

# LA PUESTA EN ESCENA DE UNA ESCENA (1)

*Fernando Contreras Castro.*

*Mefistófeles:*

*Con el fin de ahuyentar tus quimeras,  
Cual noble hidalgo héteme aquí,  
De rojo y oro vestido; echándome altanero  
La capa de recia seda.  
Pluma de gallo en el sombrero;  
Espada larga y puntiaguda.  
Y es lo mejor, fuera de duda,  
Que igual te vistas prestamente;  
Y así, desembarazado y libre  
Sabrás lo que es la vida plena.*

**J.W. von Goethe**  
Fausto. I Parte

Con una invitación a la vida he querido comenzar hoy mi charla sobre el quehacer teatral en América Latina, adelantando con ello, quizás, que sólo en esos términos puedo entender la práctica del teatro: como una invitación a la vida. Y si es, en verdad, a la vida hacia donde tiende el teatro, hartamente demostrado queda que es su práctica necesaria e indispensable, en tanto creamos, con Nietzsche, que es la vida algo digno de vivirse, incluso una segunda vez.

Preguntarnos entonces si hay alguna razón para haber escrito o seguir escribiendo teatro en este mundo, que no deja de pecar de "nuevo", y, no obstante, carga ya con el estigma de tercero, sigue siendo como preguntarnos si tenemos los "tercermundistas" alguna razón para haber vivido, y seguir viviendo... Obviamente la respuesta ha de ser siempre un sí categórico. Nuestra razón para hacer teatro obedece pues, al atavismo milenar que nos lleva a crear espacios sagrados tanto ahí donde la existencia nos tiende una mano, como en la muerte, por no ser esta sino el lugar donde hubo vida alguna vez... crear espacios sagrados para irlos rompiendo y transformando, casi inmediatamente.

El espacio sagrado, esa distancia insalvable entre lo representado, "el fetiche", y su espectador, "el devoto", es lo que, pese a todo, ha decidido siempre entre lo que es arte, lo que es magia, o mágico, y lo que es utilería, instrumento; o bien, basura, desecho; es lo que seduce a tocar advirtiéndolo al mismo tiempo que el contacto es letal, por lo que fascina y horroriza indistinta y paralelamente. Y es lo que alternativamente ha sido el manto con lo que se ha cubierto al teatro su fresca desnudez cuando el ritual así se lo ha exigido: desde la

desnudez de la dionisiaca, hasta la túnica púrpura del auto sacramental.

Pero algo con tanto poder es, a su vez, transformable, evadible; o perecedero: un espacio no puede ser sagrado para siempre, porque su sacralidad requiere necesariamente de un transgresor que con su profanación le otorgue el estatus de sacro. Es transformable pues, por ser transgredible, y es transgredible, porque ese espacio sagrado se conforma a su vez del espacio físico: un pasc allá del abismo geográfico o psicológico, y de la palabra con que se le nombre: el nombre secreto del abismo, el nombre secreto de los dioses que en algún momento alguien menciona y lo pone al alcance de todos.

A partir de ese momento, o bien, se transforma, es decir, adquiere un nuevo nombre para que una nueva generación vuelva a sentir la necesidad de averiguarlo; o bien, pierde su carácter de sagrado, y se vulgariza, pues nada que se halle al alcance de cualquiera, de un no iniciado, puede irradiar ese canto magnético de lo prohibido.

La palabra y el espacio fueron entonces, los elementos elegidos por el teatro para representar las escenas del deseo y de lo concreto de la vida de los hombres. Pero no cualquier palabra, sino la única capaz de denominar el espacio arrancado a lo cotidiano para representar la cotidianidad de la vida común y la del imaginario, no menos colectivo; pero asumido íntimamente como individual y propio. Y no cualquier espacio, sino el único capaz de contener a esa palabra que hará de lo soñado y lo concreto argamasa para unir al espectador con la representación de sí mismo que, de pronto, llevada a cabo en el

escenario, se ha tomado misteriosa pese a haberla vivido, soñado y deseado hartamente antes de ingresar a ver su representación.

Investido de espacio y palabra, el teatro ha puesto siempre la distancia necesaria entre el espectador y su idea de sí mismo, al ver representadas las cosas y las vivencias que hasta entonces creía inalienablemente suyas, ahí, tan sólo a unos pasos de él, poniendo en duda todo lo que hasta entonces le había servido para pronunciar la palabra "Yo", con la plena seguridad de referirse única y exclusivamente a sí mismo.

