretende es que se pueda abordar el concepto de teatro revolucionario, de teatro comprometido, con un espectro más amplio, que entienda el esfuerzo por la calidad actoral, por la calidad de la dirección, de la puesta en escena, de la dramaturgia como elementos indispensables para el hacer teatral.

Este escrito no desdice al teatro militante, pero no percibe el teatro militante como un teatro revolucionario per se. Es revolucionario si esa militancia entiende la capacidad transformadora del teatro como un contacto con la materia sensible, con la fuerza creadora del espectador. Y si no entiende que ese contacto solo es posible accediendo a una calidad fuera de lo ordinario, fuera de lo cotidiano, distinto al día a día, solo está usando fórmulas que invitan a más de lo mismo. Es llover sobre mojado. Eso es lo que llama Brecht divertir. Alcanzar una calidad distinta, fuera de lo ordinario, se consigue con un esfuerzo distinto, y fuera de lo ordinario.

Si hago hoy lo que hacía hace veinte años y se lo muestro al público, estoy invitando al público a que retroceda veinte años. Le estoy proponiendo que estancarse es una actividad creadora. Estoy tratando de convencerlo de un contrasentido.

No se trata de meter computadoras, videos y todas las cosas que están de moda para no tener un discurso viejo. Tal vez con esos recursos se puede disimular la carga enorme de pasado, pero la invitación al atraso es la misma. Tampoco se trata de llevar a escena dramaturgos o piezas acabadas de escribir. Entre otras cosas porque el dramaturgo corre los mismos riesgos de «servir el pasado en copa nueva». Se trata de indagar primeramente en nosotros mismos, luego buscar en nuestro entorno las hendijas, las grietas, por donde se cuele el presente, husmear, indagar, trabajar mucho con la voz, con el cuerpo, con la observación nueva, tratar de mirar con nuevos ojos. Dejar la flojera y trabajar. Olvidarse de las grandes y sonoras

palabras vacías, olvidarse de los discursos aprendidos que tan bien nos quedan. Trabajar como nunca hemos trabajado, es decir trabajar distinto, para conseguir cosas distintas.

No se trata de buscar la novedad, eso es precisamente lo que se hace desde hace mil años. Se trata de buscar lo auténtico. Eso puede hacerse de la mano de Cabrujas, Rengifo, Santana, Buenaventura, Shakespeare, Brecht, Marlow, Dürrenmatt, O'Casey, Craig, Miller, o autores o escritos acabados de salir. O técnicas actorales y teorías de puesta en escena, viejas o nuevas. La compañía en esta aventura es cosa de preferencias personales. Lo que es imprescindible es la autenticidad.

## Puro Teatro

En este texto no solamente le robamos el nombre a un bolero de Tite Curet Alonso, que conocemos y guardamos en la memoria por la extraordinaria interpretación de la Lupe, sino que nos hacemos acompañar por su letra, para acercarnos a la teatralidad como concepto y como herramienta para la consecución de un teatro que surja de la realidad de la gente desde su propia dramaturgia, sus propios códigos de actuación y de puesta en escena.

Igual que en un escenario  
finges tu dolor barato

Con estos dos primeros versos la Lupe describe la vileza de su amante parangonándolo con el quehacer teatral.

Este paralelismo se da gracias a la creencia de que en el teatro hay una hipocresía con respecto a los sentimientos o por lo menos un suceso falso. De hecho, si uno hurga en el significado de teatralidad se va a tropezar con dos definiciones que, según la concepción que se tenga del hecho teatral, pueden ser complementarias o antagónicas. La primera se refiere a la teatralidad como un fingimiento exagerado, una situación artificial; el segundo alude al término como lo que tiene carácter teatral.

Entendemos que el carácter teatral de algo es lo que está en la realidad de la gente y que invita o puede invitar a la creación del teatro. Y eso es la imagen de una persona o de un colectivo, de una calle, una casa, un sector, un país y hasta una región del tamaño del

planeta. Y ninguno de esos elementos es fingimiento; es, tal vez, lo más verdadero con lo que contamos.

Para entender el artificio en el arte tenemos que alejar el término de lo artificial y acercarlo a que es algo que interpreta, que recodifica. Así, el artificio deja de ser una estratagema y adquiere una dimensión de herramienta que ayuda a transformar la realidad.

En los dos versos que completan la primera estrofa de la canción que nos acompaña dice:

Tu drama no es necesario  
yo conozco ese teatro

Nos parece que aquí se plantea la misma diferenciación que venimos aludiendo. Si es fingimiento, la dramatización no es creíble, es falsa, es también innecesaria. Ninguna puesta en escena quiere eso. La voz poética remata diciendo que conoce ese teatro, es decir que no le sorprende, que es repetido y también por eso es innecesario.

¿Cómo hacer un teatro necesario? ¿Cómo acceder a un teatro que parta de referentes auténticos, que a pesar que hablar de nosotros, de nuestra cotidianidad, nos sorprenda?

Tiene que ser un teatro nuestro. El referente más auténtico para un grupo de creadores y de espectadores es la realidad circundante, la que construimos y nos construye. Hecha de nuestro trabajo, nuestra fiesta, nuestras anécdotas, nuestra historia cercana, cotidiana; nuestra valoración de las cosas, nuestras contradicciones, nuestros gustos musicales, culinarios, arquitectónicos, nuestros personajes, nuestros fantasmas, nuestro ritmo, nuestra corporeidad, nuestra manera de hablar, nuestros miedos, nuestra poesía, nuestra memoria. En fin, descubrir nuestra cotidianidad, hacer imagen de ella, redimensionarla y poder exponerla y mirarla con nuevos ojos.

Continuamos con otro párrafo:

Fingiendo  
qué bien te queda el papel  
después de todo parece  
que esa es tu forma de ser

Aquí se expresa una contradicción que es típica de lo teatral: finges, pero te queda bien porque es tu forma de ser. Lo teatral representa lo que es real, no lo simula. A esto nos referíamos cuando buscábamos una dimensión más acorde para el vocablo «artificio». Eso que se lleva a escena es una interpretación de la realidad, y si hay lealtad con el hallazgo, queda bien, porque es nuestra forma de ser. No se trata entonces de reproducir, de calcar, el anecdótico, o el espacio, se trata de redimensionarlo, de convertirlo en un fenómeno que sea al mismo tiempo significativo y estético, y habría que enfatizar: profundamente significativo y profundamente estético.

Mentiste serenamente  
y el telón cayó por eso...  
Y hoy que me lloras de veras  
recuerdo tu simulacro  
perdona que no te crea  
me parece que es teatro

Aquí, tal vez está la clave de iniciar una actividad teatral en un sector dado: ¿cuál es la forma de ser del sector? ¿Cómo adquiere esto un cariz teatral y significativo? ¿Cómo descubrimos una estética propia y cómo la llevamos a escena? Sin duda con mucho trabajo. No dando concesiones a lo fácil ni a preconceptos estéticos. Pero este es un trabajo difícil. La televisión, cierto teatro comercial y cierto teatro político, han influido en un modelo de actuación que hace su énfasis en lo que se ha dado por llamar una «buena dicción», cierto amago de «realismo» y una intensidad que apunta hacia el impacto

sonoro pero vacío, una dramaturgia que apunta a lo conceptual y no a la realidad. Acordes emotivos, belleza estereotipada, canciones conmovedoras, consignas que funcionan en cualquier momento, efectos en fin que han aplanado lo teatral hasta casi convertirlo en estéril. Son modelos internalizados y se expresan en muchísimos actores de infinidad de tendencias teatrales y en los colectivos con los que puede iniciarse una tarea de este tipo.

La experiencia vivida nos ha mostrado varios aciertos en comunidades, tanto en los barrios caraqueños como en distintas partes de país. Pero también se ha hecho claro que lo preconcebido, lo simulado, lo estereotipado es un enemigo a vencer para acercarnos a una intensidad expresiva que es arte y es vida, que es como diría la Lupe: «puro teatro».



## El andamiaje teatral

En la hechura de una casa en términos formales, está implicado un arquitecto, un ingeniero, un maestro de obra, albañiles, electricistas, carpinteros. Además, se usan materiales como cemento, piedras, arena, tierra, agua, ladrillos, cabillas, alambre, pinturas, tubos, tablonés. También son necesarias unas herramientas, palas, picos, cucharas, niveles, etc. Todo ese conjunto tiene como fin un espacio para que una gente lo habite. Cuando esto ocurre se establece una relación indirecta, aunque permanente con toda la gente que trabajó en la construcción. Desde celebrar algún hallazgo, un acabado bien hecho, o lamentar un error de construcción o diseño. Además la vida cotidiana de los habitantes termina la hechura, el diseño, allí en una permanente dinámica se completa la tarea.

La puesta en escena de una pieza tiene una parafernalia igualmente variada y compleja. Escritores, directores, actores, escenógrafos, sonidistas, tramoyistas, luminotécnicos, diseñadores de luces. Todo ese conjunto, toda esa actividad tiene un solo fin: la relación entre el actor y el público; que se establece de manera directa, irrepetible, efímera. Aquí tenemos un primer indicio, una primera aproximación al tema: teatro y libertad. Y tal vez el resto de esta reflexión no sea más que un desglose de ese primer indicio.

Cuando se habla de teatro y libertad, necesariamente, y más que en cualquier otra expresión artística, se está hablando de dos instancias íntimamente relacionadas que son el público y el actor. Todo lo demás está puesto para eso.

Hay un postulado, con tintes antropológicos, que sostiene la ética trágica en donde se afirma que el ser humano lo es, en tanto establece una relación con los otros seres humanos. Sin esta relación, el individuo puede ser un animal no humano. Esto va desde los elementales procesos de socialización, hasta pasar por un reconocimiento de sí mismo a partir de la presencia del otro.

Y es un reconocimiento que se genera con la extrañeza del otro, el rechazo al otro de una manera recíproca. Teniendo la certeza de ser a partir de establecer una identidad, porque existe el otro en tanto diferencia y sobre todo en similitud. Es decir, uno se sabe distinto a un loro, a un orangután. Te sabes distinto a un loro o a un perro porque hay otro ser humano que se parece a ti y que también es distinto al loro o al orangután. Hay registros de actividades en comunidades tradicionales en donde el ser humano teatraliza la caza, con sonidos y figuras que su cuerpo adopta. No sólo para la caza sino aludiendo a las características o atributos de los animales. Como diciendo este animal no soy yo pero tenemos cosas en común. Esto vale para los yanomami y vale para la cultura griega antigua.

Pero también se tiene conciencia de que un humano es distinto al otro. Esto genera un sentimiento de soledad, de distancia, y en esa disimilitud, se establecen relaciones, que son una permanente contradicción, un permanente conflicto entre el espíritu gregario, esa necesidad vital de estar con el otro y al mismo tiempo un sentimiento de ser distinto, de ser único con respecto al grupo. Nos encontramos, entonces, con una soledad estructural, que igual defendemos y simultáneamente combatimos.

Esta dualidad es un conflicto permanente que produce distintos niveles de tensión según circunstancias y convicciones. Es una tensión que se produce en el grupo a partir de saber que ese que me propicia la identidad como humano es a la vez totalmente distinto; me agrego y me desagrego, me agrega y me desagrega. En lo

individual esta misma tensión tiene sus propias contradicciones, sus propios errores sus propias cargas. Y porque son propias puede confundirse con que son únicas.

Las normas de convivencia, las leyes, las costumbres de uso, el uso dialectal del idioma, la forma de vestir, la moralidad, las fiestas, la religiosidad, los espacios sociales, son herramientas de regulación para esa permanente tensión entre las necesidades, propósitos y ritmo vital del grupo con las necesidades, propósitos y ritmo vital del individuo.

La identidad se reconoce porque una concepción del mundo, de la sociedad, de la dinámica vital, la acepto como mía entendiendo que es del grupo. Asumo la conciencia común y sumo mi conciencia individual. Elijo ese compromiso. La elección es tal vez la mayor o por lo menos la más clara expresión de libertad.

El teatro funciona como una lupa que ponemos sobre esta situación. Más allá de la dramaturgia, es decir del tema que se está abordando, es el hecho mismo de estar allí, con-viviendo con esos actores, con el riesgo de error, con la posibilidad del accidente, con la posibilidad de la inspiración, el gesto maravillosamente logrado. Eso, más la sensación de que el público se mueve en la misma dirección. La tensión individuo-colectivo no se borra sino que llega a estadios, a situaciones de complementariedad.

Un montaje teatral cualquiera presenta una historia, y generalmente es la historia de algún desajuste y la acción que desarrollan los personajes en direcciones opuestas. Unos van a emprender la tarea, resolver el desajuste. Otro grupo va a tratar de mantenerlo o fortalecerlo. Ese es el conflicto. Siempre será sobre una plataforma ética. Unos son los buenos desde la perspectiva de la puesta en escena y otros los malos, desde la misma perspectiva. En otras palabras, el ajuste significa el triunfo del bien.

El individuo que está en el público se da cuenta de que ese es su conflicto o por lo menos que es susceptible a tenerlo. Pero se le hace evidente que también es o puede ser el de los demás que comparten la experiencia como público. Y así este individuo sufre por el otro y con el otro. Y sabe que ese otro sufre o puede sufrir por él y con él.

Allí se da el fuerte sentimiento de empatía, de identidad. No como una abstracción, sino como vivencia. Y lo especial que no solamente es un individuo sino que el foro está lleno de individuos que están experimentando el mismo fenómeno. Se siente hermanado, se siente igual que todos los que están allí. Y a su vez los actores que le han prestado su cuerpo, su voz, sus sentimientos, su memoria afectiva a unos personajes para que la comunión se respire, se huelga. Todos saben, público, actores y técnicos que lo que ocurre en ese momento no volverá, nunca será igual. Se acude a una comunión que es irrepetible. Un aquí y un ahora que escapa de la repetición. Es una oferta de la plenitud del segundo a segundo.

Y cuando en la obra, se llega a la consecución del objetivo, la resolución del conflicto, se produce un bienestar que le concierne a todos, que alivia a todos. La catarsis es un acto necesariamente colectivo, sino no es posible. La empatía me dice que mi sufrimiento no es exclusivo y también me dice que el alivio tampoco lo es.

El carácter efímero de la representación y el fenómeno de la catarsis, sin embargo, no implica un sanseacabó, un tan tan de tango. La importancia radica justamente en el poder del instante, pero sin el cuerpo social constituido, sin los valores éticos, sin la permanencia de un anhelo de libertad, de felicidad, sin los conflictos cotidianos o trascendentes el teatro no tuviera ningún sentido. En otras palabras las condiciones que generan la empatía, que genera la liberación catártica en el teatro son las mismas condiciones con las que vivimos el día a día.

## Lo efímero y la caducidad

El teatro es y debe ser un arte que descansa en lo efímero, en lo que no se repite.

Según esta afirmación, el hecho teatral en el Siglo XXI agoniza entre paradojas insalvables. La tecnología (que dejó de ser un recurso para transformarse en un discurso insoslayable y tiránico) genera una serie de aparatos (cámaras de video, de fotografía, grabadoras y hasta teléfonos celulares) al alcance de todo el mundo, destinados a perpetuar los acontecimientos, sean estos cotidianos o trascendentales. Aparatos que le otorgan un carácter uniforme al complejo devenir de la humanidad y le asigna destinos bastante inciertos. Estas máquinas dan la falsa sensación de apuntalar los recuerdos y hasta de suplir la memoria.

Las nuevas tecnologías audiovisuales llevan consigo un mensaje explícito de progreso, adelanto, avance. Todo en ellas grita innovación, nuevos tiempos. Una expresión acabada de era tecnológica que define nuestros días. Quien no las utiliza es un dinosaurio.

