

# la Idea del teatro

Juan Monsalve Pino



# la Idea del teatro

Juan Monsalve Pino



Monsalve Pino, Juan

La idea del teatro / Juan Monsalve Pino ; prologuista Bruno Mazzoldi ; compilador Giorgio Antei. -- Bogotá : Fundación Teatro de la Memoria, Centro de Investigación, 2017.

270 páginas : ilustraciones ; 21 cm.

ISBN 978-958-56125-0-1

1. Teatro colombiano - Historia 2. Teatro - Aspectos sociales  
3. Antropología teatral - Colombia I. Mazzoldi, Bruno, 1942- ,  
prologuista II. Antei, Giorgio, compilador III. Tít.  
Co862.5 cd 21 ed.  
A1561423

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango

© Juan Monsalve Pino  
ISBN: 978-958-56125-0-1

© Teatro de la Memoria

Editores: Sofía Monsalve, Hernán Gómez, Daniel Urquijo, Lavinia Fiori  
Corrección de estilo: Daniel Urquijo  
Diseño: Magdalena Monsalve  
Diagramación: Hernán Gomez  
Impresión: Proceditor  
Bogotá, D. C., Colombia

Impreso en Colombia - Printed in Colombia  
Depósito legal según el Decreto 460 de 1995

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en su todo ni en sus partes, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito del autor.

## CONTENIDO

DEDICATORIA	VII
PRELUDIO	IX
PRESENTACIÓN	XI
PREFACIO	XIII
I. DEL TEATRO OCULTO	
¿Por qué el teatro?	3
No más oráculos	5
Del teatro diario de cada uno	9
No más teatro	11
Cabezas rodantes	13
La flor del Loco	17
El disfraz del príncipe Chi	21
Punto para actuar	29
Eureka teatro	31
Los milagros de <i>Blacamán</i>	37
Montar en dragón	45
II. DEL OFICIO DEL ACTOR	
Iniciación en El arte secreto del actor	55
Improvisación y laboratorio	59
Laboratorio: piedras, platas y animales	69
Simbología del teatro oriental	73
La semilla en la obra de arte	83
III. DEL TEATRO Y LA SOCIEDAD	
La muerte de un mito	91
El Estado y la cultura	95

Señales desde la hoguera	97
El teatro y su sombra	109
Máscaras del ánimo	115
Los teatros de guerra y las guerras del teatro	119
Incidencias de los teatros indios en los teatros posmodernos	123
Espacios originales de representación	129
IV. DEL TEATRO Y EL RITO	
El teatro de las Indias	133
Fú o Nencatacoa: dios de las artes muiscas	141
El actor en tiempos de guerra	145
De la ópera	161
De la tragedia	165
<i>Mono sapiens</i> : antropología de la representación	171
El desnudo sagrado	181
Espacios del teatro sagrado	183
V. DEL TEATRO Y EL MITO	
Artaud, el profeta alucinado	189
Edipo, pies hinchados	199
Mito, rito y representación	219
VI. POSLUDIO	
Obras dirigidas por Juan Monsalve	233
Bibliografía	249

## DEDICATORIA

Juan Monsalve es un hombre de teatro desde lo más profundo de sus entrañas y ha sido partícipe y protagonista del devenir del movimiento teatral colombiano. Ha construido su historia, no sólo desde la práctica teatral —en su caso, con los grupos Acto Latino y el Teatro de la Memoria, donde ofició como dramaturgo, actor y director—, sino también desde la pedagogía, la investigación y la teoría del teatro.

Hoy en día, con 65 años de vida y 40 de intensa actividad artística, el Teatro de la Memoria quiere recoger su legado. Nosotros, los actores que hemos aprendido de él, reconocemos que nos ha dejado una profunda impronta que marcó para siempre nuestra propia idea del teatro, definiéndolo como una de las artes que reúne en sí misma a todas las demás en el escenario; aquel lugar sagrado donde nos encontramos con los espectadores para atrapar su atención desde las entrañas y hacer visible lo invisible.

Juan Monsalve no sólo es un prolijo dramaturgo, con más de 50 obras escritas y llevadas a la escena a lo largo de todos estos años —entre las cuales se destacan *Cada vez que hablas te crece la nariz*, *Pinochet*, *Blacamán*, *Historias del silencio*, *Flor de sangre*, *Lunario*, *Ondina*, *La ciudad perdida*, *El ángel azul*, *Filibusteros*, *Dun*, *director de orquesta* y muchas más—, sino que también ha producido una extensa colección de textos teóricos.

En muchos de estos textos, publicados en el antiguo *Magazine dominical* de *El Espectador* o en la revista *Contravía*, reflexionó sobre teatro y política y contribuyó a las discusiones del movimiento teatral latinoamericano en la década de los setenta. En otros, escritos a partir de la década de los ochenta, mostró los resultados de las investigaciones en antropología teatral liderada por Eugenio Barba, Peter

Brook, Victor Turner, Suresh Avasti y muchos otros que se dedicaron a indagar la teatralidad como componente de la cultura de los pueblos e íntimamente ligado con los ritos.

Desde el Teatro de la Memoria, los miembros del grupo hemos compilado hasta hoy más de 50 artículos de los cuales reunimos en este libro, *la Idea del teatro*, algunos que recogen sus investigaciones a lo largo de los años y en sus viajes por el mundo, y dan luces sobre eso que se llamó *El arte secreto del actor*.



## PRELUDIO

*Querido Juan:*

*Lo que de antemano llamas “preludio” —con todo lo que de lúdico queda por ende y allende a la espera— aquí aparece en cursivas.*

*Las apodan también “bastardillas”, como si la inclinación de lo escurridizo consintiera impurezas. Ahora que lo pienso, vendrían a ser las mismas itálicas, en razón de Manuzio, el tipógrafo veneciano que las hizo famosas, dicho sea wikipédicamente hablando.*

*A despropósito, ¡cuántos itálicos en tu Idea del teatro! No por Barba lo digo, bendito sea, ni siquiera por Antei, bendito también, sino por este apastusado suscrito, incapaz de creer que se pueda identificar al aproximativo autor de La palabra soplada con el no menos aproximativo responsable de El teatro y su doble, el accidentado traspaso de la mimesis con el redondo hastío de la mimesis, el amoroso desmonte de la metafísica de la presencia —el más edificante baluarte de Occidente, dicho sea no tan de paso— con el no menos amoroso, aunque obsesivo, deseo de reintegro presencial simultáneamente negado y agigantado por la tortura psiquiátrica.*

*Aunque sea en aras de los saldos de la nostalgia del terruño, debería admitir la eventualidad de tales transposiciones acogiendo el mandato deducido a pie juntillas por el paisano de la “Presentación”: —“El arte teatral debe ser el lugar primordial y privilegiado de la destrucción de la imitación, dice Derrida”.*

*Ahora que no lo pienso, no solamente acojo y abrazo el exterminio de tanta hibridez, sino lo mimo en nombre de la pureza del Origen, tan teatral la idea. Siempre que estas carantoñas resulten suficientemente descaradas, ahí mismo, en la sublime exaltación de la Identidad y sobre el filo de la hoja de carne a punto de quitarse no solo la máscara, sino la cara*

*presuntamente igual a sí misma, porque cuanto más lúbrica y túrgida se encarama, tanto más se escurre y lastima si el agotamiento de la faz deseada depara y escatima la solución correcta por enlace de facies, fascia y fascis (“rostro”, “vendaje” y “fajo”), ni tan al mero oído en conformidad con la jactancia territorial de un fascinus fachistoso, hecho y derecho según la ley del mercado; habrase visto, sobre todo visto en cercos de perspectivas y definiciones del Todo confluyentes hacia la famosa historia del ojo.*

*De manera que tienes toda la razón al afirmar por tu cuenta y riesgo —como siempre hiciste desde que te conocí, cuando el Marat/Sade en la entonces “Casa de la Cultura” o Proto-Candelaria, y quizás más aún últimamente, querido Juan, recorriendo la Vía Láctea con tu santo uquelele—: “La magia es el Sol o no es”.*

Bruno Mazzoldi, 2016

## PRESENTACIÓN

*La cuestión / es que el ave encerrada en la pajarera /  
no sabe si ella es ella o uno de sus demasiados / duplicados.*

E. Montale

*Otro monje le preguntó: “Todas las cosas, según dicen, son reductibles a Uno;  
pues bien, el Uno a qué es reductible?” y Chao-Cheu respondió:  
“Cuando vivía en el departamento de Ching,*

*encargué un traje que pesaba siete kin”*

R. Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*

Este hombre, este *mithou-a-man*, se agita en el laberinto obsesionado por la misteriosa hermosura de un lugar cambiante y, sin embargo, siempre igual a sí mismo; sitio desierto —*locus solus*— pero habitado por “los fantasmas y los locos / de un espacio sin lugar”. Dedalo, el divino alcahuete, inventor de la mimesis, del *pan-optikon* y de la estratagema, lo dejó abandonado y, ahora, en la corte siciliana de Cocalos, construye incansablemente máscaras y otras prótesis. Dédalo, el sublime arquitecto, artífice excelso: el Minotauro se debe a su ingenio; a él se debe la red para el monstruo; a él se debe el lamentable destino de Ariadna; a él se debe la muerte de su hijo. En Naxos, esculpió una tragedia.

Este hombre, morador-del-laberinto, emplea los ovillos de hilo —con que otrora el astuto Teseo burló el arcano— para crear nudos inextricables e impedir así que el enigma se vuelva sofisma: “Hay que dar muerte a la esfinge” antes que revele la razón de la adivinanza: sola violencia, única sangre.

Este hombre, pariente de Epimeteo, defiende un espacio sin lugar, una u-topía o quizás eu-topía, espacio feliz —para fantasmas y locos—. En sus manos reluce Excálibur: con ella teje los nudos.

Dédalo, Teseo, Odiseo nunca le serán amigos. Menos aún, Alejandro el Magno: todos ellos deshacen nudos. Viven “*per seguir virtute e conoscenza*”; pero Lear dice: “Ustedes los buenos, moderados, honestos, ustedes los rectos legitimistas, ustedes los hombres que creen en el orden... cuando el último hombre perecerá, ustedes lo habrán matado”.

LEAR— *Are you well?*

CORDELIA— *Yes. And You? D'you need anything?*

LEAR— *No.*

(Bond, *Lear*)

“El hombre que predicaba en el Creciente me preguntó: ‘¿Sabes dónde está Dios?’. Lo sabía y se lo dije” (E. Montale).

El arte, decía Artaud, no es imitación de la vida: es la vida que imita un principio trascendente con el cual el arte nos vuelve a poner en comunicación. Luego, la mimesis puede ser entendida según significados opuestos: como imitación de la vida; o como imitación por la vida. En el primer caso, lo estético es un efecto; en el segundo, una razón de ser, es decir, ese principio trascendente que dota la vida de sentido, causa o razón. *Elan vitale*, se objetará; vitalismo bergsonianos sin más, podría anotarse. No.

Artaud persigue efectos liberatorios: pretende que el hombre redescubra su *physis*, esa naturaleza negada precisamente por la representación, por una mimesis que *divide et impera*.

El arte teatral debe ser el lugar primordial y privilegiado de la destrucción de la imitación, dice Derrida.

Tal vez la problemática que atraviesa este libro sea la anterior.

“En principio era el Verbo” y el verbo nos da la medida de nuestra impotencia, de nuestro miedo. Tal vez esté cifrada aquí, en esta afirmación de Artaud, la razón del lenguaje del *Teatr-o-culto*.

Tal vez.

Pero hay más: este es el libro de un poeta. Y un buen poeta.

Giorgio Antei, 1981

## PREFACIO

El regreso de los Dioses a la escena:  
del teatro oculto al teatro de la memoria

*Ya la pesada carga del saber debe encerrarse en el silencio.  
(I Ching)*

Ante el teatro “clásico” o “culto”, existe un teatro oculto, un ritual secreto que se transmite oralmente, de generación en generación; un arte que no aparece en la historia oficial del arte. La transmisión de los secretos del oficio del actor renueva los ritos muertos para convertirlos en ritos vivos. La sociedad necesita renovar sus rituales muertos y el teatro sagrado abre caminos de corazón en espacios profanados.

*La Idea del teatro* es una recopilación de artículos, ensayos y memorias, escritos entre 1967 y el 2005, sobre diferentes tópicos del quehacer teatral. Los diversos capítulos dan cuenta de la experiencia viva de mis 50 años en la práctica e investigación escénica.

El primer capítulo, “El teatro oculto”, es el resultado de mis primeros años en el teatro, al recoger escritos desde 1967 a 1989. Aquellos fueron años de aprendizaje y experimentación en la Universidad de América, en la Universidad Nacional, en el grupo Acto Latino y en otras instituciones culturales. Fue una etapa de teatro experimental. Buscábamos en la raíz latinoamericana nuestra expresión escénica, una expresión que diera cuenta de nuestra época en la escritura del espacio, en un gesto que develara el sentido de las fuerzas latentes, contra el dominio de la apariencia establecida. Tras el retorno del cuerpo a su naturaleza poética, hacíamos teatro para descifrar la mañana del espíritu público y descubrir el rostro verdadero que se ocultaba tras las máscaras.

En este período, transitamos diversos caminos, acompañados de los métodos de Konstantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Julian Beck, Samuel Beckett y otros epígo-

nos de la revolución escénica del siglo xx. También recibimos la influencia del Teatro Latinoamericano, a través de autores y teóricos como Augusto Boal, María Escudero, Virgilio Piñera, Enrique Buenaventura, Atahualpa del Cioppo, Jorge Zalamea, Juan Rulfo, García Márquez y otros.

Viendo la politización del teatro que llegó, entre 1972 y 1974, a producir diversos panfletos y convirtió a los grupos en brazos culturales de los partidos políticos desatando una cacería de brujas a todos los niveles sociales, decidí escribir sobre un “teatro oculto”: una forma simbólica de guardar el espíritu sagrado del arte escénico en tiempos oscuros. Este camino fue cambiando mi manera de ver el teatro y este libro es el resultado de ese proceso.

A partir del segundo capítulo, “Del oficio del actor”, hay una serie de textos agrupados por tema —y no siempre respetando el orden cronológico—. Este reflexiona sobre las técnicas del actor. Fruto de la experiencia en la International School of Theater Anthropology, del encuentro con Jerzy Grotowski, Eugenio Barba y otros maestros del teatro oriental de India, Bali, China y Japón, este capítulo trata los principios universales de la actuación en un estudio transcultural; las diferencias entre improvisación y laboratorio como métodos de la investigación teatral, poniendo de presente la necesidad de una investigación rigurosa. Seguidamente, se analiza la compleja simbología del teatro oriental y su alto grado de codificación en conexión con las fuentes originales —rituales, sagrados y mitológicos— y se estudian así las técnicas vocales y físicas del actor con el aporte del conocimiento oriental. Por último, se exponen los métodos de transmisión del conocimiento, denotando las diferencias entre la transmisión tradicional y la academia.

“Del teatro y la sociedad” reúne documentos históricos y reflexiones sobre la función social del teatro; se habla de las relaciones entre el Estado y la cultura, sobre las utopías del Nuevo teatro y la crisis en la que entró el teatro colombiano al volverse herramienta panfletaria de partidos políticos; se habla de las nuevas tendencias que surgieron a partir de esta crisis y de la necesidad de encontrar “espacios originales de representación” que marcó gran parte de mi quehacer teatral.

“Del teatro y el rito” prosigue con las digresiones sobre los espacios originales de representación reuniendo artículos sobre antropología teatral que tratan de ubicar el acto teatral en marcos más amplios del pensamiento simbólico. Aquí se expone el proyecto “El teatro de las Indias”, una investigación transcultural que busca reunir teatros indios y amerindios, se detiene en una amplia descripción de los fundamentos del teatro oriental y de cómo el teatro occidental necesita beber de aquellas fuentes orientales.

Por último, “Del teatro y el mito” es un breve compendio de relaciones simbólicas entre el teatro y el espíritu en las fuentes de los teatros sagrados; antes del “Posludio”, el cual recoge las obras de teatro dirigidas por mí y la bibliografía.

\*\*\*

*La Idea del teatro*, a diferencia de una historia del teatro, tiene origen en el pensamiento original, la filosofía hermética y la mitología antigua. Como idea, tiene una existencia ontológica, parahistórica y metafísica, independiente de la historiografía. Es sabido que la historia del teatro occidental comienza en Grecia, en los rituales dionisiacos; pero el teatro, en el mundo entero, ha tenido múltiples orígenes, según las diversas culturas. Los teatros orientales, por ejemplo, tienen sus propios orígenes, lo mismo que los africanos y los americanos. Una lectura antropológica nos abre la visión a un *Theatrum mundi*, donde las diversas fuentes confluyen en el océano de la memoria. La antropología teatral es el estudio del hombre en situación de representación de acuerdo con su contexto cultural. *La Idea del teatro* pertenece no solo a la historia, a la antropología del teatro o al campo de las ciencias y las artes, sino al campo del pensamiento, la filosofía y la mitología.

La idea del teatro, en Grecia antigua, no fue una idea de Dédalo, el ingenioso artífice, el constructor del escenario y la tramoya, sino que es una idea más antigua. Según Frances Amelia Yates, esta idea está citada por Porfirio y proviene de Homero en *La Odisea*, cuando habla de las cavernas, en la entrada a Ítaca, donde las ninfas tejen los actos. La naturaleza de la acción está comprendida en la idea del teatro. Según el *Bhagavad Gita*, de la India, la acción proviene de la lluvia y la lluvia de Brahma. El yo, engañado, cree ser el hacedor.

Teatro no es, pues, representación clásica, sino representación originaria del Espíritu. El regreso de los dioses a la escena, anunciado por Friedrich Nietzsche, en *El origen de la tragedia*, a finales del siglo XIX, se hizo realidad en el siglo XX. La revolución de Alfred Jarry acabó con un *Merdre!* el teatro clásico. Las profecías anunciadas por Antonin Artaud se hicieron realidad con Jerzy Grotowski, quien abrió las puertas del teatro sagrado y el actor santo, en Occidente. Su discípulo, Eugenio Barba, aportó el instrumento antropológico, con un intercambio de culturas de todo el mundo. El teatro, a partir de estos hitos, no fue el mismo. La Escuela Internacional de Antropología Teatral (ISTA, por sus siglas en inglés) realizó sus tareas en los primeros veinte años de existencia, de 1980 al 2000, haciendo intercambio de culturas y planteándose la investigación seria sobre los secretos del arte del actor en las más antiguas tradiciones del mundo.