Durante el tiempo de la escena el "Yo" sólo puede significar la pluralidad del espectador, y en medio de esta, despojado de su individualidad, se reconciliará con su "realidad", no la que era antes de su representación, sino la que ha sido transformada durante, y a través de esta, y es ahora cualitativamente diferente porque se representó lo que se es, indisolublemente ligado a lo que se pretende llegar a ser en el devenir que constituye al hombre y por el cual no le es dado tampoco al teatro permanecer inmutable. Este debe participar de la transformación permanente para continuar representando al espectador permanentemente transformado.

Para lograr esto, tuvo el teatro que transformar el espacio impuesto por el pensamiento mágico religioso, (constituido este por hierofanías que transfiguran el espacio profano en sagrado, mediante la representación irremediamente repetitiva "en esos lugares hierofánicos", de las revelaciones primordiales, e iniciaciones de los hombres).

La transformación de dicho espacio sagrado por parte

del teatro se llevó a cabo en el sentido de que, en tanto teatro, nada en él volvería a ser permanente, el lugar no esperaría a ser "descubierto", o revelado por signo alguno, sino que sería escogido arbitrariamente por la necesidad de representar ya no revelaciones primordiales sino contemporáneas, cargadas de visión de mundo del momento. No será la pitonisa invocando al Dios en Delfos con palabras cuyo orden es desde siempre inalterable; será Sófocles, con las mismas palabras representando a su época en frases nuevas. El teatro llevará consigo no el espacio sagrado sino el poder de crear un espacio donde se erija, y será inconcebible sin él, así como es inconcebible el arte sin transgresión. Deberá crearlo ahí donde no hay división posible entre espacio sagrado y profano, como en la dionisiaca —tal y como lo entiende Nietzsche— cuando todos son creadores y criaturas y la creación es colectiva pues se participa de la naturaleza del dios.

Ahora bien, cuando en el teatro se ha alcanzado la noción de escenario, los espacios se delimitarán mediante la gradería, el telón, o el juego de luces, y estos no serán sino una materialización de la frontera que psicológicamente ya existía por solo el hecho de discernir entre lo que es realidad y lo que es representación, o lo que es momento de la reintegración orgiástica con la naturaleza, el día cualquiera.

Pero estos atributos —Palabra y Espacio—, que el teatro ha tomado como suyos, los ha recreado bajo el entendido de que deberá destruirlos luego: el espacio sagrado debe llegar a ser transgredido, y la palabra desarticulada. Ese es el "pacto Mefistofélico" que le impone al teatro decir "Instant Detente", bajo pena de perder, y es esa transformación

permanente la que lo aleja sin posibilidades de reconciliación, del ritual o la misa, por ser esta la repetición de una misma escena sin alternativa de cambio, que, pese a participar de algunos de los efectos redentores del teatro, es incapaz de transformar la percepción de la realidad por no compartir con esta el cambio constante.

El ritual se sustrae del tiempo, lo niega otorgándole validez únicamente a lo que sucedió en el principio. Su calendario circular gira sobre sí, y al comenzar de nuevo eternamente, su sumo sacerdote sonríe de complacencia ahí donde a Sísifo se le escapa una mueca de horror.

En el ritual, la palabra es oración, fórmula mágica cuya efectividad depende de la reproducción idéntica de la primera vez que se rezó... idéntico el orden, idéntico el ritmo, e idéntica la necesidad que de ella tenga el orante: la oración de la fertilidad, la oración del guerrero, la oración de gratitud, la oración fúnebre... la oración para conjurar al diablo, es decir, para conjurar cualquier posibilidad de cambio y, con él, cualquier posibilidad de conocimiento de la diferencia, porque la diferencia podría ser sinónimo de apocalipsis.

En el ritual, por lo tanto, la repetición es el antidoto contra la destrucción, y cualquier atisbo de final sólo puede ser comprendido en términos del regreso al tiempo primordial de la creación, y recomienzo de lo idéntico.

La palabra y el espacio se emanciparon en el teatro al asumir este la contraposición del ritual. El teatro se convirtió en la anti-misa porque cuando corrió el telón no presentó las escenas primordiales, sino las escenas del presente innumerable por ser ya casi pasado.

Tras el telón había un espejo sin fondo y el espectador se vio a sí mismo; pero se reconoció transformado, no en la seguridad de su pervivencia, sino en la incertidumbre de la promesa de la diferencia entre la vivencia preconcebida, y las escenas de la vida transformándose las unas a partir de las otras, en una realidad caldeidoscópica en donde cada día que pasa es tan sólo la materia prima para nuevas formas.