No hay celebración, viaje, ceremonia, espectáculo que no esté invadido por fotógrafos, camarógrafos de video y grabadoras digitales; que limitarán la percepción de la experiencia inmediata en función de recordar, más adelante, eso que no percibimos a plenitud, sino por retazos debido a que estos mismos aparatos robaron parte de nuestra atención.

Asimismo, pareciera existir un axioma que reza: sin multimedia cualquier evento es pobre y aburrido.

La fotografía, el cine y el video han resultado enriquecedores para la humanidad. En muchas oportunidades se realizan en estos campos arte profundo y conmovedor. Comunican un universo prodigioso, pero ninguna de estas expresiones sirve para apuntalar los recuerdos y mucho menos para suplir la memoria. Son harinas de costales muy diferentes. La naturaleza de cada uno puede que se roce en algún momento, pero su andar es más bien paralelo. Ante esta tecnología los recuerdos desaparecen y se pliegan al testimonio impreso o audiovisual. En vez de memoria pasamos a tener registros documentales.

El recuerdo es lo que filtra y alimenta los acontecimientos, de manera que siempre son dinámicos, se transforman, van adaptándose al devenir, a la valoración del entorno, a los anhelos y temores del individuo. Adquiere colores y matices nuevos mientras el tiempo transcurre. Los recuerdos tienen una vida propia que alimenta y texturiza la psique para abordar nuevos acontecimientos que luego también serán recuerdo y que conforman la memoria de lo que somos y hemos querido ser.

El ladrillo que tramado junto a otros conforma el universo teatral, está hecho de la misma materia que conforma el tramado de la memoria y el recuerdo. El escritor teatral toma de la vida un acontecimiento y lo filtra, lo alimenta con otros acontecimientos que le son afines, va transformando los hechos lo adapta al devenir, a la valoración particular que le dicta su conciencia, su inteligencia y su sensibilidad; a través de sus propios recuerdos, de su propia memoria le va suministrando colores y matices, les insufla una vida propia. De manera idéntica actúa el director con el texto del dramaturgo: lo filtra, lo alimenta, va transformando los hechos... también el actor, a través de su personaje y de la relación que establece con su entorno, realiza el mismo recorrido, filtra, alimenta, matiza, interpreta, transforma la propuesta del escritor y del director, otro tanto pasa con la música, la escenografía, la iluminación. Así se crea una red llena de imágenes que vienen de la memoria y hacia la memoria van.

Todo está en función de establecer un vínculo con el público de una manera que con otro medio no se puede hacer. El fenómeno de comunión que genera el hecho teatral, ese momento en el que un grupo de espectadores, un grupo de actores, entran en un contacto íntimo, que permite el reconocimiento del otro, y sobre todo la percepción de uno mismo, es posible gracias a que lo que ocurre, ocurre en vivo. Lo que va a pasar —bueno o malo— va a ocurrir aquí y ahora. Nunca más se va a repetir.

El espectador percibe la respiración, el sudor, el palpar de esos actores, vive el desaliento de un traspíe, la angustia de un parlamento olvidado, se recrea en la mirada de aquel que asumió un riesgo y salió bien parado, sintió un parlamento, un gesto, una situación o un silencio. El espectador sabe que la gente que lo rodea está sintiendo cosas similares. Comparte con ellos la exclamación callada, la risa franca y hasta alguna lágrima de compasión o de arrebató estético. Es la misma vivencia del actor. Sabe que su grito de triunfo no convenció a nadie o que su amenaza terrible pasó a ser parte del patrimonio del colectivo que asistió a la función.

Ambos, actores y público, están haciendo fiesta de la memoria y construyendo juntos un recuerdo que será distinto para cada uno los presentes y que se irá transformando, enriqueciendo, matizando a medida que su devenir así lo disponga.

Tenemos entonces que el teatro vive la paradoja de permanecer a lo largo de los siglos justamente por su carácter fugaz.

El teatro responde a necesidades de lo humano muy particulares. Decimos que una novela, un poema, una pieza cinematográfica o un retrato nunca es el mismo para alguien que vuelve a entrar en contacto con la obra. Aunque eso es completamente cierto, también lo es que esa mutabilidad se debe exclusivamente a la subjetividad del receptor. El texto literario, la película o la pintura —contengan

la carga subjetiva que sea— no mostrarán ningún cambio. Con el teatro es diferente, una función jamás será igual a otra. Si el espectador regresa, se enfrentará a otra obra por partida doble, la que ha transformado su subjetividad, su recuerdo y la que se ha transformado como consecuencia de la subjetividad de los actores. Y es allí justamente en donde descansa la máxima riqueza del teatro, lo que está aconteciendo es agua viva y única. Es la experiencia que se hace al alimón entre el público y los actores.

Lo efímero como puntal de lo teatral, entonces, pareciera acercarse más a la economía de lo desechable que a la vieja producción de objetos, que se hacían para que fueran duraderos. Hoy «todo es desechable y provisional» como asegura Serrat en una canción. Aquellas navajas de cachá nacarada, con las que el barbero solía acariciar una tira de cuero, eran compradas una sola vez en la vida, lo que significaba que el diseñador se pusiera metas de muy largo alcance, tratando de permanecer en la memoria del usuario aunque sea por lo bonito o clásico del modelo. Quien se decidía a formalizar su relación de pareja, bien frente a las leyes religiosas, bien a las leyes del Estado, cogía un impulso que le permitiera la permanencia en el tiempo. Una vivienda era para toda la vida, igual que ciertos abrigos, ollas y vajillas. Sin embargo, la maquinaria de productos en serie, capaz de producir cientos de miles de lo que sea en poco tiempo, podía agotar la demanda muy pronto. Hacer objetos que duraran mucho condenaba a la inmensa producción en serie a permanecer en los almacenes ya que el consumidor no iba a volver a comprar lo que tenía en su casa vigente y en buen estado. Así que nació el maravilloso mundo de lo desechable, maravilloso para los fabricantes —se entiende— que vieron primero doblar y luego multiplicar por cien sus fortunas.

El consumo, como eje central del capitalismo moderno, descansa en la caducidad de todo lo que produce. Desde la industria de la hojilla de afeitar, el automóvil, la computadora, pasando por la de la



ropa, la manera de llevar el cabello, hasta llegar a las teorías políticas, económicas, artísticas y religiosas, generan productos que al salir al mercado ya están sentenciados a perder vigencia, bien porque en cola ya está el modelo que lo sustituye o bien porque su atractivo es justamente su carácter desechable. Esto va conformando una visión generalizada de que todo dura y debe durar poco, y uno tiene que apañársela para adquirir el objeto sustituto, so pena de quedar varias generaciones atrás de cualquier cosa.

Una vieja versión cinematográfica de la novela de H. G. Wells, utilizaba como recurso para mostrar el paso acelerado del tiempo, un maniquí que iba cambiando de forma de vestir aceleradamente, marcando el paso del tiempo con los cambios de la moda. Hoy no solamente cambian aceleradamente de ropa los maniqués, sino que los mismos maniqués cambian de diseño con períodos de caducidad cada vez más cortos. Y mientras más rápido ocurren los cambios el tiempo nos dura menos.

Frente a esta esclavitud de lo desechable, el cine y el video, que son promesas de la perpetuidad, aparecen como opciones liberadoras más contundentes que el teatro. Sin embargo, esto es sólo de manera aparente. Sin negar, y más bien celebrando, las enormes posibilidades que brindan estos medios, no podemos obviar que su carácter tecnológico media de manera indisoluble en su expresión. El lenguaje audiovisual se ha ido adecuando a las innovaciones técnicas. Así los primeros cineastas tuvieron que abandonar el lenguaje del cine mudo, más adelante tuvieron que abandonar la magia del blanco y negro. Y ahora se está abandonando el celuloide para darle paso al video digital. También en la temática comienza a tener un peso los efectos especiales, nos topamos a cada rato con películas que fueron escritas para poder utilizar el último grito de la tecnología. Por su lado el montaje cinematográfico le imprime a la historia un ritmo que cada vez es más rápido. Tanto que a veces un plano de un segundo ya parece demasiado largo. Lo que nos hace ver que el

cine y el video también han caído en la vorágine de lo desechable, de la caducidad, del cambio acelerado.

Por la misma naturaleza del teatro, cualquier recurso tecnológico está al servicio de la obra y casi nunca al contrario. De hecho, mucho alarde en esta materia suele generar sobre el escenario un matiz de artificialidad no siempre grato.

Sea el público infantil o adulto, estamos hablando de una experiencia vital, en donde el ser humano constituye la materia prima, no el texto, no la escenografía, no los recursos técnicos ni tecnológicos, es el espectador y es el actor. Lo demás funciona si está al servicio de esta relación, de lo contrario es completamente prescindible.

El escritor del texto teatral tiene que tomar en cuenta esta relación casi religiosa entre el actor y el público. Cuando se escribe teatro no se está haciendo literatura, se está elaborando un texto al servicio del arte de lo efímero y de lo irreplicable. El director también tiene que tomarlo en cuenta, mientras más artificios agregue, mientras más se soporte en una parafernalia escenográfica y tecnológica, más lejos se coloca del fenómeno de lo teatral.

Muchos escritores, productores y escritores han caído en la tentación de incorporar recursos audiovisuales, grandes escenografías y tecnologías de última generación para competir con el cine y la TV, y lo que han hecho es rendirle tributo a estos medios soslayando la verdadera fuerza y atractivo del espectáculo teatral. Que es la sencilla y efímera relación humana de la que hemos venido hablando.

Así cuando pensemos en teatro, bien para asistir a un espectáculo, bien para producirlo, dirigirlo o escribirlo, pensemos en lo efímero, en lo irreplicable no por novedoso sino por experiencia viva. Ese es el universo que convoca y que no debemos desaprovechar.

## La lectura de lo cotidiano a través de la teatralidad

*Felices los que saben  
que detrás de todos los lenguajes  
se encuentra lo inexpresable*

RAINER MARÍA RILKE

Entendemos la lectura como la acción de descifrar una realidad determinada y entendemos teatralidad como lo que tiene carácter de teatral.

El trabajo de descifrar la teatralidad en lo cotidiano implica la observación del entorno de una manera especial. Sin saber de antemano qué es lo que se busca, dejando actuar capacidades y modos de observación que no son los habituales. Es posible que así descubramos el agua tibia, pero descubrir el agua tibia puede ser un verdadero hallazgo si de verdad es un descubrimiento, si no es un amago, si no es un acto retórico. Es aprender a caminar o aprender a ver caminar después de tener décadas caminando y viendo caminar. Lo que se podría descubrir con esto del agua tibia es que hace muchos años que no sentimos la temperatura del agua; en el mismo sentido podría ser la comprensión de que el caminar es también una opinión, un sentimiento, un estado de ánimo, la expresión de un individuo, de su familia, de su cultura, de su humanidad. También puede pasar, en este proceso, que no se vivencie nada con el caminar o con el agua, podría ser una jornada perdida y habrá que dejarlo para después. A lo mejor el hallazgo y la materia de estudio está en ese sentimiento de frustración por no haber conseguido nada, tal vez esa sea la punta de la cabuya de lo que hemos salido a buscar.

No se sabe con certeza qué está del otro lado de esa cabuya, pero va surgiendo el carácter de lo teatral en la cotidianidad. No sabemos qué estamos buscando específicamente, pero sabemos que está vin-

culado al teatro, a lo que intuimos que es teatro y que a la vez es lo que pasa todos los días. Y allí —como clave— se establece una buena paradoja: el teatro está fundado en lo sagrado, en lo que no es profano y la cotidianidad es por excelencia el espacio profano.

Puede ser, entonces, que lo que estamos buscando es lo sagrado en nuestra vida diaria, pedacitos de sacralidad que se escabullen de los espacios consagrados y andan por allí, con cierta picardía colándose en unas piernas de señora que se bajan con dificultad de un autobús que casi ni se detiene. O en el cruce de mirada de un muchacho y una muchacha en el metro, que se hace intermitente pero cada vez más audaz y al mismo tiempo más furtiva por saberse en evidencia. Lo que pasa es que esa bajada de esa señora de ese autobús no es igual a nada. Ella, en ese momento, tenía toda su vida puesta allí quién sabe por qué. Y uno, que pasaba por allí con la atención puesta, lo descubre y lo aprehende. Así algo en uno comienza a comprender lo que es un gesto. Algo te dice que aquella mirada entre esos dos jóvenes es más que un coqueteo, que expresa un amor que ni los dueños de ese ver son capaces de aceptar. Pero el sentimiento está allí y también lo siente quien observa. Se vuelve a experimentar el sabor de un gesto profundo, además se registra una forma genuina, compleja y limpia de lo que es expresar un sentimiento.

Más tarde, en el salón de ensayo, se tratará de encontrar algo de esa materia en el actor, en el texto, en el escenario y se intentará dejarse llevar, una vez más, sin nada preconcebido, sin nada habitual.

Ahora bien, nosotros tenemos un cuerpo que ha aprendido y que se ha habituado a una manera social de ser, se ha fortalecido en algunas partes y se ha abandonado en otras, sabe expresar un número determinado de sensaciones de una manera prescrita y reconocida. Nuestro cuerpo no está preparado para expresar eso que descubrimos en el otro porque, entre otras cosas, no lo hemos entrenado para ello. Por eso, parte de la investigación es trabajar con

esfuerzo no habitual el propio cuerpo, dejarlo exhausto para que los bloqueos, los miedos, los prejuicios, los resabios dejen paso a eso mismo que hizo especial el bajar del autobús a la señora. Ella lo hizo de manera inconsciente pero en el buscador debe ser consciente. Precisa acceder a esa misma pura incertidumbre de los muchachos en el metro, a esa misma perplejidad de la que fuimos testigos y, al mismo tiempo, poder controlarlo para que exprese creadoramente su propio mundo de imágenes y sentimientos. En el mejor de los casos se consigue a medias, dejando un sentimiento de cosa incompleta. Pero sin saberlo o sabiéndolo, vamos adquiriendo herramientas para seguir buscando.

Hasta aquí nos hemos referido a la lectura de la teatralidad en lo cotidiano, pero se trata de leer lo cotidiano, valernos de la teatralidad para leer en lo cotidiano. Si volvemos a las piernas de la señora que se bajaba del autobús, si nos acercamos a eso que hizo que esas piernas y ese gesto fueran especiales, surgen preguntas interesantes como por ejemplo ¿cómo sabemos que no fue nuestra imaginación, nuestras ganas de descubrir algo, nuestro ego haciendo las veces de demiurgo los que le atribuyeron a ese gesto el carácter de lo teatral, el carácter sagrado? En realidad creo que nunca se podrá responder a esto con certeza; pero dejar la pregunta abierta, la duda rondando cada paso del proceso no solamente es sano sino muy útil.

Cosas como la impaciencia o la vanidad juegan un papel importante en este tipo de investigación, casi siempre para entorpecerlo; sin embargo, no podemos escapar ni de la impaciencia ni de la vanidad, primero porque son parte de la naturaleza humana y segundo porque también son materia de estudio, también proporcionan elementos con carácter teatral y ambos aspectos construyen un importante tinglado de nuestro día a día.