*El arte secreto del actor* de Eugenio Barba y Nicola Savarese transmite los secretos del arte del actor. El actor-bailarín, de diversas tradiciones, tiene formas distintas, pero principios comunes: equilibrio, oposiciones, energía. Las distintas tradiciones del arte escénico en el mundo dieron características particulares a cada una. Así, por solo poner algunos ejemplos, el lenguaje de las manos de India (conocido como *mudras*) es único en el mundo; de igual forma, el teatro chino tiene en la acrobacia una de sus más altas virtudes; por su parte, el teatro japonés, la concentración de la energía y la presencia escénica; el teatro balinés, la magia de sus máscaras y movimientos, y así.

Las fuentes del teatro desembocan en el océano de la memoria. La fuente latina también desemboca en las aguas de la memoria. Las implicaciones simbólicas son extensas y variadas cuando hablamos de *teatro y memoria*; sin embargo, la idea del teatro como tal está expuesta en el teatro hermético de la memoria de Guillo Camillo como conocimiento de la antigua hermenéutica, heredada de los egipcios a los griegos, y judeocristianos, y de allí a los países latinos. En el Renacimiento, los hermeneutas usaron el arte para transmitir celosamente sus conocimientos mágicos. No en vano fueron muchos de ellos quemados en la hoguera por herejes y hechiceros durante el periodo de la Inquisición. El teatro sagrado, a pesar de las persecuciones a que ha sido sometido desde siempre, sobrevive la noche oscura del alma, trayendo de sus fuentes antiguos mitos y ritos hasta nuestros días.



En América, la historia del teatro ha sido a otro precio: los antiguos rituales indígenas fueron perseguidos por los conquistadores y el clero y muchos de ellos prohibidos por considerarlos ritos demoníacos. Fueron mirados por los españoles con desprecio, muchas veces como objetos exóticos del folclor que podían tener, cuando más, dividendos turísticos. La impostura de una escena europea en un escenario indio fue a precio de sangre. El teatro dominante fue, por supuesto, el *teatro mortal*. En las precarias escuelas de formación escénica apenas se consideraban otras fuentes distintas a la europea: África, Asia o América eran ignoradas. Los teatros sagrados fueron marginados, no solo por ser “sagrados” en medio de la industria profana del espectáculo, sino por ser de culturas diferentes. El etnocentrismo europeo se difundió con los criollos de la independencia, a nombre de las identidades nacionales, desconociendo las artes nativas. La idea del teatro se sustrae a la diferencia étnica, política o económica, a las mismas fronteras sociales, para examinar desde ese espacio, allende a las estrellas, el *Theatrum mundi*, con la ayuda de la madre de las Musas: *Mnemosyne*, la memoria.

La peste del olvido impera en tierra arrasada por la guerra y el terror. El olvido se impone ante la voz de las armas; ante la boca del fusil no hay palabra que valga, solo el sordo olvido. La paz es otra palabra más sin sentido, en medio del barullo de la guerra, de la sordidez que impone el crimen colectivo. Y la cultura, cual caldero profanado, derrama su propia sangre, como testimonio de una época oscura.

El actor en tiempos de guerra tiene el deber de sujetar la rienda de la violencia. En tiempos de olvido, se imponen tareas de memoria como la única manera de mantener vivas las voces de los ancestros, los ecos del origen. La peste del olvido nubla la visión de los artistas y la guerra impone el silencio de las cementeras. En tales épocas, el poeta habla en metáforas y usa símbolos para proteger su arte y su vida de la mirada profana. Es preciso, para el artista, estar al mismo tiempo adentro y afuera del bosque, con un pie en la tierra y el otro en el cielo. Esto le permite ver allende a las estrellas y actuar sobre la realidad. Sobre todo, sobre la *realpolitik*. Entre el príncipe y el poeta, hay un antiguo oráculo que sella sus destinos; entre la espada y la pluma, una vieja paradoja: lo débil vence lo fuerte. Las armas, ciegas, deben callar ante el poder de las palabras sagradas. Pero las pala-

bras han sido enajenadas, han perdido su sentido frente a la Ley. Por eso, el poeta bebe de las palabras de origen, de su fuente original, del espacio sagrado de representación. El teatro es un lugar de magia y hechicería, nos decía Antonin Artaud en *El teatro y su doble*. El teatro sagrado abre sus puertas a todos los que quieran acceder a él; para ello, hay que tener las manos limpias. El regreso de los dioses a la escena requiere de oficiantes preparados para asumir la nueva tarea: un nuevo teatro sagrado como manifestación de una nueva era espiritual que apenas comienza.

## I. DEL TEATRO OCULTO



## ¿POR QUÉ EL TEATRO?

Bogotá, Colombia, 1980

*Donde se reflexiona sobre la necesidad de un teatro  
que revolucione las conciencias y revele los misterios*

El hombre sin atributos, desnudo, sería nuevamente un feto. Dichosos aquellos que sobrevivan a la resurrección de este muerto. Mirando la superficie, quedaremos agotados de que el sol salga todos los días. Así, el engaño siempre fue hecho. Sin embargo, se mueve, a pesar de la masificación y la alienación correspondiente al sistema de turno, la ideología de moda y la serialización de los fetos, que tratan de producir en las probetas una nueva raza, un nuevo humano que no aparecerá, a pesar de las últimas búsquedas genéticas, apoyadas por tecnócratas y materialistas, políticos y demagogos —poderosos de la Tierra—, pues el Espíritu que encarna esta posibilidad es inaprensible, impensable, increado. Y aunque esto no satisfaga a los racionalistas, los poetas siempre fueron y son la sinrazón de algo que, por tratar de entenderlo, se nos escapa. El doble del teatro existe para que los necios se confundan en las tinieblas, tratando de descubrir la verdad en una competencia globalizada, cuando solo cruzan ilusorias metas. El consumo hizo molienda en las fábricas de embutidos del Gran Salchichero, círculos degradados, destrucción de la vida ante el Molino de la Muerte. Simbiosis de sádicos y masoquistas, cadenas de contrarios que se hunden por su propio peso. Mientras, el Sol avanza en espirales hacia la Estrella Vega. El cielo comienza en nuestros pies. Todo sigue ocurriendo misteriosamente, según la voluntad de Dios. Algunos tratan de atribuirlo a extrañas fuerzas y energías distintas al Innombrable Ser. Tal es el objeto del teatro sagrado: revelar misterios.



## NO MÁS ORÁCULOS

IV Festival del Nuevo Teatro, Bogotá, 1980

*Donde se plantea buscar la liberación poética y el fin  
de las ideologías fundamentándose en el cuerpo  
y alejándose de la retórica*

Ser videntes, como Rimbaud, por la necesidad de expresar o dejar ser en libertad el espíritu que, encarnado, encontró diversas formas las —diez mil formas que expresa el Tao—.

El teatro —el arte— es un extrañamiento de la vida, una oposición a la conducta adquirida socialmente. El extrañamiento no es un procedimiento de *mimesis*, de imitación simple, ni de reflejo, sino de un procedimiento de revelación de lo invisible.

Los reflejos de la mal llamada *realidad*, apropiados por la vanidad de la cultura, constituyen la competencia artística y la historia oficial de las artes.

La distancia entre texto y pre-texto aparece primeramente como conciencia simple de los gestos, de las mal llamadas *imágenes*, de la observación empírica de los movimientos corporales.

La apertura de teatros corporales conduce a la danza, a la conciencia del *bios* del actor y de su ritmo vital. El teatro retórico descansa en las bibliotecas, palabras muertas, vaciadas de acción, teatro literario, ideologías, cadenas de razones atando el cuerpo a los hábitos. El teatro retórico pertenece a una excitación de la lengua que generó las formas de representación clásica apoyadas principalmente en la palabra y el texto.

El espíritu poético no es ideológico. El pensamiento libre pertenece al arte y a la imaginación, que en la probeta de la alquimia le ha demostrado nuevamente a la razón que la realidad no existe, que eso es pura fantasía...

Si la realidad no estuviera tejida de sueños, no tendría gravedad. Hay otros sueños, un nuevo despertar, donde no se necesitan alas para volar.

Tenemos certeza de que si miramos para atrás, nos convertiremos en estatuas de sal y tendremos que esperar una nueva vuelta del tiempo para un nuevo despertar.

Las ideologías, cadenas de representaciones, velan la luz de la imaginación, enredando las ideas, confundiendo y separando al hombre, cada vez más, de su naturaleza.

Detenidos en la duda, perdidos en la especulación formal, las ideologías se levantan una a otra como en un palo de feria, reclamando la verdad y la razón.

La usura confundió las estrellas con monedas y puso a las multitudes a buscarlas, agachados en el suelo. La tecnocracia repite el mito de Ícaro. El conductismo pretende establecer el camino del hábito en la conducta y normalizar masivamente el comportamiento.

El caos propio de tales contradicciones ha creado, por el contrario, un comportamiento convulso, repulsivo, náusea del diablo, engendro de la naturaleza, *karma* destinado a pagar una condena y a buscar una utopía en las tinieblas.

La esfinge guarda el enigma que abre las rejas, la pregunta que recupera la libertad que nos fue usurpada al nacer.

El teatro debe regresar a sus orígenes mágicos en los que el cuerpo da testimonio del espíritu en él, a través de los tiempos.

Fuera de las redes ideológicas, el pensamiento libre es una forma de destrozarse las barreras entre el anhelo y la realidad.

La llamada *realidad* puede ser materia prima para el arte. Es imposible un arte en la revolución sin una revolución en el arte. El arte es un vehículo de liberación. La diferencia entre arte y vida debe cesar para dar paso al arte de vivir.

El teatro hay que despojarlo de la mortaja material, del temor a la revelación del Espíritu. El teatro debe ser la voz de nuestros muertos, de nuestros ancestros, la voz de nuestros sueños.

El mundo, para un espíritu creador, se crea al liberar nuestro anhelo.

No podríamos hablar de un arte o una *cultura nacional* porque no creemos en las naciones; ni de banderas estéticas, porque no creemos en las procesiones; ni de arte de clases, porque estamos contra las clases.



Y ya que la razón no da cuenta de nada, nos proclamamos paranoicos, esquizofrénicos, delirantes y locos; pero locos de felicidad al constatar que la única posibilidad es vivir en libertad.

Mientras el mundo se convulsiona dividiendo cada vez más al hombre, el arte es una posibilidad de revelarle su unidad.

La tierra está hecha para pisarla, no para comerla, y el sol, para alumbrar, no para cegar.

Hay que amar al Padre-tierra y a la Madre-sol para acceder al paraíso perdido.

Convoquemos hoy a las Musas para que nos revelen la máscara de esta raza de mutantes, pasajeros de este viaje sin regreso.

Para exhumar la culpa, el Cordero fue degollado, crueldad de una raza de esclavos, teatro de iniciados.

Recordando a Antonin Artaud: hacemos teatro porque lo odiamos.

Contesta el enigma de la esfinge, cumple el oráculo, libera a Edipo y que lo apolíneo sea dionisiaco.



## DEL TEATRO DIARIO DE CADA UNO

Bogotá, Colombia, 1979

*Donde se cuestionan las técnicas cotidianas en el teatro  
y se diferencia de una extracotidianidad de la escena*

Observación sobre las acciones cotidianas. Cada vez que se dice lo mismo, se toma el mismo camino para llegar al mismo lugar. Se planea con antelación, de modo que la costumbre vuelve automática la conducta cotidiana, mal llamada “espontánea” y “natural”. Se piensa cómo podría ser, se ensayan los movimientos, se repite el texto varias veces.

Esta especie de teatro cotidiano que se ensaya diariamente está revestido de una máscara. El futuro se ensaya. ¿Cómo podría ser? Así o asá... El orden cotidiano teje la red de su propio engaño.

Esta red combina, de diversas formas, algunas veces, lo mismo, de modo que se le otorgan leyes fijas para ser conservadas como buenas costumbres. Pero, a pesar de esta represión a la naturaleza, ella se manifiesta en su anhelo de libertad.

El teatro, como arte, recorre otro camino, partiendo del mismo punto: tomemos, por ejemplo, una acción cotidiana cualquiera, nimia, ojalá sea una acción que repitamos diariamente, y coloquemos-la en un lugar —*loci-locus*— de estudio, para desestructurarla bajo la presión rítmica del tiempo —comprimido o dilatado—. Repitiéndola mecánicamente, separando sus componentes, se toma una célula de acción para su estudio, extrañando, exagerando, caricaturizando, etc. Primeramente, se separan sus opuestos: *ying* y *yang*, *animus* y *ánima*, *lasya* y *tandava*, *keras* y *manis*, mujer y guerrero, etc., para distinguir la naturaleza —*prakritri*— de sus movimientos.

El procedimiento arqueológico consiste en desempolvar *in loci* las capas que el tiempo ha colocado sobre la acción, los vestidos super-

puestos que la acción ha tomado de la red de las relaciones sociales y familiares, de las costumbres que se han transmitido, grabándose de generación en generación en la conducta, en el comportamiento, en la forma particular de mover el cuerpo, no ya por instinto sino por educación.

Al estudiar un fragmento de acción, observamos que el principio dialéctico de contradicción simple encierra, cubre o esconde las verdaderas posibilidades: los símbolos originales de los cuales está constituida la acción. Tales símbolos se nos presentan de diez mil formas, con múltiples contrastes y diversos matices que nos abren la percepción y multiplican los sentidos.

Así mismo, comprendemos la inutilidad de un teatro diario como reflejo acostumbrado del mismo pozo seco donde se repiten los ecos de lo obvio —el agua moja y el fuego quema—, para constatar que las posibilidades increíbles son posibles.

## NO MÁS TEATRO

Quito, Ecuador, 1979

*Donde se reflexiona sobre la metáfora del teatro como  
sinónimo de mentira y falsedad en la vida cotidiana*

El cuerpo cerrado, hermético, las llaves perdidas. Las palabras, los gestos repetidos de generación en generación. La vida no es Vida, sino la representación de hábitos. Los gestos sociales se transmiten cotidianamente, aprisionados en las costumbres, mientras la luz interior permanece oculta.

Perdidos en un cuerpo desconocido, olvidado, caído, rechazado... Sin imagen del cuerpo, sin cuerpo entero, desmembrado, órganos disueltos... Hermética su alquimia. Hermenéutica teatral: la idea original del cuerpo como templo sagrado —*athanor*— donde se realiza la transmutación de las emociones.

Transmutar una cosa por otra sin dar conmigo: del corazón a la cabeza, de la cabeza al sexo. Ciegos, sordos, mudos, cerrados...

La necesidad de salir de la concha ofrece las condiciones previas para la exposición que constituye el teatro. Pero el teatro también estaba enmascarado. Los personajes y el montaje eran el reflejo cotidiano.

El teatro debe desnudarse del teatro.



## CABEZAS RODANTES

Panajachel, Atitlán, Guatemala, 1977

*Donde se describe entre poesía y teoría la magia demiúrgica  
del actor que cambia de un personaje a otro, relacionando  
este proceso a fenómenos de trance chamánico*

Las oposiciones entre los personajes se sucedían a velocidades increíbles, en un lenguaje corporal, gestual, vocal, etc.; danzando y llevándolas hasta el extremo cuando desaparecían, convirtiéndose en otros personajes. Todos estos son estados del espíritu resueltos, vueltos al origen —a su simplicidad esencial—, en los que el método psicológico y el teatro de la representación clásica —el retórico— aparece como la pantalla donde se proyecta la lógica establecida, el pensamiento muerto.

El actor A se convierte en B a través de un golpe en el piso<sup>1</sup>, una nota musical, un grito, una luz en la caverna<sup>2</sup>; coros luminarios en las danzas milenarias, velos<sup>3</sup> que se extienden: el sentimiento trágico escondido, agazapado en las sombras de la flor del viento. El actor libera, con sus movimientos, tales espantajos. Convierte el horror en amor.

<sup>1</sup> La expresión “golpes en el piso” se refiere a tocar la puerta de los ancestros, llamar el espíritu de los antepasados: también la danza que llama los espíritus, o es el mismo danzarín que pide permiso a la tierra para danzar. Los actores-danzarines de la India y del Amazonas, danzan como un llamado en el tambor de la madre tierra.

<sup>2</sup> De las siete cavernas del ser, una de ellas pertenece a la ninfa o hilandera que teje los actos, sustancia primordial del teatro y de las artes escénicas.

<sup>3</sup> Para el Hinduismo, el velo es Maya, apariencia, forma. Mayavín es un jugador de las formas, un artista.

Los personajes se revelan en sus dobles<sup>4</sup> infinitos. El reverso del blanco no es el negro. Tras un bello rostro, un demonio impredecible. Teatro de una especie mutante, tal es el hombre. Las explicaciones, demostraciones o conclusiones racionalistas son residuos ideo-plásticos que no tienen ningún interés para el proceso artístico. Las palabras que reemplazan la acción son palabras impotentes que tratan inútilmente de desentrañar la naturaleza de la acción.

La flor<sup>5</sup> abierta en espiral, ciclos de edades: niño-adolescente-joven-adulto-viejo, que se repiten con acento en las piernas-hombros-cadera-cabeza-piernas, haciendo que la vida de los personajes corresponda, como la vida de los actores, a un ciclo de vida-muerte-vida. Los personajes de la representación clásica están prisioneros del *fatum* de la muerte, atados a cadenas ilusorias de representación. El drama vital, esencial, la lucha entre caos-cosmos, es una confrontación entre fuerzas opuestas, entre la vida y la muerte.

El contenido retiene sus formas. El discurso reemplaza, impotente, la fe y la verdad del actor. El horror de asumir la vida como una flor, como un gusano que, algún día, será mariposa. El temor de dejar el yo, de perderlo en el laberinto, en esto o aquello, en lo Innombrable. Lo incomprensible se oculta tras un velo de silencio; se guarda de la palabra que sepulta y de la razón que entierra. El espíritu se revela por siempre contra las ataduras. Los personajes de la representación clásica son fantoches lineales que apenas imitan la vida.

El punto de llegada es el punto de partida, enigma que desborda el entendimiento y desata el teatro como rosa de los vientos. Bomba que implota en el corazón de la muerte, en el oscuro y confuso caos. El rostro cambia, deja la máscara de horror ante las explosiones de vida. Trasciende el principio de contradicción simple, la dialéctica binaria del si-no, abriendo el juego de la vida contra la muerte.

Como un pozo de agua estancada, el teatro de la representación clásica es la peste, recordando a Antonin Artaud. La muerte consejera, como una col viviente, devorada por los personajes, para ser otros

<sup>4</sup> En *El teatro y su doble* de Antonin Artaud, este doble significa la vida.