El teatro había convertido la oración en diálogo, y el espacio sagrado en espacio de discusión donde poner en tela de juicio si las cosas deben seguir irremediabilmente como hasta entonces.

Y si nuevas realidades crean nuevas necesidades, estas no se resuelven con oraciones monolíticas, sino con la acción vivificante de la lluvia fresca sobre la tierra sedienta de las aspiraciones de cada generación reciente, que se ve ante el imperativo de poner en escena las escenas de cada día como sobre una mesa redonda, a la que se sienta con igual derecho cada espectador a participar del asombro de estar asistiendo a la representación de sus íntimos arcanos, al lado de sus conflictos cotidianos, y de compartirllos pródigamente al ser convidado a compartir los del espectador de al lado, plenamente conscientes de encontrarse ambos ante la misma escena.

La sorpresa de no poder distinguir su "Yo" del de los demás espectadores redonda en la certidumbre de que la única salvación a la que debe aspirar es a la de la especie, y a la muerte de esta, a la única que debe temer, en abierta oposición con la promesa de la salvación de un alma individual cuyo tributo consiste en el desprecio de la vida, en volver la espalda al escenario del mun-

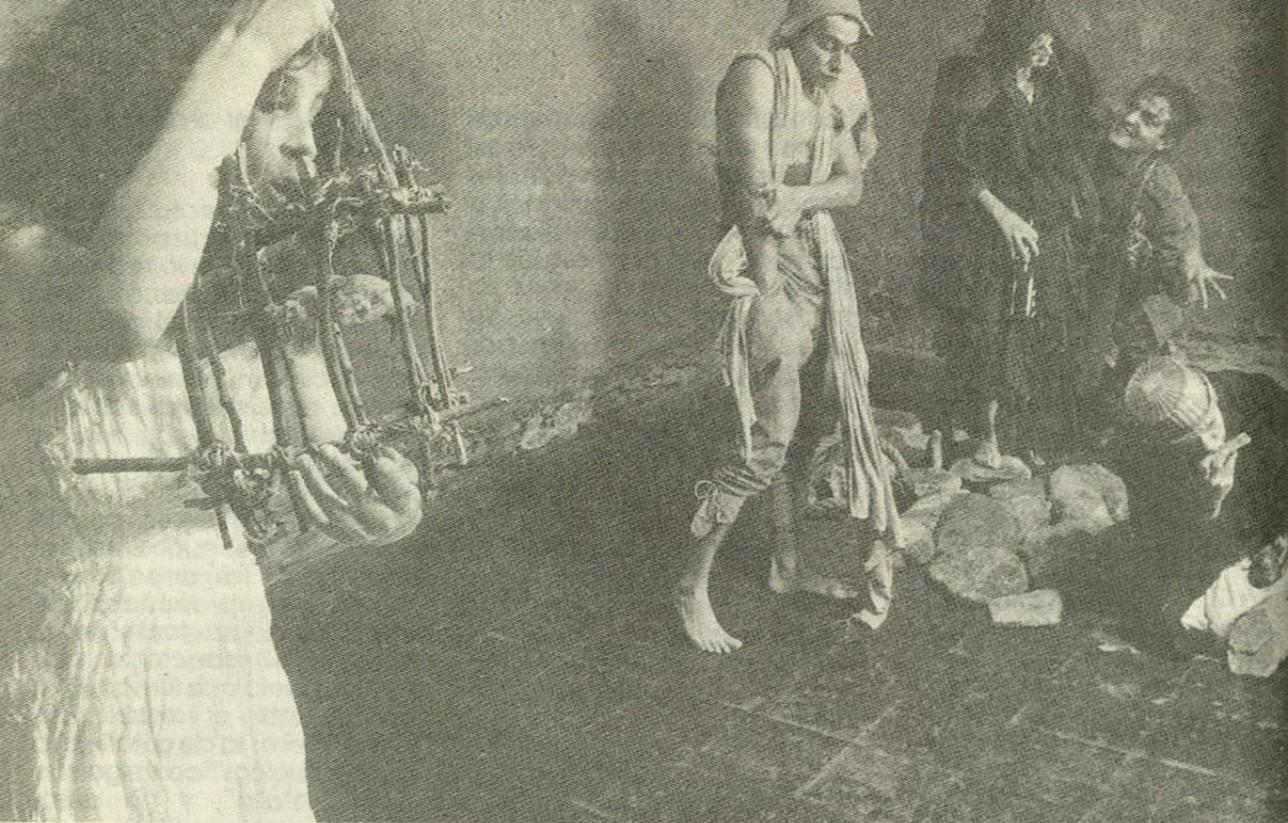
do, y renunciar a actuar en, y sobre él.