Tratar de leer lo cotidiano a través de la teatralidad también pide de nosotros capacidad de discernir y capacidad de codificar, no so-

lamente poniendo a actuar nuestra inteligencia consciente, requiere de poner en juego nuestra intuición. Jung, en uno de sus artículos en los que habla sobre la intuición, cuenta de una señora que tenía la certeza, cada vez que iba a su consultorio, de que el paciente anterior era un hombre. Tan contundente era la convicción de la señora y tanta la sorpresa de Jung ante el acierto, que se dedicaron a observar el entorno para determinar cuáles condiciones le permitían a la paciente «saber» que antes de ella había estado un hombre en el consultorio. Resulta que descubrieron un cigarrillo en el cenicero que solían fumar solamente hombres, además de un perfume masculino que impregnaba levemente el asiento. Ella había codificado inconscientemente olor y marca de tabaco; ella había mirado sin mirar la colilla, había olido sin oler el perfume, pero había asimilado la información y se la atribuía a «un no sé qué». Con y desde estos mecanismos de percepción uno establece lecturas de la realidad en un estadio distinto al mecanismo de percepción habituales o conscientes. Hacerle caso, entonces, a la intuición es muy importante en esta lectura de lo cotidiano para atisbar qué de teatral subyace en ella.

Todos hemos vivido circunstancias lo suficientemente trascendentes como para saber que los involucrados ponen toda su vida en un instante, bien para dar un abrazo, bien para pegar un salto, bien para llorar. También hemos visto cómo miran los enamorados y, de hecho, hemos mirado de manera enamorada. No hay un manual escrito de cómo poner la vida en un gesto o cómo mirar enamoradamente, no existe pero sí se pone la vida en un gesto y sí se mira de una manera especial y lo sabemos. Algo de nosotros o alguien en nosotros sabe cuándo el acto es genuino.

Cuando extendemos estos ejemplos a un espectro social, cuando los métodos ya no tratan de cazar al vuelo un mínimo gesto, sino un gestus común, un algo que expresa un sentimiento, una manera, un ritmo que le pertenece íntimamente a una comunidad, y si además esa comunidad lo es gracias a que sus individuos tienen esas cosas en

común, comenzamos a leer en la cotidianidad elementos no evidentes, casi invisibles, pero que son los que te hacen pertenecer o saber que perteneces.

Para sondear dentro de los elementos visibles pongamos como ejemplo a alguien que entra nuevo a un grupo, él se siente ajeno, el grupo también siente que él es ajeno. El recién llegado busca identificar los códigos que lo podrían hermanar al grupo al que quiere pertenecer, la manera de vestir, algunas palabras, algunos gestos, ciertos chistes que solamente dan risa si se comprende el contexto. Él va accediendo a eso y va cediendo lo que trae. A lo mejor aporta poco o mucho de manera que también el grupo se modifica. Este individuo del todo visible en un principio se hace invisible, se hace parte de un ritmo, de una cadencia. Y esto que lo hace pertenecer, no es solamente con lo evidente, también juegan cosas que ni él ni el resto del grupo es capaz de concienciar en condiciones normales. Ahora, es posible que en condiciones especiales, esos códigos ocultos aparezcan de forma muy clara o de manera simbólica. Lo teatral es una de esas condiciones especiales, o mejor dicho esa condición especial puede tener un carácter teatral, muy efectivo y muy real que permite comprender —más allá del intelecto— el sentimiento de pertenencia, de rivalidad o de exclusión. Y aquí encontramos una posibilidad de leer lo cotidiano desde la teatralidad.

Es necesario resaltar que lo que hasta ahora se ha descrito sirve para leer de la cotidianidad lo que no es cotidiano, lo que es especial, lo que está oculto en el devenir rutinario o superficial del cada día. Pero es así porque los gestos, las costumbres más habituales se soportan en un código complejo. Son gestos y costumbres impulsadas por simbolizaciones e imágenes que hablan del carácter y la condición humana. Visto así, el actor que se inscriba en un proceso como este, el director, el dramaturgo, el escenógrafo que se involucren en este asunto se ven impelidos a actuar como investigadores, como buscadores. Quizás se verán obligados a despegarse de una imagen

de «artistas», para parecerse más a un antropólogo o a un científico social. En todo caso este tipo de experiencia exige tratar de no depender tanto de la vanidad, ya que el trabajo se sustenta en que no se sabe, de que todo conocimiento previo tiende a ser un estorbo, sin que esto, lo no sabido, signifique soslayar la experiencia de vida y de creador. Pide características del científico: curiosidad, método y honestidad; características del artista: sensibilidad, rigurosidad, trabajo consigo mismo. Características del buscador: certeza de no saberlo de antemano, disposición a herramientas, métodos y hallazgos no habituales, además de tenerle mucha más confianza a las preguntas que a las respuestas.



## La dramaturgia como expresión de lo teatral

La dramaturgia es el nombre que se le da al hecho de escribir teatro. Ahora bien, el teatro no solamente se escribe sobre un papel. Todos los involucrados en una puesta en escena escriben la obra que se presenta al público. Tal vez esto suena como si estuviésemos estirando el concepto de escribir hasta el punto que le convenga a la premisa del texto. En caso de ser así, este mismo hecho serviría de ejemplo para corroborar dicha premisa.

Cuando se escribe este texto se realizan varias acciones de manera simultánea. Una de estas acciones es poner letras unas al lado de otras, que forman palabras que se alinean unas al lado de otras, que forman oraciones que se ponen unas después de las otras, y así párrafos, etc. Esta acción es meramente mecánica.

Otra acción es utilizar formas preestablecidas en la combinatoria de esas letras, de esas palabras, de esas oraciones, etc. Esta acción ya no es tan mecánica, requiere de una competencia, una voluntad, de un conocimiento del lenguaje; es decir se requiere de una destreza en el manejo de la morfología y la sintaxis del lenguaje.

Otra acción es la escogencia de palabras específicas. De manera de ir contando con un repertorio que permita ir construyendo el andamiaje conceptual. Y para ello se utiliza un código lingüístico que también maneja el destinatario del escrito.

Otra acción es la combinatoria semántica de estas palabras con otras, para crear unidades significativas más complejas que la palabra, es decir oraciones y párrafos que son las que traducen una idea.

Podemos seguir ampliando la descripción de acciones simultáneas que se llevan a cabo a la hora de escribir, como por ejemplo la búsqueda de un tono, de un estilo, cuidarse de redundancias, cacofonías, utilización de signos de puntuación en función de matices. El uso de la ironía, de las citas, de los ejemplos. Es decir escribir es un acto en la que se ponen en acción distintas habilidades y distintos conocimientos. Pero lo más importante de la escritura, su función fundamental es la de traducir una idea, un pensamiento, un impulso estético de quien escribe. Las demás acciones están al servicio de este hecho, que termina siendo el acto propiamente de escribir.

Si estiro el significado de escritura tengo que hacer uso de toda esta simultaneidad para que la idea sea traducida en un texto, pero también podría ser una canción, un dibujo, una pieza teatral, un trabajo actoral, en la que tendría que utilizar las herramientas específicas, pero la idea fundamental es traducir la idea de mi cabeza al texto. Las palabras, el dibujo, la puesta en escena, son vehículos, son aspectos formales, vehículos que traducen por un lado y por el otro comunican la idea. Llamar dramaturgia del actor, del director, del escenógrafo, es semánticamente exacto, cada uno escribe teatro con las herramientas que le corresponde.

Cuando un dramaturgo tiene una idea, un impulso estético, un pensamiento, una convicción, la traduce utilizando el mecanismo que acabamos de describir. Esa obra escrita en un libro, un papel, se transforma en un pensamiento, una idea, un impulso estético, para un director, un actor, un escenógrafo, etc. Y cada quien traduce ese pensamiento, idea o impulso, con herramientas parecidas a las letras y las palabras y acudiendo a un código que sea capaz de decodificar un público. Es decir que pueda «leer» el público.

Cuando alguien dicta una carta, la está escribiendo, pero el acto mecánico lo lleva a cabo otra persona, que paradójicamente escribe y al mismo tiempo no está escribiendo. No está traduciendo el pensamiento de quien dicta, lo está copiando. Utiliza los aspectos mecánicos de la escritura pero no los esenciales. El director no copia al escritor de la obra, y los actores no copian ni al dramaturgo ni al director. El director, los actores, el escenógrafo, el iluminador, el vestuarista, el maquillador reciben una idea en forma de libreto, de indicación, de comentario y la procesan, la convierten en parte de su pensamiento, su impulso estético, de su idea. Cada quien traduce su idea y la lleva a escena. La conjuga con las otras ideas. Y el resultado es el montaje. El compendio armónico de varias lecturas y varias escrituras.

Cuando se lleva a cabo un montaje no solamente se conjugan las distintas dramaturgias de las que venimos hablando, sino que se conjugan todas las dramaturgias de todos los montajes desde los primeros actos rituales de los primeros seres humanos hasta nuestros días. Ese es el gran código del teatro con el que hacemos nuestra dramaturgia individual y colectiva.



## La dirección teatral

Como toda actividad el oficio de dirección teatral tiene muchas aristas, sobre todo visto desde la interpretación y el análisis. Como hecho se ejerce sin hacer disecciones de los componentes metodológicos, subjetivos, teóricos, tradicionales, prácticos que implica la actividad.

Una de estas aristas es el rol que juega la puesta en escena y la dirección de actores, otra se vincula a los modelos de producción y de estructura de poder que se han tejido a lo largo de la historia, otro más con la interpretación del texto dramático y su conversión en espectáculo escénico, la relación de la dirección teatral con la historia del teatro, etc. Además, cada uno de estos aspectos contiene un sinfín de líneas que pueden desarrollarse independientemente o con relación al conjunto o con algunos aspectos. En otras palabras caracterizar la dirección teatral en su totalidad es tarea larga y tal vez inútil. Pero creo que es importante visualizar que hay una gama de posibilidades de abordaje de manera de poder diferenciar cuando amalgamamos conceptos que posiblemente devienen de una arista y le damos como entorno otra, generando más confusión que comprensión de la actividad.

Podemos abordar la dirección teatral como un acto inserto en el proceso histórico, hacerlo diacrónicamente, entender el proceso de dirección a través del transcurso del devenir humano. Y esto emparenta la dirección teatral con la historia de la humanidad en general y con la historia del teatro en particular.

Por supuesto que este texto no pretende ser histórico ni hacer historiografía del teatro. Pero sí hay que echar mano, aproximarse a los registros o especulaciones históricas y antropológicas para tratar de caracterizar el rol del director ocupando un espacio histórico-social.

Se puede notar que los estudiosos describen las primeras comunidades como gente que se organizaba a partir de una visión cosmogónica de su entorno, que dialécticamente iba generando en el mismo proceso de organización. La historia del teatro y la historia de la humanidad (entendidas como categorías) están muy próximas. Los ritos religiosos y las manifestaciones estéticas están estrechamente vinculados entre sí, como las actividades económica y política lo están con lo religioso. Igual que la reproducción, la estructura social, la estructura de parentesco, la alimentación, la interpretación y descripción del universo en tanto mundo material, mundo subjetivo y mundo interior. Todo está concebido con una estrecha interrelación dialéctica de causas, efectos, síntesis, relaciones dicotómicas o más complejas, de fuerzas unificadoras, de patrones ancestrales y conceptos de divinidad.

Esas expresiones rastreadas por los antropólogos, los historiadores y los arqueólogos, que por similitud, fueron nominadas y catalogadas con nombres y categorías actuales, sin que necesariamente fueran actos que se correspondan propiamente con las imágenes o concreciones actuales del hecho social. Aún con una improbable concreción o una imaginería similar a la actual, el contexto inserto en patrones rituales, mitológicos, sociales de la comunidad le otorga una significación y una trascendencia distintas.

El líder, jefe, chamán, o como sea pertinente llamarlo, que ejercía una autoridad completa o parcial en el grupo, también la ejercía en las expresiones estéticas o religiosas, el fin de las mismas siempre estaba enfocado a la ordenación simbólica del mundo y hacia la dominación de la naturaleza o convivencia con la misma; bien en el

contacto cotidiano, bien en las manifestaciones extraordinarias. Es decir o iban enfocadas a reafirmar las relaciones del ser humano con su entorno natural, su entorno cultural y las actividades de supervivencia, caza, pesca, recolección, siembra, domesticación, enfermedades, nacimientos, muertes, ciclos agrícolas, intercambio con otras comunidades, guerras, ordenamiento dentro de la propia comunidad, distribución e intercambio de insumos, vida sexual, etc., reafirmación de tabúes, modos de producción, hallazgos de herramientas, etc. O iban encaminados hacia la simbolización de fenómenos extraordinarios como terremotos, inundaciones, eclipses, nuevos parámetros de relación social, etc.

Hay indicios de que la actividad productiva era asumida como propia de toda la comunidad aunque haya habido especializaciones: hombres en una actividad, mujeres en otra, niños y ancianos en otra, o los muy fuertes o más diestros con relación a los más débiles y torpes. Así, la actividad ritual y/o estética también era asumida por toda la comunidad, seguramente con las especializaciones del caso. Es difícil que haya habido una diferencia de la actividad económica con la actividad ritual en relación con la influencia u ordenamiento por parte del liderazgo. Bajo esta caracterización, el jefe de la comunidad o de la ritualidad puede entenderse como un antecesor del director. Entendiendo que, a veces, el jefe de la comunidad y el chamán (jefe espiritual, guía, brujo, médico, oráculo, etc.) eran personas distintas, otras veces era la misma persona; lo que sí es cierto es que los rituales se llevaban a cabo coordinados por una persona. Los ritos siempre partían de estructuras que guiaba un sacerdote o chamán, obedeciendo a tradiciones y costumbres atribuidas a sus ancestros. Experiencias con comunidades indígenas en la actualidad corroboran esta apreciación.

Esta caracterización, aún con su carga especulativa, nos sirve de telón de fondo para aproximarnos al director en otros momentos de la historia.

En el acto ritual que entendemos como una forma de expresión teatral tenemos que la visión del líder y la visión del grupo eran similares. Todos creían en las mismas cosas, todos tenían el mismo fin, tanto en la influencia que el acto ejercería en la comunidad como en cada uno como individualidad. Todos estos actos eran rituales insertos en una cosmogonía mítica, religiosa y filosófica del colectivo.

La mimesis corporal y vocal con animales, fenómenos, espíritus, dioses, situaciones; marcan el evento y la comunidad participa y se consustancia con lo que ocurre. A veces son ritos de iniciación y el evento cuenta con el o los sacerdotes, los iniciados y el resto de la comunidad, cada uno jugando un papel diferente y en contacto con distintos grados de sacralidad. Otras veces son ritos en los que la comunidad entera participa como actuante fundamental, es decir con un mismo grado de sacralidad. En todo caso no hay necesidad de explicar o analizar a posteriori el significado de la actividad, la relación entre puesta en escena y los contenidos, la calidad actoral, la musicalidad o lo dancístico, todo está comprendido de antemano, todo es aceptado y se entiende como beneficioso. Todos van a darle continuidad al ritual con procesos de sacralización del espacio. Todos entran en comunión, en procesos de identificación, de asunción de una simbología que le es común; es decir, se establece una reafirmación cultural, social y espiritual. La fiesta, el rito, la teatralización confirman los mitos y visiones que estructuran el saber del grupo. Lo teatral es una herramienta que encaja en el rompecabezas de la sociedad. Entonces la acción del «director» no está enfocada en garantizar «el éxito» del ritual, ni los actores van a dar autógrafos, ni nadie va a hacer un análisis estructural, crítico, semiológico de lo que está viendo o acaba de ver. Entre otras cosas porque más que espectadores son participantes del acontecimiento. La función del líder es la de obedecer a los requerimientos del ritual, su función es la de coordinar el acto, de consustanciar al ser humano con el ritmo y el espíritu del evento.