<sup>5</sup> Hace referencia a *La flor de la interpretación* de Zeami, cuando se habla del arte del actor como florecencia.



y otros... La peste supura desde adentro. La muerte se cuela por el culo del señor y lo enloquece, como una marioneta<sup>6</sup> que no puede controlar sus movimientos, que no conoce ni domina sus impulsos. Los personajes del teatro mortal<sup>7</sup> fueron creados a imagen y semejanza del dios de la muerte, Príncipe de la Tierra, el Gran Salchichero. La tragedia apareció de esta retención, rapto o caída.

Al descifrar el enigma de la esfinge, Edipo se hizo hombre, como Hamlet, al liberar su contoneo inconcluso, su duda metódica, se hizo hombre. Así cambian los tiempos, aún con “yo soy el que soy”. La joroba del cura: el dedo del diablo. Cadenas de contrarios insolubles atan la fantochada teatral, mientras la vida —su inverso mortal— se agita en anhelos de lumbre. El niño repone eternamente la arena del castillo que derrumba la ola... Sísifo vuelve a la montaña, cargando su cabeza.

<sup>6</sup> El actor es una supermarioneta movida por los hilos de Dios. Así lo refirió Gordon Craig en *El actor y la supermarioneta*, con su teatro de marionetas, de origen mágico. En Bali, también, el actor es concebido como un muñeco movido por los hilos superiores.

<sup>7</sup> Teatro mortal hace alusión en *El espacio vacío*, de Peter Brook, a donde prima la industria del espectáculo



## LA FLOR DEL LOCO

Bogotá, Colombia, enero de 1982

*Donde se habla de la figura arquetípica del loco, de los efectos de la alienación de la vida moderna y de algunas formas para alcanzar la interpretación de este personaje*

Las antiguas danzas, conservadas hoy en ritos y fiestas populares, tienen movimientos de trance corporal similares a las convulsiones de un epiléptico, desdoblamientos parecidos a los de un histérico y trances anímicos como los de un autista. Obviamente, el epiléptico no provoca ni controla sus movimientos. Es poseído por una sombra, por un espíritu maligno; mientras que el chamán o el oficiante de un ritual —un actor sagrado— produce, controla y es consciente de su trance. Entonces, ¿cuál es la similitud entre patología y rito? ¿Por qué las enfermedades psíquicas son llamadas enfermedades simbólicas?

El ritmo de la respiración y del corazón son la base biológica sobre la cual realizamos nuestras acciones. Pero esta naturaleza ha sido alterada y transformada, desde el mito original, en máquina simbólica y convertida, en el curso de la historia, en Golem, en Frankenstein, en máquinas de consumo, en esclavos del Padre Ubú, en clones de Cabezachorlito, en urbanitas de la gran ciudad Babilonia, en sirvientes de la Gran Ramera.

La sociedad de consumo reviste la cotidianeidad de reflejos condicionados por la maquinaria social. Los movimientos de los cuerpos reflejan los automatismos en una repetición maquinal y un vértigo desesperado. Los movimientos colectivos —el *gestus social*— se han vuelto movimientos epilépticos, explosiones violentas del cuerpo social, reacciones del cuerpo poseído por una sombra.

Además, el cuerpo cotidiano está moldeado por su oficio: el burócrata toma el cuerpo de papel. El zapatero toma el cuerpo del clavo

y el martillo. El militar toma el cuerpo del fusil. El campesino toma el cuerpo de la azada, etc. Pero no solo los oficios moldean el cuerpo, esto ocurre desde siempre. Friedrich Engels indicó el papel del pulgar y el índice en la evolución del ser humano como herramienta principal, como pinza primaria sin la cual hubiera sido imposible su evolución. No solo la necesidad moldeó el cuerpo, sino que, en las sociedades de consumo, el cuerpo ha pasado a ser un saco roto, una bolsa desechable, llena de *fast-food*. El cuerpo social está enfermo de embutidos del Gran Salchichero. Por eso, explota o se expresa en su necesidad de liberarse del muerto, del cadáver que porta, de la materia acumulada que supura peste, mal humor, melancolía y desesperación.

El cuerpo individual y el cuerpo social son exprimidos proporcionalmente al ritmo de la acumulación de los bancos. El cuerpo social consume energía al ritmo de la maquinaria industrial. Acumula objetos, capital —materia muerta—, transformando su naturaleza biológica por una naturaleza artificial, separada de los Elementales. Separado de las fuerzas naturales —la tierra, el fuego, el agua y el aire, en su fuente original—, sufre un desequilibrio ecológico, una cesura trágica que cubre el planeta. El hombre se ha encargado de destruir la naturaleza y de dar muerte a Dios. Ha matado a su padre y ha violado a su madre. Este es el mito que aún vivimos, de nueva forma. El cuerpo individual es el reflejo del cuerpo social, desmembrado y caótico, en lucha interna. Es un cuerpo convulso, violento, mecánico y repetitivo.

Para la creación del Loco en el laboratorio escénico, el actor puede repetir movimientos cotidianos de su trabajo, desestructurando el ritmo (dilatándolo o acelerándolo), descomponiendo sus partes hasta desentrañar físicamente su naturaleza enajenada: allí encontrará el grito original. Así mismo puede tomar palabras cotidianas y someterlas al mismo procedimiento: extrañando su forma y su ritmo puede penetrar en su sentido oculto.

El actor como un muñeco manejado por los dioses es una de las técnicas que ayudan al cuerpo a desarticular sus hábitos, los cuales, en muchas ocasiones, están adheridos al cuerpo como lapas, sanguijuelas que contraen sus movimientos. Las técnicas del cuerpo considerado como un muñeco ayudan a comprender lo que Vsévolod Meyerhold llamó *biomecánica*, la mecánica del cuerpo en acción.

La repetición cotidiana de las acciones hace que perdamos el sentido de ellas hasta el punto de acostumbrar el cuerpo a lo que se le presente, a condicionar sus movimientos según el orden programado. El actor debe reconocer los cuerpos muertos que lleva encima y aprender a desvestirse de los trajes interpuestos para poder liberar sus impulsos naturales. Para esto, necesita el entrenamiento diario.

Es sabido que muchas enfermedades psíquicas tienen origen en bloqueos corporales, originados por moldes sociales represivos. Ellos se expresan en el personaje del Loco. Los cuerpos cotidianos son cadáveres que el actor sagrado debe resucitar.

La danza de la muerte —convulsa, histérica y neurótica— es la danza social donde se escenifican las tensiones de los poderosos. Allí, el actor del teatro sagrado es un oficiante de las tinieblas. Puede usar el paroxismo hierático para desatar en los espectadores la catarsis colectiva y así soplar sus sombras.

De la ausencia, la fuga y otras desapariciones, propias de la flor del Loco, hay que anotar que la entropía —es decir, el desgaste físico— termina en el agotamiento del movimiento corporal, en la atrofia del cuerpo, que se convierte en otra máquina más, por el uso excesivo y el abuso indebido que el cuerpo social hace del cuerpo del individuo. Así, la mente solo puede sustraer el cuerpo en el sueño o en otras formas de ausentarse de sí mismo, en otros escapismos o enfermedades sociales.

La automatización hace que el hombre entregue su esfuerzo a la maquinaria del consumo para poder conseguir el pan de cada día. Pero lo único que la máquina le propone es un trabajo enajenado. Así se ve sometido como esclavo moderno a las cadenas del Padre Ubú. De esta forma, su espíritu y sus emociones se refugian en lo más íntimo, lejano del producto de su trabajo. Huye de su cuerpo y desaparece en la ausencia. No está presente.

Entonces, el cuerpo se somete a los automatismos sociales y el espíritu huye o se enconcha en lo más íntimo de su espiral. Desaparece del presente, del aquí y ahora. Vacía su presencia en un anhelo espiritual secreto y entrega su cuerpo y su acción al tejido social. Anuda sus músculos y entierra sus huesos para edificar su casa y su persona. Ha sacrificado su ser por su máscara.

De los fragmentos y segmentos de los que está compuesta la acción, es indispensable anotar que ya no existen ciclos orgánicos completos; por lo menos, en las ciudades que han desnaturalizado demasiado al ser humano. El mundo citadino es un mundo fragmentado, donde la fuente original se ha perdido. El hombre de las multitudes es un hombre segmentado, fragmentado, preso en el laberinto urbano. El ciudadano —ese ciudadano Kane de Orson Wells (Kane-Cain), fundador de ciudades— es un hombre dividido, separado, hecho pedazos, que carga el fratricidio original.

La fragmentación cotidiana hace muy difícil recuperar, en el sentido arcano, la unidad de acción original. Por eso es necesario recurrir a procedimientos mágicos, metafísicos y religiosos, para poder reunir lo que está separado en su más íntima esencia: el numen y el bios, en unidad de espíritu. Las ciudades albergan la discordia y reúnen la envidia. Ellas están sujetas a la disolución trágica, aunadas en el *fatum* de ser un refugio de asesinos. Tras la apariencia del orden social y psíquico, se esconde una miserable realidad de pobreza, soledad y olvido, donde los hombres de las multitudes se hallan perdidos.

Un actor del teatro sagrado debe tomar conciencia de su propio cadáver y resucitar sus impulsos vitales, sus signos vivos, sus “señales desde la hoguera”, para poder estar aquí y ahora, estar presente, es decir, tener presencia. No debe preocuparle su expresión, sino su presencia. El arte de estar presente.

El proceso de autoobservación del actor es un proceso que se aprende con la práctica. Es un proceso simultáneo a la acción, como se expresa en los *Upanishads*:

*Dos pájaros, compañeros irrevocablemente unidos,  
Se sujetan cercanos en el mismo árbol.  
De los dos, uno come dulce fruta;  
El otro lo observa sin comer.* <sup>8</sup> (374)

El primero morirá, el segundo volará. La flor verdadera no es la del pájaro que picotea, sino la del pájaro que observa.

<sup>8</sup> Traducción al español hecha por los encargados de esta edición.

## EL DISFRAZ DEL PRÍNCIPE CHI

Bogotá, Colombia, 1984

*Donde se adentra en la figura del loco en diferentes tradiciones teatrales, en especial, la tradición oriental*

La historia del príncipe Chi, “que pudo salvar su vida únicamente gracias a su simulación (de locura)”, registrado en el *I Ching: el libro de las mutaciones*, es un tema que inspiró las literaturas orientales y occidentales.

Como es sabido, muchos de los relatos occidentales provienen de oriente. El caso de la Cenicienta china es muy conocido, por ejemplo. En *Hamlet* de William Shakespeare, aparece el mismo tema que en el príncipe Chi: la locura simulada como estratagema para salvar la vida y derrotar al tirano. En el teatro Noh del Japón, la locura por simulación es una de las categorías interpretativas de este personaje, conocido como *monogurui*, siendo las otras dos: el loco por dolor moral y el loco por posesión de un espíritu maligno.

El Loco, en el arte escénico, es el personaje de máxima amenidad, y debe interpretarse ensimismado, pero entusiasmado. Según explica Zeami, “como hay muchas variedades de loco, un actor experimentado que haya alcanzado la maestría en esta especialidad habrá dominado todos los tipos de imitación” (75).

Las siguientes observaciones fueron producto de una serie de laboratorios realizados por los actores del Acto Latino, a quienes debo mi más sincero y profundo agradecimiento. Este laboratorio no pretendió descubrir nada nuevo, sino aportar observaciones prácticas para la creación de estos personajes, que no solo estaban en las tragedias, sino también en las comedias y en el teatro popular de todos los tiempos. La familia de los payasos, *clownes*, arlequines, saltimbanquis, etc., son ramas del mismo tronco. El número cero en el Tarot egipcio, por

ejemplo, es representado por un hombre, vestido con piel de tigre, sobre un cocodrilo que navega en el Nilo. En la versión occidental, está representado por un arlequín, vestido de colores, con un pie en el abismo y el otro en la tierra. Es un personaje que danza, en equilibrio precario, al borde del precipicio. Este es un bailarín y un actor.

Las características de este personaje exigen al actor abrir su cuerpo y su mente. Es necesario desencajar los puntos de encaje sobre los cuales se soporta la vida de otros personajes. El loco no tiene un solo punto de encaje, sino muchos puntos de encaje. He ahí la primera dificultad. Debe abandonar la lógica común de enfrentar personajes, su coherencia funcional y dislocar su percepción. Como un niño que transporta de inmediato su atención a diferentes mundos, así debe realizarse. El niño tiene del loco la facultad de estar aquí y allá, de girar su mente y sus movimientos de maneras impredecibles. El loco levanta un pie sobre la realidad y cruza el umbral hacia otra realidad.

La vía del loco ayuda a despertar la imaginación dormida del actor neófito y a eliminar las capas de conducta aprendida, acumuladas en el cuerpo; incluso, ayuda a corregir las taras biológicas. Los sedimentos deben removerse con el entrenamiento físico extremo. Solo así el teatro cobra vida.

La vía chamanística borra la historia personal. La vía oriental suprime el ego —el yo personal— para acceder al *atman* —el Yo universal—. En el caso occidental, son muy útiles los estudios de David Cooper y Ronald Laing sobre anti-psiquiatría, para superar la visión patológica de la locura.

Para entrar en un conocimiento ancestral, la vía chamanística americana está relatada en *Los tarahumara* de Antonin Artaud, libro en el que accedemos a otra manera de comprender la vida, la cual Occidente ha perdido. Las plantas de poder usadas por los indios americanos son una vía para superar el yo, el ego occidental.

En mis primeros viajes por Centroamérica (1978 y 1980), entré en contacto con indígenas y lugares de poder en los que realizamos laboratorios parateatrales, como pirámides y desiertos. Dentro del más riguroso entrenamiento psicofísico, una estricta dieta alimenticia y unas condiciones de vida excepcionales, por su sobriedad y disciplina, logramos, no sin tropiezos, afinar nuestros sentidos interiores



y abrir nuestra percepción. Esto nos llevó, primero, a “borrar la historia personal” y, luego, a un encuentro con el Sol interior.

En el laboratorio sometimos algunos aspectos de la patología mental —tales como la paranoia, los trances histéricos, los excesos neuróticos, los delirios esquizofrénicos, el autismo, etc.— a la observación experimental, con el fin de seleccionar elementos que nos sirvieran para la creación del personaje el Loco, dentro del contexto occidental.

También centramos nuestra atención en la “Extracción de la piedra de la locura”, pintura al óleo de Pieter Bruegel el Viejo, en la que observábamos los cuerpos de los personajes del medioevo, enfrentados al mismo problema.

Nuestra extracción de la piedra de la locura nos produjo, en primera instancia, paranoia. Entonces, trabajamos sobre ella. La paranoia —el creerse perseguido— es un estado interior en el que uno se persigue a sí mismo, con el temor de no encontrarse. Es un viaje al interior oscuro, a la cueva original. En ese momento nos dimos cuenta cuán lejos estábamos de nosotros mismos, perdidos y enajenados. Corriendo tras sí mismos, descendimos al pozo oscuro, al infierno interior, entre sombras. Entonces, fueron apareciendo, agazapados en los pliegues ocultos de nuestras almas, los temores más recónditos, los miedos más profundos del ser: el temor a vivir, que es un temor a morir; la duda, la incertidumbre de ser quien se es; la impotencia para crear; la desconfianza para creer; el miedo a la libertad, y muchas otras sombras.

También reconocimos, prácticamente, que el trabajo del actor debe pasar, necesariamente, por un reconocimiento íntimo y sincero, de sus propios límites, y de sus propios talentos. El actor debe saber de qué madera está hecho y dónde están sus vetas. Es un trabajo para mejorar su insignificante condición humana. Es una toma de conciencia de que no hay actor perfecto, pues no hay hombre perfecto. Tal imperfección es un límite de la naturaleza humana que, de principio, condiciona la investigación, pero que, sobre todo, enfrenta la vanidad y la soberbia propias del ego de los actores.

Este reconocimiento personal e íntimo puede ser doloroso. De hecho, lo es, puesto que se entabla una lucha consigo mismo en la que el ego se resiste a ser vencido. Las reacciones pueden ser insólitas e inesperadas y los resultados muchas veces negativos. Hay que some-

ter el laboratorio al rigor de un método, para no perderse en especulaciones vacuas e innecesarias. Para esto, fue muy útil el sistema expuesto en el libro *Hacia un teatro pobre* de Jerzy Grotowski.

El manejo y el control de las fuerzas interiores que se desatan en los laboratorios deben someterse a la observación, el estudio y la selección ordenada, más aún cuando el personaje del Loco es un personaje, por naturaleza, desordenado y caótico —o, por lo menos, en apariencia—. El trabajo con fuerzas interiores es un riesgo que solo debe tomar el actor que quiera iniciarse en esta vía de conocimiento oculto y sagrado. Es una de las vías del guerrero de la acción, que aparece desde la antigüedad.

En el Japón, Zeami nos indica cómo llegar a la flor del Loco, sin el riesgo de precipitarnos en el abismo y no poder regresar. Un actor, experimentando en esta vía, no puede correr el riesgo de perderse en las sombras. Para eso necesita un guía: un director de escena, una persona capacitada, que sepa cómo conducir el proceso.

No hay que confundir la verdadera imaginación —luz e imagen del mundo— con los reflejos de la mente en nuestro laberinto interior. Hay que superar el miedo a encontrar el flujo de la luz interior. El miedo es la más terrible de las emociones, porque es la que causa más daño. Pero, como dice el dicho popular, “donde hay amor, no hay temor”.

El imaginario de cada actor se manifiesta según su propio proceso simbólico. La visión del ego, como una ilusión, produce, en primera instancia, un desconcierto, pero luego una sonrisa y una profunda felicidad al comprender que somos parte de un todo. Esta explosión interior —o implosión personal— deja cáscaras, vestigios interesantes para ser observados en el laboratorio.

Estos vestigios son la conducta aprendida, las costumbres sociales, los hábitos adquiridos por maneras de pensar, ideologías o preceptos morales. Allí podemos ver que el comportamiento cotidiano es, en su gran parte, un comportamiento aprendido. También podemos diferenciar el comportamiento aprendido del comportamiento heredado. Entonces, la etología nos sirve como herramienta para diferenciar el condicionamiento social del genético.

Las acciones cotidianas son un tejido de ambos comportamientos: el genético y el aprendido. El comportamiento aprendido podemos

extraerlo como *gestus social* y comprender sus movimientos, según su contexto, para ser utilizados en un teatro con implicaciones sociales. De hecho, el teatro popular, desde siempre, lo hace. Bertolt Brecht lo sistematizó con el trabajo distanciado del gesto social. Pero el comportamiento aprendido también conlleva un gesto psíquico. Tal gesto fue estudiado en profundidad por Stanislawski.