Para el espectador había quedado abierta la posibilidad de asistir de pie a la representación, y no de rodillas, así como el derecho a tocar al ídolo con las manos y no sentir sino su propia piel envolviendo a los demás, pues se había roto el tabú del contacto, y ante el espejo de las maravillas la imagen se abraza con quien la proyecta sin que sea posible distinguir cuál es cuál. El espectador había dejado de ser devoto, y lo representado, de ser fetiche. En adelante, no ha de tomar el espectador otra posición que la que tomara Don Quijote ante el retablo de Maese Pedro: la de gritarle a la representación, "conmigo sois en la batalla", y no dejar —literalmente— fítere con cabeza, de cuantos conforman el retablo de la autoimagen; porque aceptarle el juego al teatro es jugar a las metamorfosis: envolver lo cotidiano en la alquimia de la seda hasta transformarlo en devenir... pues tampoco debe el espectador quedarse con una sola de dichas variantes de la realidad. En palabras de Fausto a Mefistófeles:

*"Si a un instante dijera:  
¡Eres tan bello!  
¡Permanece!  
Podrás encadenar el  
alma mía"*

Ahora bien, las cosas no fueron distintas en Latinoamérica. Ya el teatro había descubierto estas latitudes, remotos tiempos antes del desafortunado día en que un pirata español gritara "tierra a la vista".

El teatro ya estaba aquí porque donde quiera que haya seres humanos hay la necesidad de representar las escenas que conforman su vida, no a la



manera del espejo convencional, sino a la manera del espejo teatral, para el que, como dijimos, es su atributo reflejar una imagen híbrida, mezcla de lo irremediablemente cotidiano y lo imprescindiblemente deseado.

El que hacer teatral es hoy en América Latina una de las necesidades más apremiantes, como apremiante es en ella la necesidad del cambio, y no es porque lo anterior no se aplique a las demás artes, sino porque la práctica de la representación escénica en la escena carga con el imperativo de abrir fisuras ahí donde el ritual pretendía abarcar la realidad, no cualquier ritual sino aquel al que le fueron arrancados de cuajo la magia y el misterio: el ritual del izamiento de la bandera, el del toque de queda, el de la misa de tropa, y el de la identidad que procura "protegernos" de cualquier confusión; el ritual que convierte seres humanos en militares, el de la celebración de la conquista, y el de la bendición papal. Rituales a los que estamos obligados a asistir,

y persuadidos a creer.

Ante el ritual, comprendido en esos términos —que ni nos representa ni nos transforma—, la fisura teatral se abre para caricaturizar despiadadamente cualquier flaqueo, cualquier paso atrás, o cualquier alto en el camino del cambio, a pesar de los fallidos esfuerzos de las ideologías por poner el teatro a su favor; porque ningún esfuerzo por representar lo vivencial del ser humano puede ser alienable, aun cuando lo único que pueda representar sea a un hombre alienado. Aún en este caso, la representación sería un testimonio de lo que hay que transformar, un llamado de atención para el lector avisado que pueda distinguir entre lo que es una escena que mueve a risa porque le permite al espectador burlarse de sí mismo, y una farsa de esas que llevan a reírse de un tercero, evitando así cualquier intento de auto crítica.

Con dicho mecanismo de defensa, logra el teatro evadir las tareas moralizantes de las

que se le quiera hacer depositario, porque cuando sus recursos y características son utilizados con esos fines, sólo puede ofrecer una versión estática institucionalizada de la realidad; e insistimos en que cualquier cosa que aspire a lo inmutable, a la fijación de un sentido, se opone —por antonomasia— a la naturaleza del teatro.

A Latinoamérica le ha sido impuestos muchos papeles, y ha sido obligada a repetirlos, como una actriz automática, a la que nunca le queda bien el vestuario de conquistada, y a la que hoy tampoco sienta bien el de tercermundista. Esos papeles no corresponden a un guión teatral, sino a fórmula de un ritual de sacrificio; no obstante, este es una escena que hay que poner en escena, para que haya por qué seguir escribiendo teatro aquí en este mundo constantemente nuevo.

#### NOTAS

- (1) Charla ofrecida para el Congreso de Filología "Virgilio Sandoval de Fonseca". 1990