La historia del teatro está marcada por este tipo de relaciones rituales y mitológicas, en occidente la descripción y función que los estudiosos hacen de las fiestas dionisiacas, es la de una entronización con el devenir del ser humano con su realidad histórica, política, material y espiritual.

En *El nacimiento de la tragedia* Friedrich Nietzsche no sólo presenta el advenimiento de Dionisio como la deidad que propicia la creación de la tragedia sino que expone el significado del encuentro de una visión preponderante de lo apolíneo con lo dionisiaco y que es, justamente, esta dicotomía entre fuerzas contrarias y al mismo tiempo complementarias las que desencadenan el hecho trágico y su corolario: una ritualidad que da cuenta de tal hecho.

Mientras la sociedad griega se fue complejizando, el intercambio cultural y económico se fue acendrando. La actividad artística fue a la par de estos procesos.

El ritual se fue modificando en consecuencia con esta dinámica. Los coros, al principio meramente rituales y cuya función era el ruego a los dioses por las necesidades que propiciaba el rito, se fueron transformando a partir de demandas estéticas (una sonoridad más rítmica, una función más acompañada entre sus participantes, una musicalidad más allá del mero hecho religioso, etc.).

Los coros se fueron especializando, se dividieron en dos y necesitaron de sendos corifeos y cada corifeo con su coro ejercía una acción de coordinación (de dirección), la acción del hipocrités (el respondedor), que terminó convirtiéndose en un ordenador de los dos semicoros y que devino más adelante en el que era el escritor, actor y director de la tragedia clásica. A su vez, el sacerdote de la ceremonia coordinaba el desarrollo de los ditirambos, la entrada y la salida de personajes y objetos escenográficos, etc. La orgía mística inicial fue adquiriendo un orden que era marcado por los procesos

de ordenamiento social. Una vez más la pugna y la complementariedad entre lo apolíneo y lo dionisiaco.

En Grecia la escritura como herramienta hizo avanzar de manera definitiva el hecho teatral.

El hecho teatral cobró una vida en sí mismo; más que un mero hecho religioso, era un acto que pertenecía a las olimpiadas; más que un mero rendir homenaje a los dioses, era una manera de teatralizar el pensamiento y el ideario griego. La empatía y la catarsis, como resultado sublime del hecho teatral no se hubiesen dado sin esa implicación filosófica, psicológica y religiosa en la cotidianidad.

El escritor que competía en las olimpiadas era quien actuaba y al mismo tiempo quien ponía en escena. Por tratarse de una competencia, aquí sí se hacía necesaria la particularidad. La idea de ritualidad religiosa en el teatro cobra un carácter de ritualidad social. Lo que era un sacerdocio se transforma en una proposición a evaluar, sin que esto signifique que pierda su condición catártica. Esa ambivalencia entre lo ritual y lo profano se sigue manteniendo hoy. La convención teatral sólo es posible si esta ambivalencia está viva.

Este desarrollo influyó claramente la teatralidad romana, pero otras culturas en el mismo espacio temporal desarrollaron el hecho teatral de manera diferente o lo mantuvieron más cercano a la herencia de sus ancestros o a la ritualidad arcaica. También fueron surgiendo ritos y expresiones estéticas dentro del mismo marco de relaciones interculturales, de dominación, etc. Pero como hecho importante, en lo que concierne a este trabajo, podemos rastrear la presencia de un líder comunitario: un sacerdote, un chamán, un jefe de grupo que comparte su liderazgo político-religioso con su liderazgo en el hecho teatral. Entendiendo que más que compartirlo como una doble actividad, es más bien como parte del liderazgo. Un ordenar todos los aspectos, siendo coherente con la visión cosmogónica del

grupo. Con la ampliación y complejización de las sociedades, con la especialización de los roles sociales y productivos, necesariamente está función compartida fue adquiriendo nuevas características. El liderazgo también se fue especializando en función de las actividades que iban adquiriendo una fisonomía particular.

Así arribamos a una relación director-grupo teatral que puede rastrearse en el universo probable de nuestros ancestros; en la cual a alguien le corresponde ordenar lo que ya está ordenado por la tradición. Tropezamos con un concepto de arte en el que no se exige innovación, ni originalidad, ni personalidad o marca estilística, pero sí, seguramente, prestigio, conocimiento, destreza, tal vez abolengo (herencia). Estos requisitos no se inscriben en el hecho teatral propiamente dicho sino en las actividades generales del grupo.

Dentro de esta caracterización no cabe duda de que las relaciones sociales de producción ejercen una influencia definitiva en los roles que se adquieren en las actividades artísticas grupales. El director de orquesta, el coreógrafo, el director teatral, es asumido y se asume dentro del paradigma de la jerarquía que se establece en la estructura laboral de la sociedad en la que vive. También se colige de que la ruptura con ese paradigma es complicado y siempre se lleva a cabo de manera consciente.

El crecimiento demográfico, la sofisticación de las herramientas de producción, el intercambio económico y cultural con otras comunidades, la aparición de nuevas herramientas para el conocimiento como la escritura, el lenguaje matemático, la abstracción del pensamiento, la especialización y la división del trabajo y de la actividad económica, generan complejidad en las relaciones sociales que diluyen la percepción cosmogónica del entorno. Evidentemente esto no ocurre de manera simultánea en todas las culturas, ni tampoco de manera fatal en un acto de estímulo respuesta. Más bien las relaciones de intercambio van estableciendo especificidades, así puede

registrarse una tremenda influencia de una cultura a otra, o el desenvolvimiento endógeno de otras comunidades.

Antonin Artaud, que ciertamente no fue a estudiar a México como occidente entiende esta actividad, que más bien fue a experimentar en una cultura que entendía como superior a la europea en algunos aspectos, da cuenta de la estrecha relación de la ritualidad tarahumara con la concepción que tienen del mundo. Aun pareciendo una obviedad, es importante destacar que los aspectos, las partes del rito, son derivados del concepto de vida, al mismo tiempo son formas de conceptualizarla. No hay una teoría, hay una vivencia que se expresa en lo profano y en lo sagrado. Es un cosmos. Es interesante que nos parezca innegable cuando se afirma que el ser humano se ha separado de la naturaleza, se ha separado de las enseñanzas de sus ancestros. Nos parece normal afirmar que el ser humano en la contemporaneidad se ha separado de los rituales que le son inherentes o que los rituales en la actualidad han caducado. Que el teatro perdió su carácter sagrado. Es así como Artaud, Grotowski, Barba y otros muchos han acudido al contacto con comunidades tradicionales con el fin de entrar en relación con lo que pareciera ser una verdadera ritualidad. ¿Es posible, acaso, que la ritualidad tradicional sea más verdadera que la ritualidad contemporánea? Y de ser así, ¿es posible que un ritual de esa naturaleza alimente el espíritu del ser contemporáneo mejor, o con más profundidad, o con más verdad, o más fuerza que la ritualidad contemporánea? ¿No tiene que haber una obvia relación entre la ritualidad y la concepción del universo de la comunidad? De ser así, nuestro teatro con sus múltiples expresiones, nuestra ritualidad tiene que bastarnos. Nuestra religiosidad, atea o no, tiene que bastarnos. Si no basta ¿hay que acudir a la ritualidad ancestral? Pareciera que no, que hay que encontrar una ritualidad, una teatralidad tan contemporánea como la necesidad que se plantea.

Es innegable que nuestro siglo XXI está lleno de ritos, muchos son ateos, otros vinculados a la creencia de una divinidad, algunos

se llevan a cabo sin siquiera asumirlos como tales. Y las artes en general están llenas de ritos que apuntan directa y conscientemente a la espiritualidad, a la materia sensible en lo humano. Es de suponer que ninguno de los ritos arcaicos, en su momento, estaba esperando la aprobación de antropólogos para legitimarse o para entender que sí servían a las necesidades espirituales, psicológicas de la comunidad. No se esperaba eso ni de los antropólogos, ni de los oficiantes, ni de ninguna autoridad, ni de nadie.

Dentro de esta caracterización no luce como muy necesario acudir a los viejos ritos para poder entrar en contacto con el espíritu colectivo, la espiritualidad o la religiosidad, atea o no. Tal vez frente a la sensación de carencia lo que hay que buscar es el referente actual a la religiosidad, la espiritualidad, los resortes de lo gregario, lo que nos une, lo que nos comunica, lo que nos coloca en común unión.

Recapitulando: tenemos, dentro de este marco de ideas, que la presencia de la dirección teatral es consustancial con el teatro desde sus inicios. Así como no podemos llamar propiamente teatro a esas manifestaciones tampoco podemos hacerlo con el director. Lo que se resalta es la presencia simultánea desde el embrión del hecho teatral. La dirección teatral fue adquiriendo una caracterización definitoria mientras los roles en cualquier otro ámbito de la sociedad pasaban por el mismo proceso. Desde muy temprano el hecho teatral propiamente dicho se separó del hecho religioso sin que se perdiera el carácter ritual. Mientras en un principio es difícil pensar en un espectador. Todos los presentes eran parte del rito. Con la especialización también parte de los presentes «especializaron» su rol como espectadores con mayor o menor participación y a diferencia de los oficiantes, que por ende separaron, diferenciaron su espacio del de los espectadores.

El teatro siempre ha sido un divertimento. Tanto en el momento en el que no había distinción entre espectadores y actores, hasta

nuestros días. La idea del teatro es sacar a todos de la cotidianidad, eso es etimológica y semánticamente el significado de divertir. Con la diferenciación, la diversión, la separación con la cotidianidad, la separación del espacio ritual del espacio profano o cotidiano, es distinta para cada uno de los participantes principales del hecho teatral. El actor se divierte de una manera y el espectador de otra. La comunión en el hecho teatral es cuando este divertimento confluye en un mismo punto.

La figura del director ha tenido mayor o menor preponderancia, no solamente en el transcurso de la historia o en las distintas latitudes del planeta, también lo han tenido de grupo en grupo o incluso de montaje a montaje de un mismo grupo.

Las exigencias sociales y económicas marcan un gran porcentaje de estas diferencias en el rol del director. Pero también está la particularidad de determinado personaje histórico. La gente que se aglutinó alrededor de Shakespeare, Molière o Lope lo hace atendiendo a un liderazgo, el reconocimiento de un talento, los logros acumulados, la disposición económica, la capacidad de producción, el reconocimiento social y/o la tenencia de una estructura que le permitía realizar el acto teatral.

El asunto es que por re o por fa, dentro de la estructura social que sea, dentro de lo idealizado o no, la figura del director luce hoy imprescindible. Los experimentos de dirección colectiva no hacen sino reafirmar la necesidad del director, aunque el rol quede dividido en varias partes. Esto nos arroja que más que un estatus, la dirección teatral es una función.

La actualidad resume el transcurso histórico y por ello somos capaces de categorizar, describir, clasificar, valorar la función del director. Esto puede inducir a crear una especie de compendio del deber ser de un director, a manera de una gramática preceptiva de

la dirección teatral o puede derivar en una caracterización, del rol del director a manera de una gramática descriptiva.

Una de las funciones del director teatral es la de interpretar una pieza, esta puede que la haya escrito él mismo, se encuentre entre los textos clásicos de la dramaturgia universal, haya sido escrita para este director, sea una pieza de vanguardia, experimental o tal vez no se haya escrito cuando comienza la puesta en escena y el texto será producto de un proceso de creación colectiva, o de un dramaturgo que recoge el proceso de improvisación, o el método que sea. Parte de la función del director siempre será interpretar ese texto, descubrir su significado, imprimirle un significado, descubrir un ritmo e imprimirle uno, hacer imágenes que puedan traducirse en un escenario, que puedan traducirse en un proceso de actuación. Interpretar un texto para un director implica escribirlo de nuevo, aunque no cambie ni una sola palabra. Lo escribe sobre el escenario, lo escribe en acciones y en movimientos, en énfasis, en pausas, en musicalidad. Un director reescribe, traduce y traiciona un texto dramático. Es una manera de serle fiel a la idea del dramaturgo. El teatro escrito en el papel sólo adquiere significado en la escena. Y la escena es producto de un complicado proceso de contradicciones, interpretaciones que a veces van en direcciones opuestas a pesar de ser sobre un mismo código. Cada una de las personas que intervienen en el montaje entiende cosas distintas, puede que haya coincidencias generales, en conceptos acabados. Otelo habla de los celos, todos están de acuerdo, pero ¿qué significan los celos? Otelo es un negro, un moro, ¿esto significa que se toca el asunto del racismo en la obra? Es evidente que el poder, como concepto, transversa toda la pieza, ¿se hace énfasis en eso? ¿Se deja al libre desarrollo del argumento? ¿Qué es el poder? ¿Qué es la envidia? ¿El personaje de Yago no es más atractivo que el de Otelo? Cada una de estas preguntas tiene más de una respuesta y si apostamos a que cada una de estas respuestas tenga un desarrollo y su corolario en escena, el mundo de Otelo para una sola puesta en escena es infinito. El director trabaja con esa infinitud, busca enca-

minar esa infinitud para que adquiriera un sentido, adquiriera armonía, ritmo, sonoridad, atmósfera, significación, se haga imagen, se concrete en un espectáculo. Esto implica el trabajo con los actores como un conjunto y el trabajo con cada uno de ellos. Dejar que fluya el universo de imágenes de los actores, los impulsos, las proposiciones, la idea de personaje, suprimir las ganas de actuar por medio de los actores. El director no construye un personaje, ni determina el ritmo de un actor, el director descubre su puesta en escena, la que tiene de antemano suele ser un estorbo, aunque le sirva de punto de arranque. El director que le imponga a una puesta en escena su idea preconcebida, corre el riesgo de aplanar el resultado, de frustrar a los actores, de conferirle un ritmo y un tono ficticio al espectáculo. Pero sobre todo se pierde la oportunidad de descubrir y permitir que el resto del equipo descubra la obra que quería montar.

Hay infinidad de manuales y libros sobre dirección teatral, todos aportan ideas, conceptos, métodos, teorías válidas y necesarias. El equilibrio escénico, las valoraciones del espacio, la interpretación del texto, el manejo de actores, el liderazgo necesario, etc. Todo esto forma un compendio que dibuja el rol del director, da una imagen, sirve para la discusión, sirve para la categorización, para el acuerdo de los roles, pero de igual manera, aun teniendo toda esa parafernalia conceptual como telón de fondo. El director tiene la potestad, y tal vez debería obligarse a olvidar lo más posible ese enorme tinglado, quedarse lo más desprovisto posible, sobre todo desechar la absurda idea de que establece una relación de poder con el resto del equipo. Y una vez desprovisto lanzarse a descubrir su rol en un montaje específico, con una pieza, con unos actores, con un equipo de apoyo, que también debe asumir la virginidad de esa experiencia. Miles de trabajos anteriores pueden ser un peso muerto más que una experiencia valiosa. La experiencia sólo está en la imagen, en saber que se comienza un camino, que arrancar de cero es posible, para eso es la experiencia, no para aplicar fórmulas, no para comparar actores, puestas, escenografías, no para demostrar jerarquía.