El gesto mítico tras el cual se dirige nuestra investigación está oculto en el comportamiento genético, en la memoria heredada, pero no como individuos, sino como especie. Allí aparece lo que la psicología de las profundidades de Carl Gustav Jung llamó “el inconsciente colectivo” y “el arquetipo”.

Este arquetipo es un arcano antiguo, según los egipcios, y un sefirot, según la Cábala, que significa el regreso sobre sí mismo, el equilibrio entre la necesidad y la libertad. Este arquetipo común está preso y exige libertad. Esa fuerza inconsciente que llamamos “el Loco”, que aparece de manera caótica, es necesario reconocerla en su verdadera naturaleza. Está fuera del orden matemático de los números y, sin embargo, hace que los números tomen plena valía. Sin esa fuerza, no existirían los números. Tal caos es la antinomia del cosmos. La aparente desarmonía es la base para su danza armónica y florida.

Por su parte, la vía chamanística, con el uso de plantas de poder, nos enseña que el tigre es el símbolo iconográfico de la acción. El chamán es un tigre, en la medida en que es un conocedor de la acción. Y no solo de la naturaleza metafísica de la acción, sino de sus leyes físicas: equilibrio, oposiciones y energía. Pero, en India, por ejemplo, el tigre también es símbolo de la acción. El yoga de la acción —karma-yoga, raja-yoga— tiene como símbolo un tigre que sale de las sombras de la selva interior a la luz del conocimiento. La vía de la acción nos conduce al conocimiento. La acción está hecha para producir conocimiento. Cuando el conocimiento aparece, desaparece la acción; por eso, Antonin Artaud decía que el teatro nos enseña la inutilidad de la acción.

Así, el actor del teatro sagrado debe ser un hombre de conocimiento. Para tener acceso a esta vía, hay que entrar en contacto directo con los sabedores, los chamanes, los gurúes o los maestros conocedores de estas antiguas tradiciones.

El “aquí y ahora” que planteara Stanislawski como condición necesaria para el arte escénico es el arte de la presencia, el arte de estar presente o de vivir en el presente. El pasado y el futuro no existen, solo existe un presente continuo. Para que en el teatro exista un acto excepcional y único, es necesaria la presencia viva del actor. Para esto se requiere dejar el yo, el ego, y borrar la historia personal. Y este no es precisamente un proceso mental, sino básicamente corporal y físico. A través del trabajo físico, rompemos las resistencias psíquicas, los condicionamientos cotidianos, la conducta aprendida, los reflejos adquiridos y las costumbres adoptadas por la cultura y reproducidas por los sistemas educativos de la familia y la escuela, enmohecidos por el orín del tiempo.

Al dejar nuestro yo a un lado, podemos correr nuestro punto de encaje y transportar el pivote interior a otras regiones del espíritu, desde donde podemos liberar la imaginación y entrar en el campo fáctico del teatro. Para realizar este desplazamiento interior, el actor debe estar bien “centrado”, es decir, sus anillos interiores deben estar alineados: cadera, pecho y cabeza, para poder transportar sus energías libre y armónicamente en su cuerpo.

El actor trabaja sobre sí mismo bajo el riesgo de repetir el mito de Narciso, es decir, bajo el riesgo de volverse sólo un reflejo, al caer en la vanidad y el vedetismo. El yo, al encontrarse consigo mismo, bebe de sus aguas interiores, luna reflejada en el pozo. Pero bebe para alimentarse, salir de sí mismo y llegar al otro. Cuando logra esto, el teatro empieza a existir.

El estudio de este recorrido interior nos aportó el conocimiento sobre la naturaleza del Loco, la cualidad de sus acciones y sus particulares formas escénicas, las cuales se aplicaron en montajes y procesos de transmisión pedagógica. La imaginación se halla frecuentemente presa del temor a la locura. Tal temor aparece debido a su expresión miserable, la que corresponde a la locura por posesión demoníaca —Macbeth— o a la locura por un dolor moral o una desgracia personal —Ofelia—. También está la locura lúcida —Lear—. El caso de la locura simulada es diferente —Hamlet, el Príncipe Chi—, porque allí aparece como un disfraz, una estrategia para salvar la vida.

El Loco puede ser cualquier cosa, desde el loco psiquiátrico hasta el loco genial. Grandes personajes han sido y son calificados de

“locos”. Locura también se usa para calificar la osadía de una persona. “Hacerse el loco” es el caso que nos ocupa. Loco también es metáfora de “poeta”, en tanto está ido, fuera de la realidad. Pero también hablamos de la locura social: una sociedad enferma. El cuerpo social está enfermo. Sus síntomas son las convulsiones, paroxismos, histerias, autismos y otra clase de movimientos histriónicos y empáticos que penetran la vida cotidiana, como una peste; la Peste que nos refiere Antonin Artaud. Para un actor urbano resulta útil fijar su atención sobre estos síntomas del *corpus social* para comprender una amplia gama de movimientos que caracterizan la sociedad contemporánea.

El Loco, en *La flor de la interpretación* de Zeami, porta un ramo de flores en la mano o en la cabeza. También Ofelia y Lear llevan una corona de flores como signo de liberación de la mente; corona en la que se abre la cabeza. Esta simbología corresponde a las tradiciones de Oriente y Occidente.

Para un teatro sin tradiciones o con las tradiciones cortadas y olvidadas —como el teatro urbano—, donde el hombre está condicionado por las máquinas, nos plantea una nueva reflexión sobre los movimientos del Loco. La enfermedad de “El hombre de las multitudes” de Edgar Allan Poe presenta síntomas esquizoides, autistas, epilépticos, histéricos, neuróticos, formando un cuadro desolador: una patología grave del cuerpo social.

El movimiento del cuerpo enloquecido, endemoniado o ido se caracteriza por ser un cuerpo convulsivo. La epilepsia es parecida, en tanto su convulsión es reiterativa, como la máquina industrial, el Molino mortal. O es autista, ido y escapado de la visión siniestra de un laberinto devorador de hombres. Estos son dos paradigmas de la enfermedad social: el loco epiléptico y el loco autista. El primero está prisionero del movimiento convulsivo de la ciudad. El segundo huye de la convulsión y se refugia en el más allá de su mundo interior. Las explosiones del epiléptico son explosiones vivas; este es el volcán que revienta dentro de un cuerpo muerto, desconectado de su *psiquis*. La aparente quietud y silencio del autista —del loco ido— son implosiones internas, huidas interiores, en un cuerpo muerto, desconectado de su *psiquis*. Esta desconexión es muy antigua. Es la desconexión entre alma y cuerpo. Charles Chaplin lo ejemplificó magistralmente en su película *Tiempos modernos*, en la que el hombre aparece como una pieza más de la máquina.



## PUNTO PARA ACTUAR

Bogotá, Colombia, 1979

*Donde refiere brevemente la persona-máscara como obstáculo  
para romper el cerco del teatro*

Como se toma cada uno por lo suyo, de modo que cada cual resulta ser cada quien y el actor todos o nadie —de donde, pensaríamos, se divisa la libertad—, y así comenzar nuevamente para crear, el tiempo encarcelado en la dialéctica pendular nos hace incomprensible que el espacio es nuestro cuerpo por liberar: reflejos indirectos, rotos los espejos, donde se pierde el cuerpo ordinario y las acciones cotidianas —micro-históricas— son la carne y la ofrenda que el Espíritu devora. Es necesario liberar el teatro en la vida y la vida en el teatro; romper este cerco para ir más allá, más acá; liberar los personajes que somos. Dejar la persona-máscara que encarnamos es un punto de partida para actuar.





EUREKA TEATRO

Bogotá, Colombia, 1980

*Donde se trata de los procedimientos creativos de la alquimia  
espiritual y la magia en el teatro sagrado*

*La transformación mágica es el presupuesto de todo arte dramático.*

F. Nietzsche

*El teatro no es ese alarde escénico donde se desarrolla virtual y simbólicamente un mito, sino este crisol de fuego y carne verdadera donde anatómicamente por aplastamiento de huesos, de miembros y de sílabas, se rehacen los cuerpos, y se presenta físicamente y al natural el acto mítico de hacer un cuerpo.*

A. Artaud

*La química del cuerpo proporciona la substancia del teatro de la alquimia. La alquimia son esos misteriosos cambios, metabólicos, electroquímicos, oleadas de sangre, glandulares, neurológicos. El grado en que la ilusión del teatro se convierta en realidad es la medida de su magia. El grado en que transforma la escoria del cuerpo en energía es la medida de su alquimia.*

Julian Beck

La analogía —mística o poética— supone de todas formas, a través de la trama del mundo visible, un universo invisible que tiende a manifestarse. Siendo lo místico lo sobrenatural y lo poético lo literario, en sus extremos, desaparece tal diferencia, manifestándose lo bello como lo verdadero y el mundo del más allá como el mundo del más acá.

Este es el testimonio de un sonámbulo:

*He conocido extraños seres que siendo ellos mismos gustan de ser otros, hablando por su boca, con sus palabras, con sus tonos, con sus formas. Vistiendo sus ropas y moviéndose con sus movimientos, se han nombrado*

*como ellos y han poseído su espíritu, viviendo sus dolores y disfrutando sus placeres; se salen de sí mismos para ser ellos. He preguntado por su nombre. Me han dicho: ¡Son actores!*

Todas las cosas tienen ánima, lo importante es despertarla. Antes, el universo tenía un centro: el Sol. Hoy en día, como bien aprendemos de la filosofía posmoderna, el centro se encuentra en todas partes y la circunferencia en ninguna. De ahí que el hombre, siendo la medida del hombre, emane de sí para sí, sin buscar afuera lo que está adentro, sin esperar del otro lo que está en uno.

La magia teatral consiste, a primera vista, en que, siendo unos, vemos otros, la posibilidad de liberarnos de sí mismos. El teatro es un lugar de invocación del espíritu y el actor es su *medium*. El espíritu posee al actor: es poseído. Sin embargo, el actor a su vez posee el espíritu: es poseedor. Ambos forman una unidad poseída por sí misma: parte del todo, todo en su parte, *per se*.

El conocimiento del espíritu nos da conciencia cósmica. El trance cósmico es el punto de referencia trascendental en la comunión con lo desconocido. El actor es el vértice entre lo que está arriba y lo que está abajo, entre el macro y el microcosmos: la medida natural.

El actor es el *medium* natural del espíritu y el *medium* espiritual de la materia, unidad de existencia entre cielo y tierra. El actor, en origen, contiene su doble, su contrario: la no-acción. La acción se soporta en la no-acción. El objetivo de la acción es pasar de la ignorancia a la sabiduría.

Los personajes son manifestaciones del espíritu que, por sus diferentes intereses, entran en conflicto. El espíritu se manifiesta a través de emociones. Las emociones encarnan contradicciones individuales o colectivas, en lucha por liberarse de su naturaleza pasional, en lucha para transformar las emociones negativas en emociones positivas, con el propósito de transmutar el horror en piedad.

La acción produce frutos. El actor sagrado renuncia a los frutos de la acción. Ofrenda los frutos de la acción a los espectadores. Come de los restos del sacrificio. Cuando el actor actúa para acceder al conocimiento se libra de las acciones. Las acciones desaparecen y aparece el zumo de la acción: la sabiduría. La acción está hecha para liberar el conocimiento. Cuando llegamos a él, nos libramos de la lucha y del esfuerzo que esto supone.

El teatro requiere vaciarnos de nosotros mismos, dejar el ego, quitarse la máscara-persona. El teatro sirve para develar la maraña psíquica de la persona; pero también la maraña social, moral, política, económica, ética o estética. La maraña es la *psiquis* del hombre, la trama que este montó cuando los dioses huyeron de la escena. El teatro nos puede liberar de esa maraña, cuando trascendemos su frontera humana y accedemos a su sentido original, metafísico y religioso.

El trance cósmico no supone la imitación de las órbitas siderales, ni la imitación de los ritmos naturales. No supone ninguna imitación. En el teatro sagrado habitan esas órbitas y esos ritmos. El dios Shiva, de la India, crea destruyendo. Shiva es el dios de la danza y el teatro. En realidad, solo podemos crear destruyendo. Shiva danza sobre el demonio Maha Ravana. La danza y el teatro destruyen la discordia y crean la armonía y la concordia.

El actor del teatro sagrado es un oficiante secreto que renuncia a su vida para consagrarse a su arte; deconstruye su persona, es decir, renuncia a su ego, para receptor la voz del Espíritu. Un actor libre no imita como el espejo; sus actos no son el reflejo de la vida cotidiana. El actor santo atraviesa el espejo, haciendo visible lo invisible, trascendiendo la apariencia, la máscara y la costumbre. Revelándose a sí mismo, hace del contenido algo manifiesto, le da su plena valía. Abre un lugar sin límites: la puerta del Templo de los Ancestros. Para completar el sacrificio, otrora interrumpido, el actor santo debe tener las manos limpias. Revelándose a sí mismo, es revelación del mundo. No hay mayor conocimiento que este, en la flor de la interpretación.

El actor sacro es un crisol de la alquimia espiritual donde se transmuta la naturaleza y se rehacen los cuerpos. La transparencia es su esencia. Pero si el teatro sagrado tiene la osadía de ser la parte oscura de la vida, debe tener la humildad de callar este misterio al no hacer de él un instrumento del teatro mortal.

Si la vida es lo visible, el teatro sagrado es la puerta de lo invisible, un lugar donde habitan fuerzas que aún no han revelado sus nombres. El actor sacro es su oficiante, su *medium*, iniciado en el misterio de la vida, en el conocimiento del Espíritu, para danzar firme sobre Maha Ravana y navegar en mares desconocidos, cual certera flecha disparada por el arquero divino, en las tinieblas.

Para iniciarse en la vía del teatro sagrado, hay que abrir las puertas de la percepción invirtiendo el orden de los sentidos, para restituir el contacto original y mágico con la naturaleza y reconocer en sí mismo dos fuerzas: *animus-ánima*, Thanatos-Eros, *ying-yang*, *keras-manis*, mujer-guerrero, *lasya-tandava*. Una fuerza destructiva y una fuerza creativa, un lado femenino y un lado masculino, un lado suave y un lado fuerte. Una rosa y un látigo. La muerte destruye lo que el amor construye. El amor construye lo que la muerte destruye. Con amor se crea lo que la muerte ha destruido. Es necesario destruir para crear, abrir la puerta del Templo de los Ancestros para revelar el espíritu que permanece oculto en los corazones de los hombres.

El actor sacro reconoce en su naturaleza la naturaleza entera. El teatro sagrado está fuera de las ideologías que dominan los teatros profanos, que propagan la confusión y coartan la libertad de imaginar de diversas y múltiples formas el ser y la conciencia. La poesía nos libra de los estrechos marcos de la racionalidad y nos conduce a las fuentes originales de representación escénica: ritos, danzas y teatros sagrados, de Oriente y Occidente.

Las Ciencias sociales y las Ciencias exactas son instrumentos valiosos para el arte, más no su objeto. El actor sacro ha de renunciar a su ego, disponer su cuerpo para encontrar la unidad de mente-cuerpo-espíritu, liberando así las falsas oposiciones entre arte y ciencia y ciencia y magia.

La vida, como el teatro, está compuesta de actos, de escenas tejidas con acciones. La acción es movimiento. Es movimiento exterior o interior, pero siempre es movimiento, en su manifestación visible o invisible. Por eso, Antonin Artaud escribió sobre el teatro y su doble. La vida, como el teatro, debe ser viva. La vida está muerta; por eso, el teatro debe revivirla. El teatro, como la vida, es irrepetible y fugaz, a pesar de que la ensayemos a diario. Por eso, es su doble, no su espectro, ni su imitación, ni su inútil repetición.

La vida cotidiana está dominada por lo falso, por el “teatro”. Por eso, matar ese “teatro” es liberar los actos. Para los griegos, el actor suponía dos cosas contrarias: un profeta o un hipócrita, el que devela la cara oculta o el que la oculta. Por eso, vulgarmente se acepta teatro como mentira o teatro como ventura. El objeto del teatro sagrado es revelar la cara oculta de la apariencia, desenmascarar la mentira del fingimiento social y restablecer la armonía original.

El arte sagrado restablece la unidad del hombre, la naturaleza y los dioses. Acaba con los límites entre arte y vida, restituyendo al cotidiano su creación perdida. La lengua vulgar es reflejo de un mundo despedazado. La lengua de origen es poética y jeroglífica. Los sueños son fuente de creación, mientras no sean residuos del pensamiento, reflejos del deseo insatisfecho o el anhelo material. Los sueños son un arte de visión. Los sueños, para un artista, no tienen ningún interés como residuos del pensamiento, solo como anuncios del espíritu. Para un arte sagrado, no tiene ningún interés el ego del artista.

Vivimos una época de hierro. La disolución de la familia, las instituciones, el Estado y la sociedad son inevitables. La aparición de formas de transición, como los grupos, las comunas, las tribus y otras formas de reunión espontánea, son comunes en esta época de confusión. Es necesario que el teatro sagrado haga presencia en los espacios profanos. La acción del actor sacro es sacrificio, el puente entre el ritual público y privado.

El teatro sagrado es una relación entre actor, personaje y público. El actor es el medio, el personaje y el fluido; el público es el recipiente. El teatro sagrado es la mirada espiritual sobre la acción material. Pero también la mirada sobre el actor que ejecuta la acción. Esta mirada no es solo contemplación pasiva, sino mutua transformación. Así pues, la magia del teatro sagrado nos revela su naturaleza inagotable, increíble y misteriosa.



## LOS MILAGROS DE *BLACAMÁN*

Bogotá, Colombia, 1980

*De lo que sucedió con Blacamán, obra basada en el cuento de Gabriel García Márquez “Blacamán el bueno, vendedor de milagros”, y su experiencia en el teatro callejero*

*No será el miedo a la locura lo que nos haga detener los vuelos de la imaginación.*

André Bretón

Basado en el cuento de Gabriel García Márquez, escribí *Blacamán* para el teatro, en junio de 1978, en Lima, Perú. Hice una dramaturgia para ser interpretada por un solo actor. Posteriormente, en Bogotá, con la colaboración de Sergio González, la reescribí para dos actores. El texto era oportuno para sintetizar la experiencia de teatro abierto que habíamos tenido desde la fundación del grupo Acto Latino, en 1967, y que habíamos retomado de manera plena en el periodo 1976–1978.

En aquellos años de aprendizaje, entre 1967 y 1972, antes de las funciones de una obra, en el teatro de Suba, salíamos a la calle, enmascarados, con flautas y tambores, para llamar al público a las presentaciones. De allí se originaron paradas, comparsas y desfiles teatrales por las calles, los parques, la plaza del pueblo y los barrios y veredas vecinos. Inspirados en las fiestas populares, intentamos un teatro de plaza, carnestoléndico y bullanguero. También participamos en la primera manifestación pública de la Corporación Colombiana de Teatro (CCT), desde el Planetario, por la carrera Séptima, hasta la Plaza de Bolívar, en Bogotá. Esa experiencia fue única, abrió la posibilidad del teatro de plaza y nos planteó por primera vez la necesidad de abordar seriamente un trabajo para ese espacio.

En nuestra búsqueda, habíamos pasado del realismo stanislavskiano a la influencia de Brecht y su teatro social. Luego, a *El teatro y su doble* de Antonin Artaud y al método de Jerzy Grotowski, compendiado en *Hacia un teatro pobre*. En 1976, volvimos a hacer teatro de calle con la obra *¿Dónde están los sospechosos?* y con el *happening Marcha de las cabezas cuadradas*. Estas obras y otras más nos abrieron el camino para experimentar las técnicas del teatro en la calle. Pero la primera fuente fueron los llamados “culebreros”, cuenteros ciudadanos que traían tradiciones de la selva amazónica, mezcladas con la bulla de las selvas de cemento. El cuento de Gabriel García Márquez trataba sobre ellos. Era un buen pretexto escénico para sintetizar la experiencia callejera hasta 1978, año en que se realizó el montaje de *Blacamán*.

Una de las principales técnicas del teatro de plaza se refiere a su composición escénica. En el círculo no tenemos un solo frente, como en la caja italiana, sino múltiples frentes. El “fondo”, es el centro, equidistante a todos los espectadores. Por lo tanto, la composición escénica circular debe guardar la visibilidad de todos los espectadores que la rodean. La atención circula permanentemente. Por otra parte, la comunicación en la calle es directa; no está sometida a la ceremonia de los teatros de sala, ni a los protocolos culturales del teatro culto. Allí no existe la *cuarta pared* imaginaria que aísla al actor del público. El *distanciamiento* brechtiano es muy útil para el manejo narrativo. Las técnicas de la biomecánica y de circo se prestan también para este trabajo

Desde 1968, montamos obras cortas, escritas por nosotros, *sketches* sobre situaciones sociales e improvisaciones colectivas en público. El teatro en la calle abre un hueco en la realidad gris. Sin embargo, en 1972, con la obra *El Gran Burundún-Burundá*, basada en el cuento de Jorge Zalamea, en la Plaza de Bolívar, tuvimos la primera experiencia significativa. El gesto, la expresión de teatro cerrado, se amplifica en la calle, se dilata cobrando una síntesis épica. No tienen importancia los pequeños detalles, los que en un teatro de cámara sí se pueden observar. En la plaza es diferente. Allí se necesita ampliar y sintetizar el gesto. El lenguaje toma un carácter más genérico. La máscara, el *gestus* social, aparece. El carácter “literario” —muerto— del teatro retórico de sala, en la calle pasa a ser breve, vivo y directo.



*Blacamán* no nació en la sala de ensayos, como otras obras, sino del contacto directo con el público de la calle. El paso de un teatro cerrado a un teatro abierto nos hizo replantear completamente la puesta en escena. El carácter privado de los personajes de la dramaturgia escrita para teatro cerrado fue cambiado por un carácter público, propio de un teatro abierto.

El conflicto privado del teatro psicológico pasó a ser un conflicto histórico y público, en el que nos replanteamos ciertas técnicas de distanciamiento brechtiano, sin despojar al teatro de su elemento mágico. La dramaturgia lírica, cómica o melodramática tomó un tono carnestoléndico y mítico, al entrar en contacto con espacios públicos, lugares donde se cocina el inconsciente colectivo. Las escenas se volvieron breves y rápidas, pues la atención del espectador callejero es dispersa. La dilatación del ritmo se puede usar como contrapunto al vertiginoso ritmo de la ciudad.

En este periodo, escribí y monté obras cortas, de diez a quince minutos, tales como *La casa en el aire*, *Capercita, la roja*, *El pescador*, *¿Dónde están los sospechosos?*; algunas obras de otros autores, como *El Señor Pérez* de Bertolt Brecht, *La gallera del Libre Teatro Libre* de Argentina, *Ante la Ley* de Franz Kafka, *La propiedad* de Virgilio Piñera y *Cuéntame un cuento* de Claudia Monsalve; realizamos *happenings* y *performancias*, como *La marcha de las cabezas cuadradas*, *Tres historias para ciegos*, *Historia del Patas* de Sergio González, *Loco entre espejos* de Sergio González y *Danza para ahuyentar el espíritu de los tormentos*, así como otras intervenciones teatrales, en la búsqueda del espíritu público, en la experimentación de un lenguaje de teatro abierto. De esta experiencia en la calle, nació *Blacamán*.

Pero el montaje se revirtió nuevamente a la sala. Entonces, nos desvestimos del teatro que habíamos hecho en varios periodos: Suba (1967-1972), Parque Nacional (1972-1975), Comuna Latina (1976), teatro callejero (1976-1978) y, por último, entramos en una nueva etapa. Mi encuentro con el Odin Teatret y Eugenio Barba fue definitivo. Ellos estaban en Ayacucho cuando yo estaba en el Cuzco, en el Inti Raymi, el 21 de junio, presentando *Eclipse en el Cuzco*, un performance sobre el sol, la moneda del Perú. Casualmente, había encontrado, la noche anterior, en un bar, a Pierre Le Pichón, un actor que se había preparado con el Odin Teatret. Pierre me invitó a

la casa del grupo Cuatro Tablas de Mario Delgado, en Lima, donde se alojaba el grupo y allí conocí a Eugenio y a los actores del Odin, que realizaban una gira por el Perú. Venían del Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho 1978 y se estaban presentando en Lima. Fue la primera vez que los vi en la calle, haciendo una parada, en una concha acústica, con una intervención de espacios, donde un actor se descolgaba del campanario de una iglesia y en la sala, con la obra *El libro de las danzas*.

Entonces, mis años de aprendizaje encontraron una puerta abierta. Descubrí algo que, en mis investigaciones, estaba buscando desde hacía años: la creación de una partitura escénica y el entrenamiento riguroso del cuerpo y de la voz; asimismo, la puerta al teatro de las fuentes y la antropología escénica. *Hacia un teatro pobre* aparecía de nuevo.

Ya había hecho la dramaturgia de *Blacamán* para un solo actor, cuando encontré el Odin Teatret en Lima, de modo que las ideas que tenía para montarla me cambiaron completamente. Entonces, después de regresar a Bogotá, fuimos a Caracas con Pierre Le Pichón y Sergio González, uno de los actores del Acto Latino, llevando *Cuéntame un cuento* de Claudia Monsalve y, al regreso, invité a Sergio a participar en el montaje de *Blacamán*. Lo montamos en la sala de mi casa, a falta de un espacio. Desde luego, no utilice el texto tal como estaba en el cuento. El lenguaje literario es diferente al lenguaje escénico. La nueva dramaturgia para dos actores nos sirvió para crear una partitura escénica de un solo acto, con escenas continuas. Integramos a Flavia Costa y Gustavo Luna, quienes hicieron la música: sones guajiros, aires del mar Caribe. También integramos elementos escénicos del teatro callejero. Sin embargo, *Blacamán* fue un montaje para teatro de sala. La experiencia de la calle se vertía adentro. La mirada, como director de escena, se me había transformado haciendo teatro en la calle y cuando conocí el trabajo del Odin Teatret, supe de inmediato que allí estaba lo que yo estaba buscando, entonces tuve un presentimiento que cambió completamente mi vida teatral: Oriente estaba presente en las técnicas que los actores del Odin habían aprendido en Bali, Japón, India y China.

*Blacamán* nació de distintas vertientes. Tuvo gran recepción en el público, quizás por la energía, la fuerza que traía de la calle y el rigor

actoral inspirado en las investigaciones de Grotowski y Barba. Esto me sirvió para dar cuerpo real a las visiones de Antonin Artaud y su teatro de la crueldad. Cuando Artaud habló de crueldad, muchos entendieron sangre, sadismo y violencia. Él no se refería a eso, sino al rigor consigo mismo y a la crueldad del mundo que lo rodeaba.

En un sueño, Antonin Artaud me había heredado sus huellas, marcadas en una playa del mar Caribe. Yo seguía ese rastro y cuando vi el trabajo riguroso de los actores del Odin Teatret, encontré que allí también estaba el mismo rastro; que esas eran también mis huellas. Entonces rompí el cerco del teatro latinoamericano y comencé la búsqueda de un teatro más amplio, de un teatro, si se puede decir, *sagrado*.

*Blacamán* fue la última obra del Acto Latino. Y digo la última, porque después de 1980, el Acto Latino se dividió en dos núcleos. Fue la última obra como grupo entero. Las obras posteriores del núcleo Acto Latino II, que yo dirigí hasta 1988, fueron un tránsito hacia la fundación de El teatro de la Memoria, que abordó otras fuentes distintas a la fuente latina o latinoamericana. Abordó la fuente oriental y la fuente indoamericana, en un proyecto de investigación llamado “El teatro de la Indias”, conexión entre Oriente y Occidente.

De 1975 a 1980, el Acto Latino recibió la influencia del método de creación colectiva del nuevo teatro colombiano, impulsado por Enrique Buenaventura y Santiago García. La virtud de este método es que libera las fuerzas creativas de los integrantes, haciendo más activa la participación de todos. Se opone al modelo de compañía teatral, propia del teatro mortal. El gran defecto de este método es que iguala los roles y la natural división del trabajo se pierde. Los sistemas igualitarios terminan siendo totalitarios. La masificación conduce a la mediocridad, que se oculta a nombre de una supuesta igualdad. No hay tal igualdad. Todos los seres humanos somos distintos; más en el arte, donde los talentos y las competencias deben ser desarrolladas individualmente para poder ser complementarias en el colectivo.

En sus experiencias más superficiales, la creación colectiva niega el individuo. Es un sistema igualitario reflejo del comunismo totalitario, del comunismo estalinista. En el teatro colombiano de aquellos años, el dogma y la secta hicieron estragos. Por otra parte, hubo obras que se presentaron a nombre de una supuesta creación colec-

tiva, cuando cada uno de sus participantes cumplió un rol determinado.

Las ideologías políticas igualitarias han hecho y siguen haciendo estragos<sup>9</sup>, no solo en la política, sino en el arte. El grupo Acto Latino paso por ese proceso, hasta 1980, cuando se libera de las ideologías y proclamó públicamente su libertad poética —como en las obras *Muerte de un mito* y *No más oráculos*—, durante el Festival del Nuevo Teatro, en 1980.

*Blacamán* viene de *black man* —hombre negro— o lo que también podría considerarse como “anarquista”. El grupo había recibido y asimilado en esos años la influencia del anarquismo de la Revolución de Mayo del 68 —de ese lema que decía “prohibido prohibir”—, la influencia del anarquismo de Antonin Artaud, Julian Beck y el Living Teatro, del espíritu libertario de Jacques Lebel, Richard Schechner, Fernando Arrabal y otros dramaturgos contemporáneos —Pirandello, Ionesco, Genet, Pinter, Weiss, Beckett...—, el de las Comunas de la U2 en Berlín y otros movimientos de la época. Habíamos recorrido, a través del arte escénico, un camino ideológico. En 1980, llegamos con *Blacamán* al fin de ese camino. Con *black man*, ese hombre negro del cuento de García Márquez, rompimos con las ideologías, incluso con el anarquismo ideológico.

La obra *Ahí fue donde se echó a perder el poco cariño que le tenía* tuvo su última presentación en Bogotá, Colombia, en el auditorio León de Greiff de la Universidad Nacional de Colombia, en su mejor momento, y provocó una catarsis colectiva. Era el fin de una era, como lo había expresado Eduardo Marceles Daconte en su artículo “El teatro mágico del Acto Latino”.

En ese mismo año —octubre de 1980—, fue la primera sesión de la Escuela Internacional de Teatro Antropológico (ISTA) en Bonn, Alemania. Allí participé por invitación de Eugenio Barba y tuve la oportunidad de encontrarme personalmente con Jerzy Grotowski, años después de haberlo escuchado durante toda una noche en su famosa conferencia en Manizales(1972) —aquella que abrió un nuevo rumbo en el teatro latinoamericano— y de habernos acercado a su

<sup>9</sup> Recordemos a León Trotsky, borrado de los textos y las fotografías de la historia de la Revolución rusa, además de haber sido asesinado por el orden de Stalin.

método propuesto en *Hacia un teatro pobre*, en esos ocho años, además del encuentro con los maestros orientales de China, Japón, India e Indonesia, gracias a los cuales se me terminaron de abrir las puertas de lo que consideré un teatro sagrado. Entonces tomé conciencia de que no solamente vivía en Latinoamérica, sino en un mundo más amplio, en donde la Escuela Internacional de Antropología Teatral aportaba una nueva manera de mirar el arte escénico, desde el estudio del hombre en situación de representación. Desde allí comencé la investigación antropológica sobre la relación antigua entre indios y amerindios.

La última presentación de *Blacamán* fue en Ciudad de México, en 1980, en un teatro de barrio. Allí ocurrió algo mágico, que merece la pena ser comentado. En algunas ocasiones, la vida y el teatro se conectan de una manera especial, desatando un *fatum*. Desde muy temprano, montamos la escena —cámara negra, luces, sonido— y dispusimos toda la parafernalia en los camerinos. Cuando estábamos terminando, sucedió algo extraño e insólito. El vigilante vino consternado hasta el escenario, donde ensayábamos las últimas escenas de la obra, gritando que teníamos que desalojar de inmediato, pues acababa de morir de un infarto fulminante uno de los actores del teatro. Esa noche fue la última vez que hicimos *Blacamán*.

*Y cada vez que paso por estos rumbos le llevo un automóvil cargado de rosas y el corazón me duele de lástima por sus virtudes, pero después pongo el oído en la lápida para sentirlo llorar entre los escombros del baúl desbaratado, y si acaso se ha vuelto a morir lo vuelvo a resucitar, pues la gracia del escarmiento es que siga viviendo en la sepultura mientras yo esté vivo, es decir, para siempre. (García Márquez 20)*



## MONTAR EN DRAGÓN

Bogotá, Colombia, diciembre de 1981

*De la experiencia del teatro callejero, su relación con otras manifestaciones rituales y artísticas y de las técnicas propias de las artes escénicas en plazas, parques y calles*

El fin de la representación clásica y la reconstitución de espacios originales de representación, la archimanifestación de la vida, según Jacques Derrida, nos remite, entre otras, a la fiesta popular y al carnaval público, como expresión orgásmica en donde se supera la división entre actor y espectador, entre agente pasivo y activo. La fiesta pública acaba con las diferencias, derrumba las apariencias sociales y renueva la comunidad. El culto a Dioniso, en Grecia antigua, implicaba este tipo de evento, donde los participantes se liberaban de los condicionamientos sociales y expresaban su conciencia mítica a través de la danza, el teatro y las pantomimas, acompañadas del vino. La fiesta de Dioniso era la fiesta del vino, licor espirituoso. La catarsis era sagrada como el rito que la producía y el mito que la alentaba.

Pero estamos viviendo en otros tiempos. Los mitos y los ritos han cambiado. Las catarsis colectivas son otras. El teatro cumple otro papel, diferente a la fiesta dionisiaca y a la tragedia griega. Uno de los planteamientos más serios, entre otros, es el de Jean-Jacques Lebel, en *El happening*: la creación de un nuevo espacio de expresión que no es teatro, no es pintura, no es música, no es arte conocido. El *happening* es una liberación de los géneros y estilos aristotélicos clásicos. Abre nuevos canales para el espíritu oprimido, preso en el cuerpo.

La prisión del cuerpo es una metáfora muy conocida, desde el idealismo platónico hasta el catolicismo escolástico. Está presente en las filosofías y religiones occidentales. Occidente ha perdido la memoria del cuerpo. No tiene imagen del cuerpo porque no tiene cuer-

po, según Octavio Paz. Lo ha ignorado. Ha querido huir de él. Sin embargo, el cuerpo es el vehículo del espíritu. El pensamiento oriental ha comprendido mejor esto o, por lo menos, no ha enajenado el cuerpo del espíritu.

En el culto a Dioniso, que, como lo explica Daniélou, tiene raíces o conexiones orientales con el culto a Shiva —ambos dioses de la danza y del teatro—, el cuerpo se manifestaba con su fuerza original y telúrica. Las fiestas agrarias estaban conectadas directamente con la tierra. Las fiestas celebraban las cosechas. Hoy día, los festivales de teatro urbano no celebran nada; son un mero divertimento. No están dirigidos a ningún dios, ni celebran ninguna cosecha. Han perdido su sentido original.

En el choque entre lo dionisiaco y lo apolíneo, recordemos aquí a Nietzsche, ha imperado lo apolíneo en desmedro de lo dionisiaco. El arte clásico fue un arte apolíneo, donde la forma y la proporción dominante fue la socrática, lógica y formal. El socratismo estético impuso las reglas para el arte clásico, tratando de ignorar la fuerza dionisiaca. Solo hasta finales del siglo XIX, cambia el arte clásico. Los dioses regresan a la escena. Dioniso aparece de nuevo. La historia del teatro en el siglo XX es la revuelta de Dioniso. El *happening* y otras formas escénicas tales como la performance, el teatro *journal*, el teatro guerrilla, los *sketches*, etc., son manifestaciones de este espíritu que se revela contra las ataduras de los géneros y los estilos, impuestas por el arte clásico.

Cuando los dioses abandonaron la escena, el escenario se transformó, no solo físicamente, sino simbólicamente. El teatro griego del Siglo de Oro tenía el escenario plano con un punto de fuga en el centro, donde se colocaban los dioses. El centro, al fondo, solo podía ser ocupado por los dioses. El centro y el fondo simbólico son el lugar metafísico para los dioses, en el cuerpo o en la escena. El culto dionisiaco era un culto chamanístico, donde el círculo jugaba un papel primordial. El círculo es un símbolo totalizante, cósmico, que representa el cielo. Es la figura de los ritos originales, en tanto representa la bóveda celeste y el útero de la madre. La noción de infinito está emparentada con el círculo, no solo por su línea continua, sino porque centra la atención en el interior y proyecta verticalmente un eje imaginario entre cielo y tierra. Este poste invisible es el eje del círculo y se



comporta como eje axial que, en rituales como el vudú, se vuelve visible. Es el poste ceremonial por donde descienden los espíritus. Por ello, las ceremonias, las danzas y los teatros sagrados incluyen siempre el círculo. El círculo contiene las ondas concéntricas y excéntricas; contiene las cuatro direcciones del mundo. El escenario cuadrado y horizontal nos remite a una noción histórica. El escenario circular nos remite a una noción metahistórica, es decir, mítica y de origen. La unión de cielo y tierra es propicia en el círculo ceremonial. La reunión de dioses y hombres es el objeto de la celebración ritual.