Es ganarse el liderazgo, es navegar sobre la experiencia humana, histórica que es muchísimo más rica e importante que la precaria experiencia individual. No quiere decir que hay que repetir formas o contenidos tradicionales, históricos. Lo que quiere decir es que el teatro tiene un devenir de milenios, tiene acendradas en la memoria colectiva e individual algunas ritualidades, algunas estructuras, que van más allá de la tradición, que van más allá de la ideología, que son formas humanas, como es humano el espíritu gregario, que es distinto a lo gregario de las manadas de lobos, por poner un ejemplo. Estas formas humanas, como por ejemplo la memoria, nos guían, nos permite descubrir lo inédito, lo verdadero. Imponerse es estropear el proceso delicado, que implica muchas sensibilidades, muchas percepciones y conceptualizaciones de la realidad, del significado del teatro, de la pieza específica que se esté montando y de la concepción de sí mismo que tenga cada uno de los participantes. Ante semejante riqueza la visión del director es pobre, es inacabada. Su función es la de armonizar, interpretar, dirigir todas esas fuerzas y concepciones hacia una fuerza y una concepción. Nadie la tiene al comenzar el proceso de montaje y todos la tendrán en la última función. Porque también el público aporta un concepto, un ritmo, una atmósfera.

Dirigir teatro es un viaje hacia lo desconocido, un acto de descubrimiento, un camino de preguntas siempre más valiosas que las respuestas.



## El actor y sus circunstancias

Así como la literatura es el producto de un largo proceso que descansa en la facultad del habla, el teatro es el producto de la facultad actoral del ser humano. Dramaturgos, directores, escenógrafos, vestuaristas, maquilladores, tramoyistas, servidores de escena, luminotécnicos, vendedores de boletos, arquitectos de edificios teatrales y la gente del mantenimiento de sala y escenario le deben su oficio al oficio del actor. Cualquiera de ellos o todos pueden salir de la escena y lo teatral será relativamente afectado. Sin la actuación sencillamente no hay teatro. La persona que se dedica a la actuación debe tener una mente abierta para entender y comprender a su personaje, para entender y comprender a los otros personajes, igual está obligado a entender y comprender a sus compañeros actores y actrices. Está comprometido a comprender y entender al director, al dramaturgo esté vivo o no. Dar cuenta de un sentido rítmico que le es imprescindible. Luego tiene que apañárselas con su propia vanidad para soportar halagos o críticas. Por si fuera poco también tiene que apañárselas con las vanidades y hasta humildades de sus colegas. Y lo más importante y difícil entrar en contacto íntimo con el público. Comprender su aplauso y su desdén, no ser complaciente pero al mismo tiempo darle lo que pide o necesita. Ganarse el respeto del público es mucho más difícil que ganarse la admiración, pero también es más duradero.

Dentro del ámbito de lo teatral, actuar es representar a un personaje, y para poder representar a un personaje es necesario un proceso. Este proceso no se termina el día del estreno ni se inicia el día que asume el papel. La construcción del personaje se inicia

con la formación del actor es decir desde que nace y culmina con su muerte. Puede parecer una afirmación efectista, exagerada o tan totalizadora que no tiene consecuencias directas en la tarea específica en sí; sin embargo, por las características que implica la actuación, en la que el actor trabaja consigo mismo para lograr la representación del personaje, todo su proceso vital entra en juego y mientras más a conciencia trabaje tomando en cuenta esta realidad, tendrá más herramientas a su servicio. Existe una formación determinada para el actor, pero mientras más capacidad se tenga de echar mano a la propia vida, mientras se cuente con un cuerpo más expedito, un sentido de ritmo, mientras se cuente con una educación más rica en imágenes y vivencias, más fácil será absorber el entrenamiento y la formación especial del trabajo actoral. Se entiende por ende que actuar no es una acción sincrónica en el momento que se está en escena frente a un público. Actuar, entendido como el descubrimiento y construcción de un personaje es un proceso de largo aliento, cuya expresión fundamental es esa relación con el público.

Este proceso es difícil. No es una actividad intelectual aunque es evidente que el intelecto juega un papel determinante, tampoco es un proceso corporal aunque no hay dudas de que la actividad corporal es absolutamente imprescindible, no es un problema técnico amén de toda la importancia de la técnica. Tampoco es un asunto de sensibilidad aunque la sensibilidad es insustituible en el proceso de actuación.

Cada uno de estos elementos juega un papel fundamental pero es la conjunción de todos ellos y lo más importante es un trabajo interior.

Se ha dicho y escrito hasta la saciedad que los instrumentos del actor son el cuerpo y la voz. Que por lo tanto deben entrenarse y afinar cuerpo y voz. También hay cientos de manuales, procedimientos y rutinas para ello. Una pregunta no tan manida puede ser hacia

dónde apunta ese entrenamiento y esa afinación. Una persona dedicada a la gimnasia o al ballet, posee un cuerpo bien entrenado. Un cantante o un locutor poseen una voz educada, afinada. El entrenamiento corporal y vocal del actor debe responder a una especificidad. Es necesaria una correspondencia de la psique con el instrumento (el cuerpo y el aparato fonador). Es necesario vigilar, cuidar cierta virginidad, cierta cosa silvestre o salvaje.

Si vemos un entrenamiento de artes marciales, nos encontramos que todo va enfocado a crear una memoria corporal e intuitiva para la defensa. Hay una serie de movimientos coordinados que a la hora de un combate se aplican en combinación, automáticamente. Los *katá* son combates imaginarios para fijar estas combinaciones. El entrenamiento no deja nada al azar, cada ataque y defensa del contrario tiene una respuesta aprendida. No hay nada salvaje, ni silvestre, ni virgen. Lo inédito tiene que ver con el momento en el que se aplican las combinaciones, en un mayor o menor abanico de combinaciones entre patadas, codazos y puñetazos. Unos en el aire, otros agachados, etc.

El entrenamiento del actor debe apuntar a una flexibilidad, resistencia y fuerza como la del practicante de un arte marcial, pero tiene que haber un abandono de lo preestablecido. La patada que da un futbolista en una pelea es distinta a la que da un militar o a la de una mujer del siglo XIX. Igual que la fuerza, la habilidad, si es dada con rabia o con desesperación, con torpeza o agilidad. Tal vez en las prácticas teatrales en las que el actor asume una partitura teatral rigurosa, el actor se ve obligado a establecer una especie de *katá*, con la diferencia que este es único, solo ese actor lo lleva a cabo, solamente para ese personaje, en ese montaje. Y aun así las posibilidades de ir variando la partitura según nuevos hallazgos o estímulos en escena, no solo está abierta sino que es deseable que se realicen estas modificaciones.

El teatro, como ya hemos afirmado, es una lupa que se coloca sobre la realidad. Y esto no se refiere solamente a situaciones, la virtud, el defecto, la alegría, la rabia, el miedo, la tristeza, la osadía, surgen en el escenario bajo una lupa. Cada sentimiento, emoción o sensación tiene que estar decantado hacia un objetivo. Además no es la rabia genérica, es la rabia del personaje tal, con tales características, en una situación determinada. Tal vez el mismo personaje en una situación diferente en la misma pieza frente a otro personaje e incluso al mismo, tenga una rabia distinta. Y en la primera la transición es hacia el silencio o la tristeza y en la segunda oportunidad hay un cambio brusco a la alegría o a la desolación. Entonces el cuerpo del actor tiene que estar entrenado para que ese universo psíquico de emociones, sentimientos, sensaciones, opiniones; surja, sea verídico y que le pertenezca únicamente a su personaje y a esa circunstancia, no a él como actor o a otro personaje que construirá, que descubrirá más adelante.

Los sentimientos, las sensaciones, las emociones inciden en nuestra corporeidad de una manera definitiva. Esa incidencia, además, tiene una expresión. La respuesta y la expresión de un individuo normal puede que se haga reconocible. Sabemos que está triste, que está contento, colérico, asustado, o enamorado, o envidioso. Pero dos personas no tienen la misma expresión para los mismos sentimientos. Tal vez a uno se le note la alegría en el rostro y la tristeza en los hombros, pero a otra persona a lo mejor se le nota la alegría en la forma de caminar o de agitar los brazos. Las razones de estas diferencias son infinitas, tantas como personas sensaciones y sentimientos hay en el planeta. Cada uno, por su propia complexión, su propia psique, su propia educación, su propio transcurrir en el planeta, va a generar una expresión que le es propia y, lo que es más importante para este trabajo, habla de él. Da indicios de la persona y da indicios de la situación en la que se encuentra. El entrenamiento tiene que permitir esta variedad que viene dada por la gente, la circunstancia, la intención dramática, etc. Es imposible que un actor

pueda hacerse de un repertorio que cubra todas las facetas, todas las circunstancias, todos los personajes, todas las emociones, etc.

Esta ductilidad va más allá de entrenar flexibilidad, resistencia, fortaleza, más allá de aprender a llorar o a reír. Tiene que ver con esa cosa silvestre mencionada más arriba, algo silvestre que tiene que ver con descubrir la situación interior del personaje. Es un proceso que no se puede formalizar, que es un hallazgo. Y el camino, eso sí, invariablemente es la imagen.

La imagen es la herramienta, el alimento, el resorte, el lugar a explorar, la interrogante, lo insondable, la llave del proceso actoral. Diferentes corrientes que abordan el hecho teatral hablan de la imagen. Cuando se habla de la imagen, se suele mencionar la memoria revivida, una técnica de hacer imagen a partir de un recuerdo. Tal vez esta sea uno de las estrategias más difundida; sin embargo, en este trabajo lo que se destaca es que este procedimiento existe porque se establece su necesidad.

La imagen es lo que alimenta nuestra psique, en la actuación es lo que le confiere un alma al personaje. El actor le presta su cuerpo y su voz al personaje, pero el alma no es un préstamo, es un otorgamiento. Un proceso de descubrir en el universo de relaciones y en lo que dice y hace el personaje, cuáles son las imágenes que permiten componer su mundo interior. Esas imágenes comienzan a actuar en el actor, a darle un peso, a conferirle reacciones, gestos, en correspondencia con lo que ocurre en escena y en correspondencia con el desarrollo del personaje en el transcurso de la obra.

Las imágenes no sólo devienen de la memoria revivida del actor. Una pieza musical, un cuadro, un poema, una mirada, una actuación de otro actor, un atardecer, un paisaje natural, una caricia, pueden ser imágenes tan poderosas como la memoria de una vivencia.

Tenemos, entonces, un cuerpo, una voz y un universo de imágenes, sólo falta una inteligencia.

La inteligencia del personaje es distinta a la del actor. Igual que con el alma, el actor no presta su mente, la usa para descubrir la del personaje. No es un asunto de valorar o de calibrar cuán lúcido es el personaje, se trata de saber cómo actúa frente a determinadas situaciones y qué lo impulsa a actuar así. Es decir cuáles son sus opiniones, cuán rápido reacciona. Esa velocidad de reacción se debe a que tiene claros sus objetivos, o por el contrario no los tiene. Sus opiniones provienen de un ethos que hay que descubrir, generar, construir. Valora con ecuanimidad, con brillantez, o es prejuicioso. Todo ello va dibujando la inteligencia del personaje. Esto le sirve al actor para conferirle un pensamiento al personaje. Sólo así logra concentrarse en escena, sólo así logra pensar en el escenario como el personaje. Es la forma de desarrollar y mantener un monólogo interior.

Mientras los otros personajes hablan, o realizan acciones y el personaje calla, el actor tiene dos opciones. En una espera «su pie» para soltar el parlamento; lo que lo convierte en un acto mecánico, y casi siempre plano, sin aristas, sin texturas. La otra opción es haber seguido con un monólogo interior que le confiere respuestas emocionales y/o mentales a lo que va aconteciendo y descubre, cada día, que tiene que responder a determinado parlamento, no con unas palabras, sino con una opinión, una apelación, una expresión, o un gagueo para dar tiempo. Lo que sea, eso será con la entonación que le prodigue lo que ha venido siguiendo dentro de sí, con sus imágenes y su monólogo interior. El actor cuando más trabajo tiene, cuando de verdad está cumpliendo su cometido en escena es cuando está callado, no esperando su pie sino viviendo la escena. Vivir la escena es algo nuevo cada función. Y sólo puede lograrse si se trabaja el mundo interior, el pensamiento y la imagen durante el proceso de ensayos. Y por supuesto se convierte en el motor durante la representación.



El actor no debe «actuar» nunca. Debe vivenciar un mundo interior que se hará carne y verdad en la interrelación con los acontecimientos y personajes en escena. Nada de esto es una especie de posesión, es un trabajo consciente, un trabajo devenido del esfuerzo diario en cada ensayo. Para poder trabajar esto el actor debe aprenderse sus parlamentos perfectamente, la memoria no puede ser un escollo, no puede depender del pie. Tiene que comprender la escena, la función de cada parlamento, de cada gesto, de cada interrelación. Y tiene que tener claro la emoción, el sentimiento, la opinión que esto conlleva. Si no comprende eso no puede tener monólogo interior, no puede tener imágenes. Esa comprensión no es el resultado de un «trabajo de mesa» en la que se establecen las líneas, el conflicto central, el significado y la premisa de la obra y demás cosas que se suelen establecer en las mesas de trabajo y que casi nunca sirven para gran cosa, porque después van con el libreto en la mano a marcar los desplazamientos, a escuchar al director dar indicaciones del tipo, «aquí estás bravo», ahora te pones triste y no comprendes qué pasa, en este momento cuentas seis y sales por la derecha. ¿Qué tiene que ver el trabajo de mesa con esas indicaciones? El trabajo de comprensión de la pieza, de la puesta en escena y del personaje es una tarea de cada ensayo, es el trabajo de entender el universo de imágenes, de comprender la inteligencia, de descubrir cómo el cuerpo se adapta y da respuestas acordes a esa psique, a ese pensamiento.



## La creación colectiva

El lenguaje es, tal vez, la herramienta más compleja, profunda y humana que tenemos. Por un lado, es un elemento fundamental de identidad, conocimiento y cultura de un grupo social. Sea una pequeña tribu escondida en el Amazonas, sea Alemania o China. Pero, por el otro, invade nuestra capacidad de pensar hasta tal punto que es difícil distinguir, en la mente, qué cosas son estructuras de percepción, memorización, análisis, relación, ideación, pensamiento y qué cosas son estructuras lingüísticas. Es decir, qué cosas son procesos lexicológicos, de semantización, de codificación, de registro, de sintaxis, de formulación de textos orales o escritos. Entre otras cosas porque los procesos de pensamiento, una vez adquirido el lenguaje, se expresan y se estructuran a través del él. Es bastante probable que podamos pensar en forma no lineal, pero una vez adquirido el lenguaje esta forma de pensamiento desaparece o se diluye de forma inaprensible en nuestra mente. Es decir, aunque no sea lo mismo tenemos pocas oportunidades de percibir nuestro pensamiento sin recurrir al lenguaje y mucho menos de diferenciarlo. El lenguaje estructura y permite expresar los procesos mentales con los que nos relacionamos con el universo.

De vez en cuando sería interesante hacer un ejercicio de tratar de pensar sin recurrir al lenguaje. Esto en un principio suena imposible, pero debemos convencernos de que la capacidad de pensar es anterior al lenguaje, de hecho el lenguaje es producto de esta capacidad.

Muchas veces tenemos la ilusión de que nombrar algo significa que lo comprendemos, como aludió alguna vez Xavier Rubert de

Ventos. Y otras veces la ilusión es más peligrosa al creer que por nombrar y, además, valorar algo, este valor y este algo se convierten en una verdad. Es más iluso todavía creer que si ese algo nombrado y valorado está impreso y avalado por una editorial no sólo es una verdad sino que es una verdad paradigmática y por último cuando la nebulosa lingüística rebasa con mucho nuestra percepción de la realidad es cuando esto publicado, además, se ha aplicado en algunas experiencias con resultados que le dan la razón y entonces es un axioma y si desde la perspectiva axiomática se establece una teoría, el pobre «algo» y su concepto terminan convirtiéndose en dogma.

Es un andamiaje complejo, avalado por otros «algos» que sufrieron el mismo periplo, y cada constructo se vuelve corroborador del otro. Esto en nuestro cerebro se convierte en una ilusión de pensamiento, en un creer que estamos pensando cuando en realidad estamos generando y sobre todo combinando conceptos dentro del andamiaje. Neguemos o aprobemos el universo o una parte de él, que se desprende de la estructura, lo estamos haciendo desde la estructura, negándolo o no lo reafirmamos.

Por ejemplo cuando alguien expresa una idea, solemos decir en voz alta o en el pensamiento: ah, eso es lo que dice Althusser o Foucault, tal vez decimos, está dentro de la línea de Sartre, Baudrillard o Wittgenstein, tal vez se generaliza y se esgrime: eso está en el campo del estructuralismo, eso es fenomenología o eso es neopositivista, etc. El cerebro va a tratar de absorber y archivar en su espectro semántico la idea expresada. No deja mucha oportunidad de escuchar del todo la idea original y mucho menos escuchar originalmente. Esto no sólo ocurre con el otro sino con uno mismo, cuando se tiene una intuición o una idea, la llevamos a nuestros archivos mentales, la encasillamos, la pulimos, la llenamos de pedigrí intelectual y la escupimos hecha un guiñapo adocenado.

Es claro que tratar de pensar, de percibir nuestro contexto, de escuchar o leer ideas sin un andamiaje previo es muy difícil, tal vez imposible. Pero hay formas de escuchar y de generar ideas sin que terminen siendo vulgarizadas. Tenemos que encontrar esas formas. Tal vez, así como la escolaridad sólo ha entrenado el cerebro y siempre desde la estructura lingüística, a lo mejor entrenando otras formas de pensar sin lenguaje, o entrenando la intuición, la percepción desde lo corporal, entrenando el tratar de configurar ideas y situaciones dejando las palabras y las categorías en segundo plano, podamos compartir, en nuestro universo cognitivo, nuevas formas de saber, o establecer conexiones con el andamiaje de manera diferente, creadora y creativa.

Me permití comenzar con una digresión para abordar el tema de la creación colectiva a manera de marco reflexivo.

Creo que el tema de la creación colectiva tiene un cuerpo teórico lo suficientemente amplio y difundido, como para poder hablar del asunto sin recurrir a su descripción o a los postulados conceptuales que lo sostienen. Sin embargo, tanto la descripción y la conceptualización son maneras de nombrar, de crear un acuerdo, mas no son una forma de comprensión. Y así los postulados escritos, publicados y refrendados, amén de probados a lo largo y ancho de Latinoamérica y muchos países del mundo, no deben tomarse como paradigmas o axiomas de lo que hay que hacer. Conocerlo, analizarlo en el estricto sentido, son maneras de ir comprendiendo la relación que se puede establecer con los postulados y la práctica de la creación colectiva que conocemos y cuyo paradigma es el Teatro Experimental de Cali. Pero no estamos en Cali, ni estamos en los años setenta, no tenemos a mano a Enrique Buenaventura. Creo que todo eso debe tomarse como una referencia más que como un modelo o una guía. Si nos suena «creación colectiva» independientemente a que conozcamos o no los intrínquilis ya escritos, trabajemos en esa dirección, propongamos cosas independientemente de que se parezcan,

se alejen, se contradigan con lo que está refrendado por las editoriales y las experiencias. Esa es la ñinguita del saber en la punta de la mesa. Al ignorar, el resto de la mesa, no tenemos la menor idea de cómo abordarlo. Apenas tenemos que nos «suenan» bien, que nos parece que algo que se llama «creación colectiva» puede parecerse a nuestras ganas de hacer un teatro que no reproduzca las relaciones de poder del capitalismo o de la sumisión del ser humano por el ser humano sea en el sistema que sea. A lo mejor en la búsqueda nos damos cuenta de que las relaciones de poder no se solventan con un proceso de creación colectiva, porque tal vez se establecen relaciones de saber poder, o relaciones de más fuerza física, cognitivas, de talento que dibuja las mismas características de relaciones de poder y sumisión. Pero, tal vez dentro de esa misma búsqueda, conseguimos, posibilidades expresivas, actorales que no conocíamos o no comprendíamos. O tal vez aprendemos a escribir o a exponer nuestras ideas desde una perspectiva un tanto liberada del yugo del andamiaje de pensamiento.

El actor que trate de comprender su personaje desde lugares distintos al intelecto, al concepto pontificado, a las fórmulas de creación o de eficiencia, puede que se acerque a una manera de actuar que se le parezca más a sí mismo. Si alguien le dice: «Ah bueno eres un actor barbiano u orgánico», el actor debe darle las gracias por razones de urbanidad, pero debe seguir con su lío sin importarle cómo se llame o en qué cajón del saber del andamiaje encaja.

Si un grupo llama creación colectiva a una experiencia alejada de lo descrito por Santiago García, Enrique Buenaventura o cualquier otro, y esto le da resultados expresivos auténticos, enriquecedores, y llega alguien y le dice «eso no es creación colectiva», el grupo, igual por razones de urbanidad, debe darle las gracias, olvidar por completo el comentario y seguir con el trabajo. A lo mejor al final del proceso se da cuenta de que cometió varios millones de errores,

habría que aplaudir cada uno de ellos. Los aciertos pueden entrar en esa parte de una enorme mesa, una puntica mínima, que recoge todo lo que sabemos, allí queda confinada, relegada la cantidad de aciertos y saberes adquiridos, cada uno de los millones de errores son llaves para incursionar en el resto de la mesa que es infinita y de la que no sabemos nada.

Sin embargo, las experiencias hay que sistematizarlas, escribirlas, registrarlas, más que en el resultado, en el proceso. Tal vez todo eso después se vuelve andamiaje, más que bienvenido. No se trata de negar el andamiaje, se trata de establecer una relación dialéctica y libre con esa estructura.

Es una verdad insoslayable que lo único imprescindible para el hecho teatral es el actor y el público. El resto puede o no ser bienvenido pero es prescindible.

El teatro ha sido una expresión tan propia de lo humano que podemos distinguir lo esencial de esta actividad a partir de lo que es propiamente teatral y que está estrechamente relacionado con la vida y el artilugio que está relacionado con la especificidad cultural de un evento cualquiera.

Los historiadores, cuando nos presentan el teatro, siempre tienen un arranque en un punto del proceso civilizatorio. O comienzan con la Grecia antigua, o Mesopotamia, China, India, etc., según registros que dan cuantía de lo teatral en algún momento, en alguna región. Sin embargo, todos apuntan a que existe una prehistoria del teatro a la par de una prehistoria de la presencia del hombre en el planeta. Esta prehistoria está vinculada casi siempre a ritos o estrategias de caza, (ritos preparatorios para emprender la jornada, o simulaciones para engañar a la presa) ritos religiosos vinculados a la agricultura o a la mitología creada para establecer el universo y las relaciones con este.

Los que se desprende de esta deducible prehistoria a partir del impacto y desarrollo de las artes escénicas, también puede observarse en la conducta humana en cualquier momento de la historia con respecto a la representación. En cualquier momento de la historia y en cualquier momento de un individuo, vemos su vínculo con lo teatral, entendiendo la representación como un aspecto intrínseco del quehacer del ser humano.

Aludimos a las falsas poses, a la hipocresía, al engaño para determinar la capacidad histriónica del ser humano, pero eso no es teatral, lo teatral es utilizar esa capacidad para un evento ritual o artístico.



## Mover o no mover: he allí el teatro

¿A quién convocar?

Hace unos veinticinco o treinta años, cuando el teatro venezolano pasaba una buena racha, ya se daba la discusión, entre la gente que hacía o quería hacer teatro revolucionario, sobre qué cosas llevar a escena, sobre si había que ir a los barrios a llevar teatro, o si había que invitar a la gente de los barrios a las salas. Esto generaba otras interrogantes que se debatían con total honestidad y muchísimas veces con verdadera pasión. Había una máxima aprendida de tantas reuniones sobre el tema: «No se puede llevar cultura al barrio». Aunque en la discusión sobre si ir a los barrios y qué cosas llevar era inevitable volver a caer en eso de «llevar cultura». A pesar de la pasión inicial, paralelamente al declive del movimiento teatral, la discusión se fue adocenando. Conceptos como que «la cultura es todo lo que hace el hombre», «el teatro popular es revolucionario», «hay que hablar sobre las necesidades del pueblo», son frases que se convirtieron en paradigmas y en premisas que todavía hoy signan la discusiones y que, por supuesto, desembocan siempre en la misma calle. La necesidad de caracterizar al público.

Un viejo teatrero, militante, trabajador incansable contaba a menudo, en el marco de estas discusiones, cómo alguna vez llevaron una pieza de Shakespeare a una comunidad y cómo después en el foro se evidenció que «todo el mundo había entendido la pieza». Esto siempre despertaba suspicacias o asombro en los oyentes. Hoy a la distancia es claro que hasta echar el cuento ya es una afrenta a ese colectivo que presenció la pieza. Es como los violines ejecutados por miembros de una comunidad indígena gracias a un ministro «de la inteligencia» que se convirtieron en noticia y se presentaban como

una prueba de que las estrategias de este señor para desarrollar la inteligencia, funcionaban. En ambos casos, la premisa era la misma: es excepcional que alguien de un barrio caraqueño entienda una pieza de Shakespeare y que un indígena toque violín. Como si para entender una pieza de Shakespeare fuese necesario un domicilio o si la ejecución de un instrumento estuviese reservada para determinados grupos étnicos.

Igual pasaba con la discusión de si llevar teatro o no a los barrios. ¿Por qué se planteaba como una disyuntiva en donde una posibilidad negaba a la otra? ¿Por qué una gira por el país o por el mundo no era «llevar cultura» sino mostrar el trabajo? ¿Por qué una gira por los barrios es un acto político y mesiánico y no un acto de mostrar el trabajo? Pareciera que hay la ilusión de que el público que paga la entrada o el público de otros países prestigia, avala porque está en el mismo rango cultural o en uno superior de quien muestra el trabajo. Esto explicaría por qué triunfar en Europa es más importante que triunfar en Catia. Bueno, en Catia no se triunfa, allí se «conciencia», «se culturiza», «se recrea», «se informa», «se moviliza», «se libra una batalla contra la ignorancia». Esto trae como corolario que a la gente que vive en Europa y/o que puede pagar la entrada a una sala, no hay que concienciarla, ni culturizarla, ni informarle, ni sacarla de la ignorancia, ni movilizarla. Más bien su presencia en la sala acredita la calidad de la obra. A Catia se va a hacer trabajo político, a Europa o a la sala se va a mostrar teatro. Eso es, sin lugar a dudas, una expresión de desprecio, de subvaloración de la gente que vive en los barrios. Una forma de exclusión.

Si escarbamos a ese «público que avala», que prestigia, que marca el triunfo o no del trabajo, nos daremos cuenta de que en su mayoría no tiene mayor conocimiento para ello. Es decir, sólo se diferencia del público que no tiene posibilidades económicas para entrar en las salas, en eso de tener más dinero. Hace unos años, en la antesala del Teresa Carreño, se encontraba la gente habituada a ese espacio

desde la cuarta república. Emocionada esperaba un concierto cuya dirección estaba a cargo de Gustavo Dudamel y giraba alrededor del chelo, de la mano de uno de los violonchelistas más importantes del mundo, Yo Yo Ma. El comentario que se escuchaba de distintas maneras decía más o menos esto: «Va a dirigir Dudamel, ese muchacho es un talento y lo acompaña un chinito que parece que es muy famoso». La mayoría no tenía la menor idea de lo que estaban haciendo allí. No tenía capacidad de avalar nada. El impulso farandulero con el que hubiesen asistido a ver a Juan Gabriel, los llevó a ver a Yo Yo Ma. Con la diferencia de que al mexicano lo entienden un poco más, porque lo han escuchado por radio, lo han visto en televisión, porque la música que interpreta es muy fácil de digerir y no requiere ningún tipo de formación más allá de la que provee la cotidianidad. Esto ocurre en todas partes del mundo. La mayoría de la gente que llena los teatros es bastante ignorante. Aclaremos, eso no importa. No se trata de que se deba ser «cultos» para entrar al teatro o que quien no entienda una determinada propuesta estética está condenado a no entrar en las salas. El hecho de asistir no solamente proporciona o puede proporcionar un goce estético sino que también sirve para ir conformando un proceso de comprensión de determinadas estructuras artísticas que requieren de cierta preparación y codificación para lograr un disfrute pleno.

La idea que quiere transmitirse es que los niveles de información del público que puede pagar la entrada y el que no puede o que vive en el barrio caraqueño, es más o menos la misma. Tal vez, la mayoría de la gente que paga su entrada en los teatros del este de Caracas tenga una corrección al hablar según los parámetros de la lengua estándar, que no tiene la mayoría de los habitantes de un barrio. Tal vez la mayoría de la gente que asiste a estos espectáculos, cuyas entradas cuestan lo suyo, se vistan más pegados a las usanzas de las prestigiadas capitales europeas y norteamericanas, tal vez sus pieles estén más cuidadas, tal vez tengan mejores modales a la hora de sentarse en la mesa de un buen restaurante en comparación con la ma-

yoría de la gente que vive en los barrios (que, por lo demás, no puede permitirse esos lujos). Pero a la hora de establecer los parámetros de comprensión del evento, las diferencias comienzan a desaparecer. En primer lugar, porque uno de los canales de información y transmisión de los símbolos, signos, y acontecimientos culturales es la televisión, cuya oferta cultural no solamente es pobrísima sino que está encaminada, exprofeso, al adocenamiento, al aplanamiento del goce estético y de alimentación del espíritu. Para ambos segmentos el efecto es el mismo, porque están expuestos a este bombardeo con la misma intensidad desde hace mucho tiempo.

El público que asiste a las salas donde la derecha monta sus espectáculos, es fácilmente diferenciable. Tenemos una minoría conformada por teatreros que van a ver a sus amigos y que siguen con interés lo que ocurre en el escenario, después hay otro grupo también minoritario que le interesa el teatro y va a cualquier sala para verlo, igualmente siguen con interés la puesta. Y está la gran mayoría, esa que llena la sala, que asume el evento artístico con una postura distante, como un mero espectador en un evento social. La excusa para la cena que viene después, en el plan de la noche. Con su perfume carísimo, sus ropas importadas de las tiendas más prestigiadas, su voz bien timbrada, su cabello impecable, sus eses finales bien diferenciadas; y que es capaz de decir las estupideces más grandes que se puedan oír, con respecto a una obra teatral, una ópera, un concierto, un ballet, una novela, un poema, etc. Paséese por los intermedios o la salida de estos espectáculos para que disfrute de su propia antología del disparate. Entre otras cosas porque, además de tener una pobre relación con la sensibilidad y la proposición estética, en vez de estar atentos a lo que pasa, están atentos al foro, a quién está, quién no está, quién aplaude fuera de lugar, quién acompaña a quién, lo bien que aplaude cuando es conveniente, quién ocupa los asientos privilegiados, quién está sentado en los asientos menos costosos. En toda la parafernalia que hace un ruido callado e infernal y que no deja concentrarse en el espectáculo que tiene al frente. Esta gente no

tiene oportunidad de cambiar su relación con el espectáculo, porque el negocio lo prefiere así. A menos que se trate de propagandizar contra la revolución, allí el esquema de puesta cambia, pero también buena parte del público asistente.