Hoy día, buscamos que el teatro sagrado reúna lo que está dividido: alma y cuerpo, actores y espectadores, dioses y hombres. Buscamos ese ombligo con el espíritu original de la música y el drama. Así como el hombre primitivo danzaba en círculo, el hombre de las ciudades necesita ritos y danzas circulares para reunir lo que está dividido. El arte escénico en la calle, en el parque, en la plaza o en espacios alternativos, en los mismos subterfugios oscuros de la urbe, cumple un papel liberador, al producir en catarsis colectiva la exhumación de las sombras y llamar a la solidaridad y al amor.

El espíritu público reclama oficiantes —actores, chamanes, *performers*, etc.— para conducir y armonizar el caos que reina en las urbes. El teatro encerrado en la caja italiana se apartó de la magia original de los ritos dionisiacos. La construcción de escenarios levemente inclinados hacia el público con el fin de darle profundidad al espacio, no es sino una artimaña mecánica para simular la comunicación directa que para ese entonces había perdido con el público. La tramoya reemplazó a los dioses, entonces apareció la psicología, el drama propiamente humano. Ya no fueron los dioses haciendo presencia viva en el rito, sino los trucos escénicos simulando la magia perdida. El espectáculo es la decadencia del rito, según Grotowski. El teatro pasó a ser un divertimento nocturno, una simulación de la antigua catarsis. Un arremedo del trance sagrado. Pasó a ser un lugar mortal y profano, oscuro y soterrado.

La división entre privado y público marcó la diferencia entre los teatros abiertos o ambulantes y los teatros cerrados. Sólo grandes tradiciones hermenéuticas conservaron la arquitectura de recintos como lugares de iniciación mágica, como el Teatro Romano de Palladio, el Teatro Olímpico de Vicenza, el Teatro de la Memoria de Guilio Ca-

millo en el Renacimiento Italiano, el Teatro El Globo en tiempos de Shakespeare y otros teatros del Siglo de Oro español. Por lo general, la arquitectura de escenarios en las ciudades pasó a ser una arquitectura funcional, sin memoria simbólica, donde el escenario y el auditorio frontal son construidos sin los mínimos conocimientos escénicos. Son espacios que corresponden al teatro mortal, a la industria del espectáculo o, cuando más, a la pose cultural de los teatros clásicos, que fueron los cascarones vacíos de la antigua simbología.

El inconsciente colectivo habita en el espíritu público, en los espacios colectivos de las urbes. Solo hay que despertarlo. El teatro en la calle es una manera de hacerlo, de subvertir el *status quo*, el sistema dominante. El *happening*, en muchos casos, es una expresión superficial y espontánea que no logra destruir de raíz la apariencia establecida. Carece del rigor necesario a cualquier arte que pretenda escindir el espíritu público, de hecho adormecido y alienado por el ritmo incesante de las máquinas, esclavo del Molino del Gran Salchichero. Pero el *happening* también es, como lo refiere Julio Cortázar, en *La vuelta al día en ochenta mundos*, un hueco en la realidad por donde miramos el otro lado.

El *happening*, el teatro guerrilla, el teatro *journal*, las paradas, el teatro de situaciones y otras formas experimentales como el *performance*, que pretenden zanjar la diferencia entre arte y vida, caen frecuentemente en una espontaneidad superflua. Por lo demás, si miramos con rigor la conducta humana, veremos que ya no hay tal espontaneidad, ni actuación natural, pues el hombre ha sido condicionado por la educación —o la represión—, de modo que su conducta dejó de ser propiamente “natural”. No hay tal espontaneidad. Tenemos que desconfiar de los métodos llamados “naturales” y “espontáneos”. La mayor parte de las veces son mera improvisación. El conductor de la acción aparece, entonces, como un arco destemplado que lanza flechas desatinadas.

Sin embargo, las formas parateatrales de expresión contemporánea son un grito rebelde frente a la masificación del espectáculo. El teatro experimental urbano está en la búsqueda de vías sagradas para restituir los lazos cortados con el rito original. Hay que devolverle al teatro y a las artes en general su función sagrada original, metafísica y religiosa.

Muchos de los intentos del teatro contemporáneo caminan en esta dirección. Entonces es necesario reflexionar sobre las técnicas específicas de estas artes para no ser ingenuos. Nuestra reflexión pretende ubicar solamente ciertos elementos básicos para la técnica del cuerpo y de la voz en espacios públicos. La magia teatral, propia de los teatros de origen, así como su alquimia, es por naturaleza irreflexiva y misteriosa, pero podemos observar —deducidas de la práctica escénica en la calle y de la observación antropológica— ciertas “leyes” para la creación del círculo mágico.

El círculo no se forma por la atracción de las “imágenes” creadas por los actores, ni por los colores llamativos de sus vestuarios, ni por la tramoya que se monte en el espacio público, sino por el *sonido* que se emita. El sonido en forma de voz o instrumento es propiamente el llamador. El llamador, en la antropología escénica, es un sonido primordial que rompe el oído acostumbrado al ruido cotidiano del receptor. Los llamadores originales son instrumentos de viento —caracoles, cornos, trompetas—, o de metal —címbalos o platillos—, o de cuero —tambores o atabales—. La voz del llamador puede ser también la voz humana y, de hecho, lo es en muchos rituales. La voz aparece en forma de trueno, risa o grito.

El grito, particularmente, es un llamador propio de nuestras urbes que tiene raíces congénitas. “Nadie sabe gritar en Europa”, decía Antonin Artaud, refiriéndose con ello a la dificultad de este arte. *El grito*, pintado por Munch, es un grito silencioso y profundo. No es un grito mudo y callado, sino un grito expresivo que resuena infinitamente en nuestro caracol interior. Así, la técnica tradicional de los *culebreros* ciudadanos es la técnica del grito. O la técnica de la flauta y el tambor. La voz o el instrumento irrumpen en la plaza rompiendo el rumor de las máquinas, el murmullo de la gente, llamando al círculo mágico. Es la voz la que conduce la mirada. Entonces, en ese momento, el transeúnte se vuelve espectador y mira hacia donde se origina el sonido.

Si nos apoyamos solo en las “imágenes”, no logramos capturar la atención del transeúnte anónimo ni de dirigir su mirada. El espectador dirige la mirada según el oído. El oído interior despierta la atención continua y profunda. De lo contrario, no es posible mantener la atención y menos, en medio de la distracción que tienen de hecho los espacios urbanos, donde la gente transita de un lado a otro. El rit-

mo de la ciudad es el ritmo enajenado de la sociedad de consumo, entonces, una intervención sobre este ritmo de contaminación auditiva debe considerar las dificultades técnicas que supone romper, por un momento, el flujo urbano, para detener el tiempo y transformar el espacio, si no queremos ser presas del Molino y sumarnos al carnaval de la muerte.

Un teatro de calle no puede ser ensayado en la sala, el taller o el laboratorio. Los teatros abiertos nacen en espacios abiertos. El teatro en la calle nace en la calle. Las condiciones de estos espacios imponen las condiciones técnicas que deben usarse. El contexto incide en el pretexto y el texto. Las tradiciones populares de parques, plazas y calles son tradiciones orales, con raíces antiguas. El teatro “culto” o “clásico” ha perdido estas raíces, esta memoria.

Si el espacio es algo que crea el actor, en la calle él debe considerar dos fuerzas: una atracción ejercida por su acción y una repulsión ejercida por la urbe. La urbe no detiene su frenético ritmo. Pero la acción debe cautivar a la muchedumbre y convertirla en espectador atento. Todo depende de la atracción creada para romper el ritmo cotidiano y poder crear el círculo mágico.

Los actores primitivos fueron los chamanes, los curacas, los taitas, los payes, los cantores... El teatro clásico se separó de los ritos originales, pero los teatros sagrados continuaron siendo las fuentes originales de creación. Ellos son el teatro de las fuentes a las cuales podemos recurrir para beber agua pura. El teatro de las urbes está contaminado. El teatro de las fuentes aún está puro, aunque muchas de las tradiciones se hayan perdido o mezclado con otras.

Ante el teatro culto existe un teatro oculto, un ritual secreto que se transmite oralmente, de generación en generación. Un arte que no aparece en la historia oficial del arte. La transmisión de los secretos del oficio del actor renueva los ritos muertos para ser ritos vivos. La sociedad necesita renovar sus rituales muertos y el teatro sagrado abre caminos de corazón en espacios profanos.

El actor, como oficiante de este rito, necesita un nuevo cuerpo y un nuevo espíritu. Para trabajar en espacios profanos, necesita ser un guerrero iniciado en el teatro sagrado. La preparación en los teatros sagrados incluye el arte marcial. Así, el actor de la calle, desde Meyerhold con la biomecánica y las técnicas de circo, indicó el camino para

hacer de la retórica psicológica del teatro realista un teatro del cuerpo que recuperara la acción como fundamento. Desde entonces, muchos directores se han ocupado de desarrollar las técnicas de teatro para espacios abiertos. Sin embargo, la fiesta ritual y el carnaval popular siguen siendo las fuentes de inspiración original. En las urbes, las fiestas y los carnavales han decaído en celebraciones de la sociedad de consumo. Mercantilizadas, pasaron de ser ritos a ser espectáculos. La fiesta perdió su sentido original, el cual era restablecer la comunicación con los dioses, y pasó a ser la búsqueda del placer, el escapismo a una rutina insoportable.

El *happening* y otras formas libertarias de acción escénica carecen de las llaves que abran las puertas de la ciudad. Las puertas de la ciudad están cerradas y protegidas por un guardián de la Ley, como en Kafka. Pero esta puerta sólo está reservada para ti. No tienes que preguntar nada, sino entrar. Para liberar lo público del dominio político, hay que desideologizar el arte. Para acceder al teatro sagrado, debemos abrir las puertas del rito y acceder al mito.

Lo público pertenece a ese espíritu. Un teatro para la calle debe colocarse en el corazón de la metrópoli, considerar su pulso, el ritmo de sus máquinas, el laberinto de su burocracia, sus personajes —el mendigo, el loco, el indigente, el asesino, el ladrón, la puta, el culebrero, el hombre de las multitudes—. Hacer teatro en las calles de la ciudad es como montar en dragón, como cabalgar en la bestia.

El oficio de un teatro sagrado en la ciudad debe ser el de revelar el espíritu público, desenmascarar el rostro urbano: Babilonia, símbolo de la gran ciudad, la gran ramera que cabalga sobre la bestia. El teatro de calle se enfrenta, como David, contra Goliat. En los grandes centros urbanos, ciudades de cemento y plástico, en las plazas, en los parques, en los suburbios, hay un ser que espera ser.



## **II. DEL OFICIO DEL ACTOR**





## INICIACIÓN EN EL ARTE SECRETO DEL ACTOR

Bonn, Alemania, octubre de 1980

*Donde se cuenta el encuentro en la International School of Theatre Anthropology (ISTA), en Bonn, Alemania, con la tradición oriental del teatro y el trabajo de Jerzy Grotowski y Eugenio Barba*

La primera sesión de la ISTA significó un doble encuentro para mí: por un lado, con el teatro oriental de India, China, Japón y Bali, y por otro lado, con los maestros Jerzy Grotowski, Eugenio Barba y su equipo de colaboradores.

En primer lugar, me puso de presente la fragilidad y las debilidades del teatro latinoamericano que, aunque en los últimos años ha crecido notablemente, apenas es un crío. Me mostró que Latinoamérica está aislada de las fuentes principales del arte escénico del mundo. La conciencia parroquial y provinciana, los círculos de mutuos elogios y la sobrepolitización del teatro me hizo tomar conciencia de que nuestro teatro apenas está naciendo y de que estamos desconectados de las raíces originales de las artes escénicas, de los rituales y fiestas que se celebran en nuestros propios campos y selvas.

En segundo lugar, el rigor técnico es necesario para sujetar la libertad del actor. La precisión técnica hace que el teatro sea un arte decantado. Consciente de sí mismo, con gran conocimiento del cuerpo y la voz, con un rigor sin contemplaciones, el oficio escénico ha encontrado en la obra de Eugenio Barba y Jerzy Grotowski un nivel muy alto y un espíritu renovador. India, Japón, China y Bali enseñaron sus maravillosas danzas y teatros de miles de años tradición, que conservan hasta hoy día un lenguaje arcano y una gramática exacta que nos hace ver al teatro occidental como un arte superfluo y banal, perdido en especulaciones formales. Esto me hace

pensar que el teatro occidental ha perdido el cuerpo y que es necesario recuperarlo.

La especulación formal hace del arte escénico algo arbitrario, amorfo y casual. El teatro latinoamericano necesita dejar la charlatanería a un lado y comprender que es imposible manifestar ese “espíritu latinoamericano” sino a través del conocimiento de las fuentes originales de representación y del dominio del cuerpo y la voz. El fuego y la fuerza de la escena latinoamericana deben encontrar las fuentes universales del teatro para darle forma a su impulso caótico. No podemos seguir considerando la cultura como una identidad ideológica, sino como un contexto en el cual actuamos. Es necesario retornar a las fuentes de nuestro teatro para encontrar sus raíces étnicas, rituales y mitológicas. Solamente allí podemos encontrar la sustancia que nos permita construir un teatro con un lenguaje verdadero, profundo y coherente.

Somos como ciegos caminando sobre el sol. El teatro es una amalgama de artes prestadas, porque carece de lenguaje propio, de un *dore-mi* que le permita transmitir con precisión su mensaje. El teatro latinoamericano está ideologizado o atrapado en las redes del teatro mortal. Los teatros experimentales y de investigación se debaten en la búsqueda de un lenguaje para justificar su existencia. No basta la especulación formal, subjetiva e individual. Ni la libertad de expresión. Tenemos que ir en búsqueda de las raíces. El folclor impuso una mirada criolla sobre las fuentes étnicas de nuestra cultura. Nuestra búsqueda debe ir más lejos. El aporte que hace la antropología teatral es importante y significativo. El estudio del hombre en situación de representación es un instrumento preciso para comprender las diferentes formas escénicas, en cualquier lugar del mundo. La antropología aporta una mirada transversal sobre la cultura.

Como escribía Ezra Pound: “No tiene dos puntas la flecha”. Asimismo, la investigación tiene un solo sentido: de la selva al campo, del campo a la ciudad, viene el teatro de las fuentes. La antropología escénica sintetiza una serie de “leyes físicas” de gran utilidad para el actor: equilibrio, oposiciones y energía en el tiempo-espacio. Nos introduce en los secretos del arte del actor y de las culturas milenarias. Estas llaves nos sirven para descifrar el jeroglífico que nos tiene presos.

El Barong de Bali se caracteriza por un trance en el que se entra en contacto con los dioses. A través de un rito, los oficiantes dejan su yo y reciben el espíritu de Rangda y Barong, las dos fuerzas naturales representadas por una viuda y un dragón. El teatro balinés conserva sus raíces como los demás teatros asiáticos: el Noh, el Kabuki y el Nihon Buyo del Japón; la Ópera de Pekín de China; el Kathakali, el Odissi y el Bharatanatyam de India, entre otros muchos más. Estas formas escénicas conservan lenguajes antiguos del cuerpo, de las manos y del rostro; jeroglíficos míticos que nos revelan el comportamiento simbólico del cuerpo, a diferencia de las técnicas cotidianas que reproducen los automatismos de la vida ordinaria.

El ISTA de 1980 me abrió una nueva puerta hacia la investigación antropológica sobre las raíces escénicas, la conexión asiática y las fuentes étnicas.



## IMPROVISACIÓN Y LABORATORIO

Bogotá, Colombia, septiembre de 1984

*Donde la revista Quehacer Teatral, de la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD), entrevista al autor de este libro para hablar sobre la improvisación y el laboratorio*

QUEHACER TEATRAL: ¿De qué manera has comprendido la improvisación en tu trabajo?

JUAN MONSALVE: Me parece que el término *improvisación* es genérico y ambiguo. Con él se han denominado una cantidad de modalidades de trabajo teatral. Cada actor, cada director, lo comprende a su modo. Desde un juego teatral, una acción espontánea, una recreación del rol, hasta el ajuste inmediato de una situación escénica ante un público, se llama improvisación. Este término cobija muy diversas formas. Es necesario analizar en particular los vehículos concretos que cada actor o cada director utiliza. Yo he visto improvisaciones que, para mí, tenían el significado de laboratorio, a la vez que he realizado juegos teatrales que, para otros, tenían el significado de improvisación. Quizás la falta de rigor en este campo nos coloca frente a un objeto poco definible. Sin embargo, a través de mi trabajo, en la realización y observación de distintas modalidades, podría decir que improvisar es una forma de recurrir a cierta lógica espontánea de acciones y reacciones que, por lo general, están regidas por el cotidiano, y que tocan las capas más superficiales de la imaginación y de la memoria. La improvisación, en general, está ordenada por la memoria inmediata, es decir, por el pensamiento, y se sostiene sobre los resortes ordinarios de la psicología individual o social. Cuando más, obtiene ciertas reacciones instintivas y primarias: ocasionalmente halla algunas sustancias de la imaginación.

Q.T.: ¿Pero no crees que cuando se improvisa se pone a prueba la imaginación?

J.M.: Generalmente confundimos el pensamiento —memoria inmediata, pasado registrado en la lógica formal del lenguaje— con la verdadera imaginación, y de esta forma reproducimos lo conocido creyendo que imaginamos. La imaginación, por el contrario, es la sustancia original y profunda del mundo y su visión solo es posible sin la mediación del pensamiento. La imaginación, como esencia, siempre permanece oculta a la vida cotidiana. La imaginación es la luz del espíritu refractada en nosotros.

Q.T.: No comprendo lo que planteas acerca de la memoria en relación con el pensamiento...

J.M.: El pensamiento es memoria formal. Creemos que la memoria es un asunto mental, cuando en realidad pertenece a todo el cuerpo. Stanislavski habló de la memoria de las emociones, pero Grotowski descubrió, en consonancia con la biología moderna, que el cuerpo es memoria, memoria genética milenaria. El recuerdo que se manifiesta en la mente consciente es solo una parte de esta memoria. Por lo general, no vemos la realidad, sino los pensamientos que tenemos de ella.

Q.T.: ¿Y no crees que la imaginación puede recurrir a ella?

J.M.: Cuando se improvisa, el conductor es sin duda el pensamiento, y en esta medida es acción de una memoria superficial. El pensamiento rige la secuencia de acciones y acomoda las reacciones a un plan determinado conscientemente. Incluso en las improvisaciones analógicas, es decir las que trabajan por analogías, comparaciones, ocurre lo mismo.

Q.T.: Pero una utilización de lo onírico, por ejemplo, en la improvisación, puede tocar capas más profundas en el actor...

J.M.: El problema es la improvisación misma. He presenciado muchas de ellas basadas en sueños, pero el resultado es el mismo. El sueño pierde su lógica y su coherencia al ser traducido al lenguaje cotidiano a través de la improvisación. Para el tratamiento de lo onírico propiamente dicho, es necesario recurrir a modalidades más extracotidianas. Incluso, pensando en Stanislavski y en su concepto de inconsciente, creo que resultaba de una apropiación imprecisa: co-

responde exclusivamente a la interpretación del actor en el mismo instante de la actuación. En Brecht, parece inadmisibles esa relación.

Q.T.: Sin embargo, la improvisación es utilizada por la mayor parte de los actores y directores.

J.M.: Hay que preguntarse de dónde provienen estas intuiciones, porque no son más que intuiciones que poseemos alrededor de la improvisación. Sin duda, este vehículo es un legado de la tradición oral. No existen sistematizaciones o teorizaciones profundas y completas sobre la improvisación. En nuestro caso particular, en Colombia, la improvisación proviene de las tradiciones de la escuela retórica francesa y española del siglo XIX, así como de las deformaciones que hemos recibido de la experiencia de la escuela rusa, de Stanislavski. En ambos casos, esta tradición —si puede llamarse así— tiene los soportes que he mencionado y conlleva los contenidos de los teatros en que nacieron, es decir, de la tradición retórica y psicológica del teatro europeo del siglo XIX y comienzos del XX.

Q.T.: ¿La *Commedia dell'Arte* italiana ha ejercido algún influjo en tu trabajo?

J.M.: Muy poco. Ha sido una influencia positiva, aunque muy escasa, poco profunda. Otros grupos se han inspirado en ella y han obtenido buenos resultados. Tengo poca información de esta tradición, aunque sé que es muy importante. En los últimos años, he tenido la ocasión de acercarme un poco más, pero todavía no tengo un conocimiento sólido de ella.

Q.T.: ¿No crees que la improvisación sea un instrumento muy concreto para la realización escénica?

J.M.: La improvisación tiene otra característica: es un vehículo lógico que —como lógica misma— supone cierta síntesis. La improvisación siempre es concluyente. Se fundamenta en el desarrollo de las acciones y no en la exploración profunda de ellas. Por todo eso creo que la improvisación es un vehículo *horizontal*, una forma de explorar en extensión las acciones; una manera de hacer síntesis de las superficies. Cuando la improvisación es analógica, lo que realiza en verdad es el corte horizontal de diversas realidades para constatar o descubrir sus semejanzas y de esta manera enriquecer el personaje o la escena de que trata. La improvisación tiene la virtud de recorrer las superficies, pero

en esto mismo consiste su limitación. La improvisación es presa de lo espontáneo y lo espontáneo, la mayoría de las veces, es superficial.

Q.T.: Pero lo espontáneo tiene la virtud de captar el instante, el presente inmediato, factor indispensable para un teatro vivo.

J.M.: Sí. Un buen actor debe ser un buen improvisador, pero este es otro problema. El *happening* y la performance, por ejemplo, de alguna forma son teatro de improvisación que adolecen de una gran superficialidad. Por otra parte, muchos actores principiantes creen que improvisar en público es sencillo. Creo, por el contrario, que es lo más difícil, pues supone la producción de un material nuevo y sintético y la escritura inmediata de una partitura exacta. La mayor parte de estas improvisaciones, hechas por principiantes, son desastrosas. Para poder improvisar en público, es necesario ser un maestro en actuación.

Q.T.: Volvamos a la memoria y al pensamiento. ¿Por qué crees que no es a través de ellos, entre otros recursos, que el actor puede encontrar su material para improvisar?

J.M.: El pensamiento es memoria del pasado, estructurado con la lógica formal del lenguaje. La memoria más profunda es la genética, la heredada, la biológica; esta reside en el cuerpo entero. Creo que el pensamiento, por lo general, es un obstáculo para la creación, porque vela la realidad y la imaginación. Ordinariamente percibimos la realidad mediada por el pensamiento. Lo que creemos de la realidad son los pensamientos que tenemos de ella —las ideologías— y nos convencemos de que nuestra imaginación creadora es real cuando solo es la mezcla confusa de nuestros pensamientos.

Q.T.: ¿No crees que la asociación libre de pensamientos puede ser un vehículo que toque capas del inconsciente? ¿No debería utilizarse en la improvisación?

J.M.: Los surrealistas aportaron un significativo elemento en este campo: *la escritura automática*. La escritura automática es una asociación libre, pero no de pensamientos, sino de imágenes. Tanto la pintura como la literatura surrealista lo muestran. Cuando un actor trabaja, es la acción —los impulsos del cuerpo— la que comanda a través de la memoria orgánica y de las sustancias que trae su imaginación, tejiendo los actos. Generalmente, las acciones del actor que son regidas por el pensamiento se convierten en acciones rígidas, pe-



sadas y muertas. Hay una contradicción entre pensar y actuar, entre conciencia y ser, que se manifiesta en el actor. “El que piensa pierde, el que actúa gana”, dice un proverbio del arte marcial. Lo mismo es en el teatro vivo: la acción va primero. Cuando Jerzy Grotowski habló del cuerpo-memoria, en realidad, aplicaba el mismo principio de la escritura automática: el pensamiento no es el que escribe. El que escribe es el cuerpo entero: el impulso que nace de la voz interior.

Q.T.: ¿Acaso la razón y el pensamiento no ocupan un lugar importante en la creatividad?

J. M.: El pensamiento ocupa un lugar específico: el de ser memoria de lo creado e instrumento racional para facilitar la creación, en tanto organiza una parte de la partitura, la parte consciente, lógica y racional; la que corresponde a los conceptos y a las ideas, la que orienta la acción. Pero el pensamiento no maneja las emociones, ni la imaginación. Ni tampoco interviene en el proceso de atención, al contrario, muchas veces es el principal obstáculo para lograr una atención continua y profunda. La lucidez creadora no proviene exclusivamente del pensamiento, de las “buenas ideas”. Proviene principalmente de la imaginación. El pensamiento interviene en el proceso orgánico, de manera tangencial, indirecta. Cuando el actor trabaja con las ideas hace un trabajo ideográfico. El trabajo orgánico no es la ilustración de buenas ideas; al contrario, las buenas ideas deben resultar de un buen trabajo orgánico.

Q.T.: ¿Y la improvisación no podría desarrollarse en el sentido que has anotado?

J.M.: El método para investigar la naturaleza del actor y sus procesos internos es el *laboratorio* y no la improvisación.

Q.T.: Pero no hablemos aún del laboratorio. Quisiera retomar lo que dijiste acerca de que un actor debe ser un buen improvisador.

J.M.: Este es el eterno problema entre rigor y libertad, entre partitura y creación espontánea. Entre estos dos términos no puede existir contradicción, sino complementariedad. La partitura que crea un actor no debe ser algo rígido, muerto. Por el contrario, debe ser la llave que le permita abrir la puerta de su creatividad. Esta llave debe ser exacta, precisa. Hay puertas que se abren con cualquier llave: son malas puertas. Para abrir las verdaderas puertas de la creatividad, se necesitan llaves muy elaboradas. Cuando el actor crea a través de su

partitura, debe crear con toda la libertad, toda la frescura y toda la espontaneidad que requiere un acto vivo e irrepetible. Por eso, entre otras cosas, es muy difícil hacer un buen teatro.

Q.T.: Dentro de una partitura rigurosa también es posible improvisar...

J.M.: El teatro también está hecho del azar, de los accidentes, de lo imprevisible y, en esa medida, el actor debe tener siempre la capacidad de sortear este factor, de integrarlo a su rol. Recientemente vimos en Bogotá a Dario Fo. Él utiliza la improvisación como un elemento importantísimo en la interpretación del rol. Dario Fo está inspirado en técnicas de improvisación que provienen de la *Commedia dell'Arte* italiana.

Q.T.: Pasando a otro tema, ¿tú crees que la improvisación puede ser utilizada como instrumento para una dramaturgia?

J.M.: Desde luego. Yo he utilizado la improvisación para escribir textos. A través de improvisaciones repetidas y sistemáticas, recogíamos un material escrito por los actores para elaborar posteriormente el texto con los elementos que aportaban. Uno de los modelos es: el grupo realiza dos o tres improvisaciones sobre un tema determinado. Luego, cada actor escribe la escena entera, haciendo síntesis de lo que habían hecho y de lo que se imaginaban que podrían ser. Luego, ese material era seleccionado por dos personas. Escogían las mejores escenas escritas o los fragmentos interesantes y reelaboraban el texto. Por último, el dramaturgo escribía un boceto final, que nuevamente se probaba al fuego de la acción para sacar un texto final. Creo que este método es muy útil para aprender a escribir teatro, para iniciarse en los secretos de la escena y escribir un teatro escénico, no literario y retórico. También se puede aprender a escribir teatro adaptando, haciendo versiones libres o inspirándose en buenos textos literarios, poemas, canciones, cuentos o novelas que se presten para la escena.

Q.T.: Hablemos de la improvisación y el laboratorio. ¿Qué es para ti el laboratorio? ¿En qué se diferencia de la improvisación?

J.M.: El laboratorio también es un término ambiguo, ya que se ha utilizado de diferentes formas. Pero, para mi trabajo, ha sido un vehículo fundamental de investigación y creación. El laboratorio es un método *vertical*. La improvisación es un método *horizontal*. Lo que pretende el laboratorio no es explorar la superficie, sino el fondo. El

laboratorio principalmente es investigativo: trata de observar y tomar conciencia de los procesos internos del actor, de su cuerpo, de su acción, de su espíritu. Yo lo he utilizado de una manera particular en mi trabajo, según las necesidades de cada obra. Un primer elemento indispensable que lo caracteriza es la *atención continua y profunda* sobre sí mismo. A través de ella, podemos llegar a regiones profundas y desconocidas de nuestro interior, las que no tocamos de ordinario con la improvisación. Por supuesto, el pensamiento no es el rector de este proceso. La turbulencia de la mente, que impide a menudo el proceso profundo de atención, no debe ser ignorada, pero tampoco considerada como objeto contra el cual se lucha. Los yoguis de la India lo han dicho: para aquietar la mente, no hay que luchar contra ella, pues entre más se lucha para calmarla, más se agita. Hay que dejar que el flujo del pensamiento se agote por sí mismo; que la marea del pensamiento baje y la mar interior se serene. Para lograr una atención continua y profunda, es necesario tener la mente quieta, y este es un gran problema para el actor, pues él, como cualquier otra persona, está sometido a las presiones cotidianas que agitan su mente y, por otra parte, el aquietarla es una disciplina vital que requiere gran profundidad y compromiso. De modo que el problema no es nada sencillo. Sin embargo, hay un momento en que el actor, a pesar de tener la mente en movimiento involuntario, logra que la memoria del cuerpo y la imaginación se despierten arrastrando tras de sí el flujo del pensamiento.

Q.T.: ¿Cuando hablas de atención quieres decir concentración?

J.M.: No. La concentración, por lo general, es un proceso de tensión mental sobre un objeto. La concentración es una manera de dominar y detener el pensamiento. La atención continua y profunda, por el contrario, es una observación alerta y despierta en un proceso de relajación de la mente.

Q.T.: Pero, ¿cuál es el motor de la acción, puesto que la atención en sí misma no es sino una observación, una cualidad pasiva?

J.M.: El motor es la imaginación, la voz interior en imágenes, o sea, la reacción inmediata del organismo, del cuerpo a través de su memoria milenaria y cósmica.

Q.T.: ¿Y cómo la imaginación se concreta en el cuerpo?

J.M.: Ya lo he dicho. La imaginación no es algo mental sino orgánico, real. El cuerpo teatral, en rigor, es cuerpo imaginario.

Q.T.: Otra pregunta. En el laboratorio que realizas también produces obras, ¿cuál es su relación?

J.M.: Los resultados de la investigación son la base para la creación de las obras.

Q.T.: ¿Qué relación estableces entre improvisación, laboratorio y entrenamiento?

J.M.: *Historias del silencio*, por ejemplo, fue creada en una estrecha relación entre entrenamiento, laboratorio, partitura. Allí resultaron muchas formas directas del entrenamiento, de sus ejercicios físicos. El peligro que puede existir de crear obras nacidas del entrenamiento es que, por lo general, son frías, gimnásticas, rígidas. El entrenamiento no es, en verdad, creativo. El entrenamiento es un estado *pre-expresivo*, como afirma Eugenio Barba, un estado que antecede a la fase creativa.

Q.T.: ¿Cuál fue la diferencia, en relación al método de creación, entre *Blacamán* e *Historias del silencio*?

J.M.: *Blacamán* tuvo una partitura más amplia y dio más cabida a la improvisación inmediata. *Historias del silencio* tuvo una partitura más rigurosa. Allí los movimientos más pequeños estaban codificados, con la fusión de lenguajes orientales.

Q.T.: ¿Y en *Edipo rey* de Sófocles cómo fue?

J.M.: *Edipo rey* fue un trabajo con partitura muy exacta. Es un trabajo donde fusionamos códigos, lenguajes del teatro oriental con técnicas occidentales; particularmente, técnicas de actuación del teatro Noh del Japón con técnicas europeas y latinoamericanas. La atmósfera de la obra es tropical. Los colores y el ritmo son tropicales, fuertes. No es una interpretación griega de la época de Sófocles, sino una experimentación contemporánea, con diversas fuentes antropológicas. Por otra parte, esta puesta en escena es un trabajo de *director*, en el sentido del arte de la puesta en escena hecha por un director de escena, un autor de la representación, basada en el texto original de Sófocles. Es un acercamiento a Sófocles. Un diálogo con el dramaturgo griego, que abordamos en nuestro contexto y en nuestro tiempo.

Q.T.: ¿De qué manera restauras la improvisación?

J.M.: Restaurar la improvisación fielmente no tiene sentido en mi trabajo. El material producido en la improvisación, como en el laboratorio, queda en la memoria selectiva del actor y del director y se comporta como un *caldo de cultivo* para la creación de los personajes. Los elementos producidos en la improvisación no son restaurados tal cual se producen allí, ya que el 80% o 90% del material, por lo general, no aporta mayor cosa. La restauración de la improvisación o del material resultante del laboratorio es la síntesis que habita en la memoria profunda del cuerpo y de las emociones; y no lo que se manifiesta en la memoria inmediata que refleja la improvisación, con sus acciones cotidianas. Cuando un actor improvisa no debe ocuparse de retener en su memoria las mínimas acciones, ya que realmente estas, si son verdaderas y profundas, van a ser retenidas sin necesidad de la memoria mecánica. Las impresiones fuertes y definitivas se graban por sí mismas y producen, en consecuencia, sus propios movimientos. Primero está la memoria del cuerpo y la memoria de las emociones que la memoria de las acciones. La memoria de las acciones está formada por la memoria corporal y emocional. La restauración consiste en la toma de conciencia de la fuente original, la que se halla en las antiguas tradiciones de los ritos, danzas, teatros y fiestas de las culturas del mundo.



## LABORATORIO: PIEDRAS, PLANTAS Y ANIMALES

Bogotá, Colombia, 1980

*Donde se reflexiona acerca de un laboratorio experimental sobre animales, plantas y piedras y se describe el modo para abordar la construcción de un personaje*

Tomamos la quietud como un principio dinámico, en un espacio vacío, después de un calentamiento de una hora, intenso, más allá del sudor, rompiendo resistencias físicas. El actor se dispone, contraído, como una semilla o una piedra, sobre el piso. Para lograr la alquimia, es necesario un silencio hermético, un recogimiento profundo sobre sí mismo, ropa de trabajo amplia y los pies descalzos.

Como una piedra en el fondo de un estanque, en un desierto o en un camino: inmóvil, tensa, dura. El cuerpo es un fósil que hemos puesto sobre las tablas para observar su comportamiento. Está muerto, aparentemente. La muerte no existe. Está inmóvil, pero su inmovilidad es dinámica, llena de vida, de tensión interna, la que hace que su ser nos aparezca como el misterio que guarda las cualidades naturales, no solo de la piedra misma, sino de todos los seres vivos: plantas y animales, considerando al hombre como otro animal. Las distintas encarnaciones del espíritu en la materia toman diversas formas. Ya no es una roca. No vemos una roca, sino una semilla fecundada por el espíritu. La semilla contiene el árbol. Contiene sus raíces, tronco, ramas, hojas, flores y frutos. En la semilla están todas las cualidades del espíritu. Eso que llamamos “energía” es el espíritu en acción. El espíritu, en las artes escénicas, solo podemos conocerlo a través de las emociones. Las emociones son la manifestación del espíritu; por los distintos estadios por los que pasa, creando estados de ánimo o emociones que tienen mil ramas: los sentimientos.

El conocimiento de este arte sagrado es un conocimiento espiritual, invisible. Secretos del oficio del actor. En el fondo del pozo de agua hay un molusco nadando entre una enredadera. Descender en la naturaleza hasta nuestro propio animal, no la bestia fascista ni apocalíptica, sino hasta el verbo encarnado. Descender al reino vegetal: “Como un árbol en el bosque, así verdaderamente es el hombre. Sus cabellos son hojas; su piel, la corteza externa”<sup>10</sup> (*Upanishads* 126). Un extraño árbol donde se posan dos pájaros. El uno picotea la fruta y el otro lo observa. El primero morirá, el segundo volará.

Descender al reino mineral, descubrir la joya interior entre la abrupta piedra que es el cuerpo; pulir la joya, he ahí el secreto del oficio. Pulirla diariamente, de edad en edad, como enseña Zeami. Ascender por el árbol cósmico, el tótem zoomorfo hasta el enigma de la esfinge: ¿cuál es el animal que por la mañana camina en cuatro, al mediodía en dos y por la tarde en tres? ¡El hombre!, pero, ¿qué es el hombre? No podemos partir, en el rigor de un laboratorio, de un *a priori*. No sabemos exactamente qué es eso que estamos estudiando, por eso lo estudiamos, para tratar de comprenderlo. El hombre no está dado de hecho, *per se*, sino hecho en la acción. No es una respuesta, sino una pregunta, un enigma, una esfinge. El actor debe dejar la postura de hombre, para convertirse en piedra, planta, animal..., y allí descubrir la naturaleza original de los movimientos. Los movimientos del hombre han pasado por la cultura aprendida, moldeando su conducta. Lo primero es vaciar el *athanor*—el cuerpo—de la sustancia *hombre*, para poder cocinar la nueva sustancia que llamaremos, por lo pronto, “personaje”, y transmutar en alquimia espiritual, física y psicofísica el cuerpo cotidiano en cuerpo extracotidiano.