Las clases populares (siempre hablando de tendencias mayoritarias) se habían acostumbrado a ese teatro emergente, que va al barrio, a la plaza, en su gran mayoría con ese estilo didáctico y paternalista. Pero ahora, por lo menos en Caracas y otra ciudades se han recuperado y creado salas, que le permiten el acceso a gente que en su vida había entrado a una sala y ahora son asistentes asiduos. Van a ver, disfrutar, conmovirse, no a «ser culturizados» ni nada por el estilo. Tal vez porque es un derecho al que por fin pueden acceder, hay una atención al escenario menos contaminado por la presencia del aforo.

### ¿Qué llevar a escena?

Todavía hay prejuicios, ya esbozados en los párrafos anteriores, con respecto a este tema, pero se hace evidente que cualquier pieza, por más compleja o profunda que sea catalogada, se lleva a escena y cumple su cometido de conmover y transformar al público. Los grandes clásicos, por ejemplo, abordan los problemas humanos en toda su intensidad y con la simplicidad que implica abordar la condición humana. Esto lo entiende hasta un ingeniero especializado que nunca ha hecho otra cosa que abocarse a su oficio. Así Shakespeare, Brecht, Ibsen, Chejov, van a ser comprendidos por cualquiera al menos que el director o el grupo de actores se empeñen en «interpretar» la pieza y convertirla en una proposición y una lectura «de vanguardia», con claves secretas y guiños culturales y dobles simbolizaciones, etc. No al servicio de una búsqueda expresiva sino para complacer acuerdos cerrados y aplicados a cualquier pieza. Entonces, lo que no va a entender ni el ingeniero, ni la señora ama de casa de un barrio, ni un actor o dramaturgo «fuera de onda» es

esa imposición ajena a la obra. Pero hasta un egresado estándar de las universidades privadas del país es capaz de comprender los celos de Oteló. No solamente porque las marramucias de Yago son elocuentes, sino porque el drama ha sido digerido y expresado por la industria cultural desde hace décadas. Quién no va a comprender el drama social de «un enemigo del pueblo» si lo ha visto con Tiburón un millón de veces. Así con todo lo demás. Pero también cualquier espectador comprende los grandes clásicos y cualquier obra teatral porque el teatro habla de la gente.

La discusión, entonces, a mi juicio, no pasa por si se debe llevar o no teatro a las comunidades, o qué obras llevar, o cuál es el objetivo social de presentarse en una comunidad. Yo creo que se deben hacer giras por cualquier lado, un barrio o un continente, para compartir una proposición estética, un divertimento que siempre invita a la comunión, a la comprensión de una realidad que se refleja en el interior de cada uno de nosotros y eso nos modifica. Eso es el teatro.

Si alguien quiere concienciar, culturizar, informar, educar a través del teatro, que lo haga, pero con toda seguridad es más efectivo que establezca relaciones bajo los conceptos de investigación-acción participativa, y allí se definirá si la prioridad estratégica parte de un pizarrón, unos libros de historia de la cultura, libros de economía, tesis sociológicas o discusiones sobre la realidad. A lo mejor se determina que es necesario llevar videos documentales sobre estos asuntos. Y tal vez se conformen círculos de estudio y reflexión, se establezcan relaciones para escribir y montar una obra de teatro, o presentar una ya puesta en escena, etc. Pero el teatro, esencialmente, no es para eso.

Si el teatro no es para eso, entonces, a qué puede llamarse teatro revolucionario. Yo creo, so pena de parecer tautológico, que el teatro revolucionario es aquel que revoluciona. Hasta ahora el teatro que ha revolucionado, por lo menos en el mundo occidental y en su área

de influencia, es el teatro de la trilogía clásica griega, Esquilo, Sófocles y Eurípides, el teatro isabelino fundamentalmente de la mano de Shakespeare, el Siglo de Oro español, Calderón, Lope, Tirso de Molina, o la trilogía francesa Racine, Corneille y Molière. Los actores de la comedia del arte formaron un colectivo que revolucionó y cambió e influyó para siempre el teatro de occidente. Después habría que nombrar obligatoriamente a Stanislavsky, cuyo método de actuación inauguró el teatro contemporáneo, tanto en la puesta en escena como en dramaturgia, escenografía y, por supuesto, en actuación. Otra revolución teatral la lleva adelante Bertold Brecht y tal vez el último movimiento que ha influido estructural y filosóficamente el teatro, es la proposición de Grotowski.

No se trata de que existe un compromiso de montar obras de esta gente o utilizar los métodos que ellos instrumentaron, tampoco se trata de lo contrario: no montar obras de esta gente o no utilizar los métodos o conceptualizaciones que ellos instrumentaron. El asunto en relación con esta gente es entender que, en conjunto y en particular, han construido una plataforma histórica, conceptual, estética, metodológica que de alguna forma y por distintas vertientes se ha decantado, desarrollado, reinterpretado, etc., y que conforman parte del teatro que hacemos. Todo ese universo está intrínseco en las discusiones sobre teatro, permea nuestras puestas en escena, nuestra dramaturgia, nuestra forma de actuar. Es algo así como el idioma: lo hablamos, construimos nuevas frases y conceptos, no podemos evitarlo. Es como si un poeta pretendiera no utilizar el idioma, cuando eso es absolutamente irrelevante en relación con lo que quiere decir. Puede expresar una opinión, un sentimiento, una visión del mundo en español, en esperanto, en inglés o en un idioma inventado por él mismo. Y el resultado puede ser un poema lleno de poesía o uno lleno de ripios y lugares comunes. Lo importante del poema no es el idioma sino cómo se utiliza ese idioma, y la manera en que ese «cómo» es el vehículo adecuado para provocar una verdadera comprensión en el lector de lo que él quiere decir, una verdadera com-

presión mucho más allá de la decodificación intelectual del mensaje, implica conmover, implica tocar la sensibilidad.

Así el teatrero puede valerse ortodoxamente de los postulados brechtianos o stanislavkianos, o grotowskianos, o boalinos y montar con cualquiera de ellos, autores clásicos, vanguardistas, surrealistas, políticos, folclóricos, locales o montar sus propios discursos, o apelar a la creación colectiva, etc. Cualquiera de las vías y las combinatorias son de absoluta potestad del teatrero. Y cualquiera de las vías y las combinatorias lo pueden llevar a un hallazgo o a «un más de lo mismo».

Si no hay verdad en lo que se dice y en cómo se dice, no hay muchas posibilidades de conmover y divertir de verdad. Y este es el meollo del asunto.

Primero se debe aclarar que conmover y divertir son dos conceptos utilizados por los medios masivos para vender sus productos. Por ello solemos entender estos conceptos tal y como lo presentan estos vendedores del «¡llama ya!» de la cultura y el entretenimiento. Pero en este texto se refieren a necesidades humanas más entrañables, más pegadas al espíritu. Entendemos divertir como el acto de salirse de lo cotidiano, entrar en una situación especial. Y conmover es mover en conjunto, sacudir lo anquilosado del sentimiento y de la mente, percibir, pensar y sentir de otra manera. Con esto queda claro que si el emisor no ha visto de otra manera, no ha pensado de otra manera, no se ha movido de otra manera, no se ha salido de lo cotidiano, no ha entrado en una situación especial, es casi imposible que logre esto en el espectador.

Ahora bien, es más que evidente que hay otra acepción de teatro revolucionario, de hecho una acepción más comúnmente utilizada y se refiere al teatro que se hace para apoyar, impulsar, acompañar,



para reflexionar un proceso revolucionario. Esto está entronizado con el teatro político. Luce, entonces, evidente que la temática marca un énfasis en lo que venimos desarrollando. Su impacto y su instrumentación debemos ponerla en perspectiva.

### Poniéndolo en perspectiva

En Venezuela se había consolidado una élite intelectual y una élite teatral que durante la cuarta república coqueteó o militó en la izquierda. Esta élite funcionaba fundamentalmente en Caracas. Aunque desde la capital se alimentaron económica y estructuralmente grupos que pertenecían a la periferia de la susodicha élite. Esta gente, que se había adueñado de la estructura teatral (la infraestructura, las políticas, los dineros, la crítica, etc.), marcaban el ritmo y la conceptualización del «qué hacer» teatralmente hablando. La tendencia temática era como ellos: un flirteo con la izquierda. Con la llegada del proceso revolucionario, la mascarada cayó a velocidades inusitadas, lo que antes era coqueteo ahora es aversión abierta y decidida. Surgió, entonces, una nueva área (física e intelectual) en donde esta élite muestra su teatro. La temática cambió de dos maneras: mucho de la dramaturgia de los circuitos internacionales de teatro comercial pero llamado «de arte», casi siempre exponiendo problemas pseudoexistenciales de parejas, estructuras del policial clásico inglés, comedias con el abanico de siempre, desde las vulgares hasta las clásicas. Es decir, la gracia está en mostrar lo mismo que se ve en el cine y la televisión pero en vivo. No pasa nada. Por otro lado, han asumido un teatro político, en contra del proceso revolucionario, paradójicamente con las mismas piezas que antes utilizaban contra la cuarta república. Entendiendo que estas piezas fueron escritas cuestionando las estructuras de poder, en las que las clases ricas y el gobierno formaban un claro andamiaje de lo que era el Estado. Hoy el gobierno tiene su mirada en los pobres, pero sigue siendo la cara visible del Estado.

Esto nos lleva a nuestro asunto, esa élite contrarrevolucionaria hace el mismo teatro «político» que hacía antes, pero cambia de objetivo, y le funciona por dos razones: las piezas cuestionan al poder en alguna circunstancia determinada. El público que asiste a sus espectáculos ya viene convencido de que hay que actuar contra el gobierno revolucionario. Apoya el contenido antes de entrar en la sala. Como corolario no se transforma, no se conmueve, sólo se reafirma en sus convencimientos. No pasa nada más allá de hora y media de entretenimiento.

La gente de teatro que apoya el proceso —un conjunto de gente devenida alguna de esa misma élite, pero que no convirtió el coqueteo en aversión sino en militancia, grupos de teatro tradicionalmente combativos más inclinados a la militancia que a lo teatral, grupos emergentes nacidos a partir del proceso revolucionario, etc.— se encuentra en una encrucijada o más bien un delta con infinitos caminos, que se desencuentran y se encuentran en su recorrido hacia el mar.

Por un lado, apoyan un proceso que es atacado inmisericorde y sostenidamente cada día de cada semana, de cada año, y aun teniendo críticas que hacer se le pone difícil hacerlo sin ser absorbidos o utilizados por la vorágine opositora. Por el otro, el enemigo, aunque está en el poder, no político pero sí económico, es difícil de caracterizar. La tendencia es acudir a la dramaturgia revolucionaria que se hizo en la cuarta, generalmente Cesar Rengifo, Aquiles Nazoa, Rodolfo Santana, etc., y son llevados a escena más o menos de la misma manera como eran llevados en la cuarta. El público tampoco sale modificado ni con perspectivas distintas de los asuntos. Acude, al igual que la élite de la derecha, a ratificar una idea, una concepción del mundo, no a ser confrontado, no a mirar más allá de lo mismo. No está frente a un teatro que revoluciona; está, casi siempre, frente a un teatro que le ofrece pasado y en copa vieja.

Hay excepciones dentro de un teatro que surge de las comunidades, que intenta discursos más pegados a sus concepciones. Teatros independientes o fuera de Caracas, que mantiene un esfuerzo sostenido por alcanzar hallazgos estéticos, formales, actorales, de lenguaje, de muy alta exigencia, pero son excepciones.

Seguimos teniendo paradigmas dramatúrgicos, escenográficos, actorales, de puesta en escena, devenidos de lo que suponemos deben ser los paradigmas: Europa y en menor grado Estados Unidos. Tanto que somos capaces de llamar «étnico» a algo que no venga de esos dos centros de dominio planetario.

La idea no es desechar esos saberes, la idea es apropiarse de algunos contenidos, desechar otros, reestructurar algunos más, como quien coge un alicate o un martillo. Pero lo sustancial, lo imperativo es comenzar a buscar y descubrir expresiones, herramientas, historias, voces, que puedan mostrarnos, decirnos, comunicarnos, divertirnos, como somos: desde la mezcla y lo unívoco, desde lo diverso. Hay que hurgar en el inmenso espacio de nuestra ignorancia que es mucho más grande y rica que cualquier saber o conocimiento sabido o conocido.

Lo que no cabe duda es que hacia el paradigma ideológico impuesto, la hegemonía de pensamiento inculcada es hacia donde se debe apuntar. Eso implica hurgar en forma y contenido. En estos momentos es urgente que la discusión, la reflexión acompañe el acto de hacer teatro. Poner en entredicho lo que hemos venido haciendo casi por inercia.

No se trata, ni de lejos, de buscar lo nuevo por lo nuevo, adaptar las puestas en escena a las nuevas tecnologías o modas juveniles. Creo que hay que mirarse y mirar al otro, al enemigo y al amigo. Movernos y dejar de estar anclados en consignas y deberes. Tratar

de ver los distintos pasados con los que solemos cargar, casi siempre sin darnos cuenta. Detenernos, hacer pausas. La tarea es moverse, es hacer el teatro que necesitamos, implique o no un cambio; implique o no acudir a lo tradicional; implique o no la sala o la calle como espacio escénico. Caminar por derroteros de libertad es hacerlo con libertad.

## ¿El teatro necesario es el teatro que necesitamos?

*El respeto a la tradición no significa la complaciente tolerancia a obras que corresponden a diferentes circunstancias, tampoco significa la aceptación sumisa de modelos, de reglamentos, de leyes, de instrumentos y de formas cognitivas pretéritas. El respeto a la tradición significa la preservación de lo esencial, la identificación de lo aún vigente, de lo pertinente, de lo consecuente, de lo que hará posible al promisorio futuro.*

WALTER GROPIUS

En unas cuantas reuniones y encuentros con teatreros, tal vez muy pocas reuniones para el trascendente período histórico que vive Venezuela, siempre sale a relucir «el teatro necesario» e invariablemente es asumido como el paradigma, el deber ser, la herramienta indispensable, el eslabón que completa la cadena del hacer teatral.

El enunciado «el teatro necesario» se refiere a un constructo que se entiende como indispensable para la consecución de unos objetivos extrateatrales. Parece incluir la respuesta a ¿necesario para qué? También da por sentado que existe un solo tipo de teatro necesario y que hay otro que no es necesario.

Luego del enunciado viene una serie de consideraciones de carácter ético, político, histórico, social, etc., que describen el entorno y las cualidades éticas, políticas, históricas, sociales, etc., que deben acompañar y sobre las que debe tratar la temática del teatro necesario. Lo específicamente teatral queda relegado a segundo plano, si es que se aborda.

Podemos hacer un ejercicio y sustituir la palabra «teatro» por el de «artículo periodístico», «ensayo literario», «novela», «documen-

tal», y aparte de alguna consideración en pro de la coherencia semántica, no habrá mucho que modificar en los textos o exposiciones verbales que hagamos al respecto.

No hay un teatro necesario,  
hay una necesidad de teatro

Estas consideraciones sobre «el teatro necesario» valen igual para «el teatro comprometido» y «el teatro político», que generalmente utilizamos como sinónimos.

Con esto no se quiere argumentar que los conceptos, las reflexiones desarrolladas alrededor de estos conceptos están equivocadas, son prescindibles, etc.; lo que se quiere puntualizar es que esas consideraciones apenas rozan el hecho teatral. Y además parecen constreñir el quehacer teatral en una sola línea y en una sola dirección.

Si compartimos que las necesidades sociales, las legítimas necesidades de la humanidad, no solamente son políticas sino que abarcan un abanico enorme, entonces podemos concluir que no hay un teatro necesario sino necesidad de hacer teatro para abordar ese enorme abanico subjetivo, sensible, objetivo, circunstancial, de emergencia, para largo aliento, en reposo, filosófico, cómico, agresivo, amoroso, económico, etc. Todas las necesidades humanas empíricas o ideales son susceptibles, en algún o algunos momentos de manifestarse teatralmente.

Cada fragmento de ese abanico, propone una forma, un vehículo que le sea propio. Esto nos pide una corporeidad actoral, nos pide una voz, un ritmo, un espacio, una ropa, una historia, una música, una manera de moverse, de componer el espacio ocupado. Es decir, es un teatro que necesita de un entorno y de una especificidad estética.

Cada fragmento de ese abanico nos coloca frente a dos retos que son absolutamente inherentes al quehacer teatral, uno es el carácter colectivo del hecho: hasta un monólogo representado por alguien que lo escribe, se autodirige, se hace la ropa, diseña los dispositivos escenográficos y de utilería, hace su planta de luces, crea un mecanismo para manejar mientras actúa los dispositivos, hasta un loco de esa magnitud está incurso en un acto colectivo porque necesita el público para que toda esa tontería egótica sea teatro. Así que pensar, actuar, construir el discurso de lo teatral, pasa sine qua non por la presencia ineludible del público. El otro reto es su carácter efímero, su contacto directo con el espectador, el error y la virtud sin filtros ni artilugios.

Es decir, y siempre dentro del abanico de posibilidades, hay dos mandatorios que rebasan cualquier pretensión teatral, cualquier impulso devenido del inmenso abanico: su condición de contacto directo y su carácter colectivo. Ambos son imponderables que requieren de trabajo y atención.

Tenemos a un público que tiene un tinglado de demandas. Unas con las que probablemente no estemos de acuerdo, otras en las que coincidimos a plenitud, algunas más que aceptamos pero sobre las que no tenemos las herramientas. Solicitudes que el público no sabe qué hace. Por otro lado, el teatrero también erige un andamiaje de requisitorias que hacerle al público con características similares. Una representación teatral es, como propuso Grotowski, una comunión, pero no es un acto que se da por descontado. Un espectáculo teatral puede llevarse a cabo sin que implique que público y actores entren en un estado de comunión. Y si el fenómeno se establece, no es un asunto que se da durante todo el espectáculo. Al principio cada parte asume el compromiso, la convención necesaria para que el hecho se dé. Luego mientras se desarrolla el evento hay una exposición tácita y expresa de las distintas demandas por cada uno de los participantes. Si hay la suficiente honestidad y preparación por

ambos lados, habrá un momento de acuerdo, de visión común, pero a consecuencia del roce, de las desavenencias durante el proceso. De no ser así, o tenemos a un público complaciente que aplaude y acepta todo, o tenemos a un grupo de teatreros complaciente que da lo que sabe que esperan de él, sin demandas, sin retos. Y casi siempre son las dos cosas, un público que va dispuesto a complacer y unos actores que van a lo mismo. Por supuesto que hay aplausos y hasta risas y llantos, pero no pasa nada. No hubo comunión sino complicidad en el más de lo mismo, nadie sale modificado. Y esta situación puede darse en una representación que dan por llamar «de arte» o una «política» o «comercial», o «clásica» o «experimental» o «comprometido» o «religiosa» etc. En todos los casos se produce una relación truncada, superficial, sin alma.

Es claro que para que un acto teatral pueda derivar en una comunión, hace falta un público que no esté adocenado y, por supuesto, un grupo de actores que tampoco lo esté.

Ese público no adocenado es difícil de encontrar, tal vez en lugares en los que nunca se ha visto teatro y el acceso a los medios masivos sea limitado, tenemos un público menos contaminado con la forma, pero por un lado ese público casi no existe y por el otro una vez que hayan ido a una representación, se acaba la sorpresa, la próxima pieza tiene que tener demandas que le muevan el piso; y, por el otro, si el grupo de actores es complaciente, lo que hará de aquí en adelante es «echar a perder» a ese público. Le va a inocular el «más de lo mismo» como forma de representación.

Así que no estamos hablando de buscar públicos vírgenes, sino de generar situaciones vírgenes. Sin caer, por supuesto, en el facilismo de la novedad. Lo novedoso, lo innovador, lo raro, lo al revés, que son las formas más astutas y mediocres de hacer más de lo mismo pero disfrazado. Una situación virgen no viene dada por la historia, ni por las novedades tecnológicas, ni por formas raras de poner en



escena o de actuar. La situación virgen se da cuando se alcanza una comunicación auténtica es decir la conjunción nueva e irrepetible entre unos actores, un público. Si al día siguiente va el mismo público a la misma función con los mismos actores, puede volver a darse la misma relación nueva e irrepetible. No estamos hablando de una técnica, o de una fórmula, o de una escuela teatral; estamos hablando de una entrega auténtica, de un proceso de creación y descubrimiento honesto. Implica esfuerzo, horas de ensayo, ganas. Implica mirar hacia esa necesidad de penetración con el público.

Si la persona que hace teatro quiere, además, hacer teatro político y comprometido con el proceso revolucionario, debe apuntar hacia la súper estructura; es decir, hacia el aspecto ideológico. Cualquier tema, hasta el más cotidiano está en ese contexto. Es la acuciosidad, el análisis de lo que se quiere decir, de la realidad que nos circunda, de los aspectos que no sabemos de eso que queremos decir y de lo que no sabemos sobre esa realidad circundante, es buscar las preguntas adecuadas, lo que nos puede permitir el descubrimiento de esa pieza, de esa puesta en escena que dé cuenta del objetivo político, ideológico que se quiera abordar.

Como lo hemos venido repitiendo, es un proceso que vale igual para el escritor, para el actor, para el escenógrafo, así como para el director, el musicalizador o el maquillador.

### Frente a la hegemonía del poder capitalista

Hace décadas decir que lo importante no era ganar sino competir era un valor aceptado dentro del mismo juego del poder hegemónico; hoy es un chiste. Sólo ganar es permitido y a costa de lo que sea. ¿Cómo ocurrió esto?

La energía necesaria para soportar el tren de vida de los mal llamados países desarrollados, en vez de decirle hipertrofiados, se en-

cuentra agotada. Estos países están decididos a mantener el ritmo de crecimiento, de consumo y de producción que hasta ahora han mantenido. Así que ellos tienen que forzar las cosas y lo están haciendo, bien con las armas, léase Irak, Irán, la cuarta flota en América del Sur, etc., o bien con una estrategia de ideologización que ha ido modificando poco a poco nuestra percepción de la realidad. Todo esto con el único objetivo de apoderarse de la energía que tenemos los que nunca hemos hecho ese absurdo gasto energético.

Las consecuencias, más allá de los miles de asesinatos que han perpetrado bajo la mascarada de una guerra, es que nos encontramos con una humanidad terriblemente desinformada, alienada, automatizada en los pocos países privilegiados y con una humanidad igualmente desinformada, alienada, automatizada, pero además muriéndose de hambre, de sida, de diarrea en el ochenta por ciento de los demás países. El ser humano no sólo ha sobrellevado un asombroso cambio tecnológico en las últimas décadas, iéditos en los cinco mil años que la precede sino que ha sufrido cambios psicológicos que también lo hacen distinto al resto de su historia anterior.

El fenómeno sociológico que Antonio Gramsci llamó pensamiento hegemónico, y que consiste en que la ideología dominante se cuele en todas las acciones humanas y estas terminan consolidando el andamiaje ideológico que la genera, es reforzado, hoy, por aparatos muy bien montados que actúan desde distintos flancos y que son altamente eficaces.

El arte refleja este proceso bien porque se opone a todo este desguisado o bien porque intenta afianzar y profundizar el discurso hegemónico. A veces de manera consciente, otras de manera inconsciente. El modo de oponerse puede ser el resultado de un movimiento que apunta a decodificar la estrategia del imperio económico, o porque surge de un lugar no alienado del artista que desdice o rebasa los códigos estandarizados de expresión. El modo de apoyar la hege-

monía económica puede devenir de una orquestación abiertamente elaborada para afianzar sus valores, pero principalmente se genera a partir de cierta aceptación de ese pensamiento como si fuese una consecuencia natural de los procesos humanos.

Por ejemplo, mucha de nuestras producciones teatrales que pretenden ser inocuas comedias comerciales, terminan siendo discursos que afianzan los valores de esta nueva fase del capitalismo, en la que ganar a costa de lo que sea es un discurso que bien vale para los ejércitos que destruyen Bagdad o para la señora que quiere arrebatárselo el marido a otra.

Los mismos componentes humanos, la ira, la envidia, el amor, la solidaridad, el egoísmo, que son los componentes con que se ha hecho el teatro en todos los tiempos, hoy están signados por estos cambios. En otras palabras el teatro no puede ser el mismo, aunque quisiéramos porque la percepción de los valores está trastocada, la percepción y la acción en las relaciones humanas está trastocada.

Y así se presenta la vieja disyuntiva sobre una realidad nueva: o tenemos un arte que acompaña toda la patraña del poder hegemónico, o tenemos un arte que se libera y por ende es liberador de ese discurso.

La investigación en un contexto como este se hace imprescindible, estamos hablando, en nuestro caso, del teatro, y el artista tiene que estar acompañado del teórico, tiene que estar acompañado del crítico, tiene que estar acompañado de la mirada acuciosa y más aún el artista tiene que ser crítico, tiene que ser investigador, tiene que tener la mirada acuciosa, si no corre el riesgo de perderse dentro de las triquiñuelas que le tiende el poder hegemónico, que actúa no sólo con propagandas abiertas, proposiciones y discursos ideológicos contundentes sino que también trabaja de manera invisible y a veces instalado dentro de nosotros mismos.

Y en momentos de revolución no queremos volver ni a los valores que fueron trastocados ni quedarnos en la situación actual. Esto nos arroja que un teatro verdaderamente nuestro, no existe hoy en día, tenemos que indagar, tenemos que mirarnos de nuevo. Y para esto también tenemos que aprender a mirar. Y entonces hay una invitación a tener una mirada nueva, una invitación a mirar cosas que habíamos dejado de ver dentro de nosotros y en nuestro derredor, a escuchar sonidos que están allí pero que o dejaron de importarnos o nunca nos había importado.

Vamos a mirar a nuestro país, a nuestro continente con una mirada endógena, sin que esto signifique que cerremos los ojos al resto del planeta, pero tenemos que aprender a mirar sin los ojos del colonialismo, del colonialismo europeo y del colonialismo estadounidense y del colonialismo del imperio económico que ciertamente no queda en Estados Unidos sino que queda donde están las sedes de las grandes transnacionales. Y tenemos que mirar cerca, a nuestras comunidades, a nuestros vecinos. Comunidades y vecinos que están contaminados, alienados, que se creen los discursos de CNN, RCTV, Globovisión, Venevisión, de la Procter & Gamble, pero que tienen una parte saludable, auténtica, una parte que perdieron la costumbre de mirar, una parte desde donde no actúan porque el bombardeo ha sido tan duro y tan continuo que les da vergüenza. Un proceso de aculturación y transculturación que también hemos sufrido y asimilado todos los que combatimos esa realidad.

Detrás de la pátina adocenada que nos impuso el discurso de la globalización, tenemos una musicalidad, un ritmo, unas creencias unos valores, una geografía física y espiritual extraordinaria, rica. Esto nos arroja el saldo, dentro de lo que nos concierne, de una teatralidad prodigiosa.

Así cuando hablamos de investigación para generar una teoría teatral, una crítica teatral producto de una disciplina investigativa que nos proporcione críticos objetivos y cuya función sea enriquecer el hecho teatral, una dramaturgia, unos métodos de actuación, estamos hablando de una investigación teatral que no desdeña el camino histórico de la humanidad toda, pero que requiere nuevas maneras de abordar, que requiere una mirada desde adentro.

Tenemos un camino hecho de investigadores teatrales, de tesis, de trabajos de ascenso, de instituciones internacionales, de esfuerzos individuales. Ese esfuerzo, sin embargo, se ha hecho de manera desarticulada. Ese esfuerzo no ha tenido sino tímidos apoyos por parte del Estado y de los entes privados o internacionales, no tenemos una política editorial que estimule, resguarde, y ayude a sistematizar ese esfuerzo. Contamos con una memoria documental que está dispersa. Existen bibliotecas de teatro tanto de individualidades como de instituciones que en red podrían ser un extraordinario compendio de nuestra memoria teatral. Esto no se ha hecho, tenemos que hacer el esfuerzo tanto los entes del Estado como la comunidad teatral para que esto se logre. Y así acompañando estas iniciativas tienen que abrirse campos de investigación para la teoría, para la historiografía, para la crítica, para entender al público, para formar al público, para tener una teatralidad propia.

Una alternativa, con toda seguridad no la única, descansa en los procesos de investigación acción participativa. Estamos hablando de una metodología pero también de un pensamiento. Estamos hablando de colocarnos en una perspectiva en principio del no saber, en principio, también, de no querer concluir, de entender que el otro es fuente y es alguien que también investiga y que uno, investigador, también es objeto de estudio.

Esto vale para hacer un trabajo en una colectividad, en donde cada miembro hace equipo con todas las personas y con la historia de esa colectividad. La idea es aterrizar en un saber que combina lo tradicional, lo ancestral con lo inédito. Un proceso que significa descubrir un cuerpo y una voz que siempre han estado ahí pero que no tuvimos herramientas para aproximarnos a esa voz y a ese cuerpo.

También vale para el trabajo íntimo del dramaturgo, que puede extender su mirada a procesos colectivos, a pensamientos que no vienen sino de vivencias y de experiencias no procesadas dentro de un saber estandarizado. La investigación acción participativa es una estrategia susceptible de generar, también, una dramaturgia colectiva, las comunidades indagando sobre su propia historia y convirtiéndola en texto teatral.

Las estrategias de investigación participativa son factibles de desarrollarse en función de técnicas actorales; en donde se toma en cuenta una fisiología, una psicología, un ritmo, una sonoridad que le es propia a determinada localidad. Vale para el actor, vale para el escenógrafo, para el director. Vale para hacer el teatro que no hemos podido hacer o para el que ya hacemos de manera cotidiana. Es investigar mientras estamos en un proceso de creación y para crear mientras estamos en un proceso de investigación.

En todos los casos se hace evidente la necesidad de una observación de la realidad que sea inédita para poder ver cosas que no hemos visto u olvidado, hace falta colectivizar las experiencias de investigación bien dentro del campo académico bien dentro de la acción en los colectivos. El futuro del teatro venezolano pasa por que aprendamos a mirarnos de nuevo para establecer un puente directo desde nuestra identidad que está conformada por la tradición y por la contemporaneidad y el futuro que es el compendio de nuestros deseos y nuestras acciones.

## Índice

|   |    |
|---|----|
| Estética y Libertad .....                                   | 7  |
| El arte de los senderos que se bifurcan .....               | 13 |
| El ojo del otro .....                                       | 21 |
| Un teatro auténtico .....                                   | 25 |
| Puro Teatro .....   | 29 |
| El andamiaje teatral .....                                  | 33 |
| Lo efímero y la caducidad.....                              | 37 |
| La lectura de lo cotidiano a través de la teatralidad ..... | 43 |
| La dramaturgia como expresión de lo teatral .....           | 49 |
| La dirección teatral.....                                   | 53 |
| El actor y sus circunstancias .....                         | 67 |
| La creación colectiva .....                                 | 75 |
| Mover o no mover: he allí el teatro .....                   | 81 |
| ¿El teatro necesario es el teatro que necesitamos? .....    | 93 |





*Este libro se terminó de imprimir  
en los talleres litográficos del  
Instituto Municipal de Publicaciones  
durante el mes de mayo de 2016  
Caracas-Venezuela*