La memoria del cuerpo nos remonta al genoma humano, a la huella original: memoria reptil o senda memoria antidiluviana. La memoria no es un dispositivo mental; ella está en todas las células vivientes. Pero memoria es Musa, según la mitología griega, que sopla el numen.

Si sabemos lo que no somos, tal vez podamos saber un poco más de lo que somos. El movimiento está compuesto de secuencias de fragmentos. Un movimiento suave y lento se convierte súbitamen-

<sup>10</sup> Traducción al español hecha por los encargados de esta edición.



te en un movimiento rápido, como cuando se abre el capullo de una flor. De nuevo aparece la quietud, por lo menos exterior. En realidad, lo que ocurre es una contracción, después de la expansión. Esta contracción, cual arco que se temple, prepara la siguiente secuencia de movimiento. Ahora tenemos una secuencia compuesta de una contracción, una expansión y, de nuevo, otra contracción. Es un pulso de vida, un diástole-sístole que apenas distinguimos por su lentitud. Es invisible a nuestros ojos cotidianos. Así como la música está construida sobre el silencio, la acción está soportada sobre la no-acción.

Nuestro interés es la no-acción. El resorte que permite la acción. Según el *Bhagavad Gita*:

14. *Del alimento surge la vida, de la lluvia nace el alimento; del sacrificio viene la lluvia, y el sacrificio es el resultado de la acción. /*  
 15. *Sabe que la acción surge de Brahman, y Brahman de lo Absoluto; de aquí que Brahman, que todo lo compenetra, está firmemente establecido en el sacrificio.* (Gandhi 56-57)

El yo cree que él es el hacedor. El verdadero hacedor es Él (Dios). El actor es un vehículo sagrado que comunica el mundo del más allá con el mundo del más acá.

Una secuencia de fragmentos se desenvuelve en una especie de espiral que podemos analogar, pues de analogías se trata, con la cadena genética, creando en ese *espacio vacío*, según lo denominaba Peter Brook, o no-espacio, un nuevo espacio y un nuevo tiempo. Lentamente, pero ininterrumpido, el movimiento crece, se abre como una flor y se desvanece. No es la *flor verdadera*, es una *flor insólita*: pasa con el viento, según Zeami. Luego viene otro fragmento de movimiento, un nuevo signo, que podría ser un *mudra* o un *abhinaya*; asciendo desde el centro de la cadera —el *ki* del actor japonés— hacia las extremidades del cuerpo, las ramas del árbol, abriéndose camino, cabalgando en el ritmo de la respiración profunda y lenta. Abre un surco nuevo, donde se advierte la profundidad de nuestras raíces espirituales. Allí no hay emoción, solo paz, tranquilidad, serenidad. Allí no somos presa de las emociones. Desde allí manejamos el carro indómito de las emociones. Es un lugar sin espacio, un no-lugar, quieto y eterno. La medida de nuestra atención será la medida de

nuestra acción. La acción está contenida en la atención. Stanislavski nos enseñó que la atención es primordial para el proceso del actor, para aislarse de la mirada del espectador, creando una cuarta pared. Esa cuarta pared podemos comprenderla a la luz del sistema de *loci* de la memoria, como el cubo de la acción donde quitamos los obstáculos, las capas de polvo de la conducta aprendida, que se acumula como tal enajenando las acciones. Quitamos los obstáculos para que el viento traiga las voces de los ancestros, el numen de las musas, hijas de la Memoria, Mnemosyne.

Entonces podemos decir que el actor es un pájaro que merece un vuelo libre. Podemos decir que el actor es una flecha en disparo certero. El pájaro vuela gracias al viento, la flecha gracias al arquero. El hombre es un árbol con raíces en el cielo; un reptil erecto; un animal milenario, desconocido, extraño, mitológico; una esfinge que nos interroga; un ser que pasa por distintas y varias encarnaciones. El espíritu habita todos los reinos. El pensamiento y la inteligencia están en todas partes, en las plantas, en los animales, en los minerales; en el mismo átomo, en los genes que transmiten la herencia. El espíritu hace el movimiento.

También, como cáscaras, leemos los signos sociales en nuestros cuerpos, el *gestus* social del que hablara Brecht. La vía es negativa: desestructurar la cultura dominante, la estética dominante, y liberar los impulsos orgánicos. Descender, entrar en nuestra oscura caverna, y escuchar el eco, la voz que nos mueve.

## SIMBOLOGÍA DEL TEATRO ORIENTAL

París, Francia, 1982

*Donde se exponen algunos aspectos de las técnicas teatrales orientales según textos antiguos como el Natya Shastra y Fushi-Kaden*

*Si se observan con cuidado las representaciones de los dioses, altamente impresionantes, de los danzantes de Kathakali del sur de la India, no se observa un solo gesto natural: todo es bizarro, supra e infrahumano, no caminan como hombres, sino que se deslizan, no piensan con la cabeza, sino con las manos. Aún el rostro humano desaparece detrás de máscaras artísticas esmaltadas de azul. Nuestro mundo conocido no nos ofrece nada que pudiera compararse en lo más mínimo con esta grandiosidad grotesca. Su vista nos transporta a un ensueño, único lugar donde podemos hallar algo semejante. Pero no son fantasmas nocturnos, sino que las figuras que encontramos en el Kathakali o en las imágenes de los templos, son intensamente dinámicas, regularmente conformadas hasta en sus últimos detalles u orgánicamente desarrolladas. No son esquemas o reproducciones de realidades de otros tiempos, sino más bien realidades que no han sido todavía, realidades potenciales, que en cualquier momento pueden transponer el umbral del ser.*

C. G. Jung

En el mundo entero han florecido, desde siempre, las artes escénicas. Pero si algo diferencia profundamente el teatro oriental del occidental es que este último ha perdido su memoria, ha talado sus raíces; mientras que el primero conserva las antiguas tradiciones en ritos, danzas y teatros sagrados, que no sólo sobreviven hoy, sino que son parte del patrimonio universal. Frente a la decadencia materialista del teatro occidental, vemos la necesidad de voltear los ojos hacia Oriente, para renovar así nuestros puntos de vista. La existencia de un teatro sagrado —de un teatro que nos torna visible lo invisible (Brook)— es la función original del teatro que Oriente aún conserva.

Los lenguajes arcaicos, codificados en el cuerpo del actor, son una fuente inmensa de sabiduría técnica y espiritual. En *El teatro y su doble*, Artaud señala:

*La eficacia física con que el teatro oriental afecta el espíritu, y el poder con que las imágenes directas revelan la acción de algunas obras del teatro balinés tienen su origen en tradiciones milenarias, que han preservado el secreto de usar los gestos, las entonaciones, la armonía, en relación con los sentidos y en todos los niveles posibles; esto no condena al teatro oriental, nos condena a nosotros. (52-53)*

La codificación propia de los teatros orientales tiene origen remoto, y supone “una especie de física primitiva, de la que el espíritu no se ha apartado jamás” (Artaud *El teatro* 69). Este antiguo saber del cuerpo nos da conocimiento de los resortes internos que hay entre los órganos y los sentimientos, entre el ánimo y el gesto, entre la mano y el ojo, y es aquí donde se halla la sabiduría milenaria de las artes escénicas. El profundo valor simbólico y místico de los gestos de los ojos, de las manos, de las posturas del cuerpo, de las piernas, de los pies, nos acercan a los jeroglíficos originales, propios de la naturaleza humana. Más allá del tiempo histórico, los jeroglíficos corpóreos aparecen como símbolos del alma.

La elaboración de estos códigos no sigue una pura lógica formal o convención cultural, sino que tiene raíces profundas en el inconsciente y responde al funcionamiento mismo de todo el cuerpo humano. Pero vale notar que las relaciones físicas y emocionales al interior del cuerpo no son directas, sino indirectas, al igual que la manifestación de las emociones tampoco es directa, sino que viene mezclada. Es por esto que la comprensión simbólica, más allá de la simple imitación del *gesto cotidiano*, hace del gesto una fuente inagotable de significados profundos.

La memoria del cuerpo guarda en estos códigos una información primordial. Los códigos son necesarios para el actor, como el do, re, mi... es necesario para la música, o como la paleta de colores para el pintor. Es por esto que el procedimiento de amplificación del jeroglífico corpóreo hace de las artes escénicas una de las principales artes de la memoria, referidas al cuerpo como cosmos. El lenguaje jeroglí-

fico es un lenguaje de preguntas y acertijos. La importancia no está en la comunicación inmediata de aquello que, por ejemplo, llamamos *miedo*, sino en la peculiar forma que toma el gesto ante un movimiento del espíritu. Por esta razón, el “extrañamiento” propio del arte oriental está llevado hasta las últimas consecuencias —lejos del naturalismo imitativo propio de la cultura griega—, desarrollando el simbolismo como su medio expresivo.

Un ejemplo muy preciso de la codificación a la cual nos referimos se encuentra en la danza-drama del Kathakali —aunque también se extiende a muchas otras danzas de la India—. En esta milenaria tradición, se trabaja el arte *abhinaya*: el arte de las emociones, escrito y preservado en el *Natya Sastra*. Allí se distinguen ocho emociones básicas —cada una asociada a una divinidad—, representadas como un árbol con ocho troncos (tabla 1).

De cada uno de estos troncos, aparecen los sentimientos, ramas de las emociones principales. Las emociones no vienen puras, sino mezcladas, como los colores en la naturaleza. Las mezclas aparecen en composiciones basadas en los contrastes. A cada una de estas combinaciones, le corresponde una específica configuración del rostro.

Tabla 1

Emociones con su respectivo color y deidad según la tradición teatral de la India

Rasa	Emoción	Color	Deidad
Sringara	Erotismo	Verde	Visnu
Hasya	Humor	Blanco	Pramatha
Karuna	Compasión	Gris	Yama
Raudra	Rabia impetuosa	Rojo	Rudra
Vira	Heroísmo	Café	Mahendra
Bhayanaka	Terror	Negro	Kala
Bibhatsa	Odio	Azul	Mahakala
Adbhuta	Sorpresa	Amarillo	Brahma

Fuente: Bharatamuni, *The Natya Sastra*, 2006, p. 75.

De la misma manera, se codifican los ojos. Para los actores orientales, los ojos son la otra columna vertebral por donde se desplaza la mirada del alma. Para el actor oriental, mirar es un arte y ver es una actividad del espíritu. Los ejercicios para los ojos, propios del Kathakali, indican las direcciones primordiales del ver, mientras que, para el actor occidental, usa la mirada de manera cotidiana, de forma ordinaria, sujeta al azar del movimiento.

Además, en todas las artes escénicas de India, existe la codificación de las manos. Los *mudras* —gestos con las manos— es un aspecto fundamental, complejo y fascinante. Los gestos manuales van desde los más sencillos y puros, hasta los más complejos, de composición simbólica. Los *mudras* de la mano izquierda son diferentes a los de la mano derecha. No solamente incluyen las emociones, sino que se refieren al plano narrativo, a conceptos abstractos, a acciones y pensamientos, o a los elementos de la naturaleza. Si bien en las tradiciones orientales encontramos codificaciones de las manos, la más compleja y difusa es la de India.

Así, el movimiento que comienza en los pies y las acciones que pasan por la mano recorren el rostro y culminan en los ojos. El ritmo está en el pie, mientras que la melodía, en los brazos y las manos. Es así como se configura el *abhinaya* —la representación gestual e histriónica—, como un verdadero arte de las emociones:

*A donde va la mano, ha de ir el ojo,  
a donde va el ojo, ha de seguir la mente,  
a donde va la mente, ha de seguir el corazón  
(o la emoción, el sentimiento),  
a donde va el corazón, ahí se alcanza la  
trascendencia.* (Isvaran 150)

La variedad y precisión de la codificación presente en el *Natya Sashtra* se extiende hasta precisar un extenso número de precisas posiciones codificadas de los ojos, el rostro, las manos y el cuerpo.

Aprender a ver estas tradiciones significa comprender la necesidad que tiene el arte escénico occidental de recuperar su memoria. El actor occidental está presa del arbitrio, mientras que el oriental paga su

libertad con un alto grado de limitaciones (Barba *La canoa* 32). En este sentido, el rigor y la libertad están lejos de ser incompatibles.

El arbitrio coloca al actor occidental en una no-elección, una sin-forma, una sin-raíz, que no le permite conocer ni transmitir un lenguaje, sometiéndolo al capricho superficial y circunstancial de su expresión, haciendo de su arte algo especulativo y efímero. Occidente ha perdido su cuerpo; está desmembrado en disociaciones esquizofrénicas. Las formas cotidianas de comportamiento corporal son, en apariencia, *naturales*, pues están revestidas de la conducta aprendida socialmente y sujetas a la ley de la inercia. Las formas extracotidianas —o artísticas—, propias de las culturas orientales, hacen énfasis en los niveles del cuerpo, en la posición de la cadera como eje que divide los mundos de arriba y de abajo. Las técnicas extracotidianas necesitan un manejo especial del equilibrio, las oposiciones y la energía; ellas se diferencian del cuerpo cotidiano, no sólo por su condicionamiento técnico, sino por su propósito artístico.

Pero para que el jeroglífico del cuerpo pueda expresarse con eficacia, tiene que haber un manejo diferente —extracotidiano— de la energía, como aprendimos de la investigación comparativa de Eugenio Barba y Nicola Savarese en *El arte secreto del actor*. En este sentido, el actor oriental, con su precisa configuración de técnicas psicofísicas, hace teatro en el cuerpo, mientras que el actor occidental hace teatro *con* el cuerpo.

Por poner unos ejemplos, en el teatro Noh del Japón, se habla de tener o no tener cadera, de tener o no tener *ko-shi*. La creación de un nuevo equilibrio a través de la colocación de los pies y la cadera crea las posiciones básicas de las danzas y teatros orientales. En el Kathakali de la India, el actor trabaja con los pies doblados hacia adentro y las piernas arqueadas hacia fuera, con las rodillas flexionadas y la cadera partida hacia atrás. En el Topeng de Bali, el actor trabaja con un pie apoyado en la punta y con las rodillas levemente dobladas. La posición de la cadera en estos casos crea un quiebre entre las energías que van hacia abajo y hacia arriba, oposición principal entre raíz y tronco, fuente de la energía.

Según Barba, “el principio de oposición constituye la base sobre la que el actor construye y desarrolla todas sus acciones” (*El arte secreto* 234). En los actores de la Ópera de Pekín, por ejemplo, se advierte

este mismo principio: para mirar hacia la izquierda, el actor primero mira hacia la derecha; es decir, para realizar una acción se parte de la opuesta. Esto no solamente tiene consecuencias estilísticas, sino que es un principio básico de contraste, porque donde no hay tensión, no hay drama: no hay interés. La resolución de las tensiones es el principio armónico por el cual el actor-bailarín da forma a su acto. El principio de contradicción es un principio generador de vida que crea el magnetismo propio de los buenos artistas. El actor-bailarín debe ser como un imán que atrae la atención del público y su presencia es la medida de su arte. El actor-bailarín es un sol que atrae e ilumina. En el cuerpo se acumulan las contradicciones sociales y psíquicas; en su corazón ocurre la danza, el teatro y el drama. Para el actor oriental, la guía es la *incomodidad* y su virtud, la *resistencia*.

Si miramos a Occidente bajo esta perspectiva, nos damos cuenta que el actor occidental carece de un equilibrio particular, de un juego de oposiciones y de un manejo de la energía, generando muchos movimientos innecesarios. El actor occidental derrocha energía a nombre de un *expresionismo demostrativo* y le interesa su conclusión expresiva, mientras que el actor oriental es rico en el juego de equilibrio y oposiciones, aunque tiende a moverse poco; él sólo sugiere los gestos, dejando que el espectador sea quien los llene de significado, porque el valor se encuentra en la omisión, en la abstención de los elementos que lo identifican como tal. En el teatro Noh, por ejemplo, las siete décimas partes de la energía del actor van hacia dentro, mientras las tres décimas van hacia fuera: invirtiendo el orden natural, dilatan las acciones, dándoles dimensión simbólica. De esta manera, cada acción se realiza sobre la resistencia de su contrario.

De acuerdo con Grotowski, la verdadera expresión es la del árbol, que nada expresa. La *presencia*, no la *expresión*, es el supremo arte. En Occidente, estamos acostumbrados a hablar de expresión: los movimientos artísticos del siglo XIX y XX querían liberar los sentimientos prisioneros; pero esta concepción se casa en la suposición de dos entidades divididas entre el que expresa y lo expresado —división entre sujeto y objeto—, volviendo este arte un arte dividido, un enredo mental.

Lo que encontramos de diferente en los teatros orientales es una concepción diversa de la *psiquis*. Basado en el entusiasmo ceremonial,



hace de este arte un arte que recuerda y refresca lo olvidado en el ejercicio de estar presente. Al estar presente, cesa la actividad de la mente y la acción cumple el papel de sacrificio: ante los ojos de los espectadores, es un arte sagrado cuyos procedimientos son rigurosos y tradicionales, donde sus lenguajes se guardan en los ritos.

Bertolt Brecht se inspiró en el teatro chino para su teoría del distanciamiento, otorgándole a la conciencia una función de crítica social y al actor, el papel de narrador. Brecht hizo el acento en la narración de las luchas sociales y en la toma de conciencia del actor y del espectador, de estos conflictos. Para Brecht, el actor puede estar de acuerdo o no con el personaje; lo que interesa es narrar el personaje. La oposición de Brecht al teatro aristotélico es radical en cuanto se distancia del concepto de unidad de espacio y tiempo, cambiando las leyes del destino por las leyes de la Historia, del Materialismo histórico. Pero este racionalismo excede el término de las tradiciones sagradas, de los rituales que por siempre han acompañado la creación de las culturas.

Constantin Stanislavski, antes que Bertolt Brecht, supuso un *si* condicional, un *si mágico*, aceptando la intervención del inconsciente, de la magia en el procedimiento artístico. Este *si mágico* nos ubica en el umbral del inconsciente. Stanislavski trabajó sobre la conciencia y la inconciencia, dándoles un valor equivalente; pero hizo el acento principal en la naturaleza de las acciones y su relación psíquica. Aunque Stanislavski trató de retornar a una unidad del ser trabajando sobre el inconsciente, aún quedaban como dos campos separados.

Para el actor oriental, esta oposición no existe, es una ilusión de la mente. En el hinduismo o el budismo, la diferencia entre el yo interior y el yo superior es producto del velo que se tiende sobre la mente, o como lo llaman en la filosofía hinduista “Maya”<sup>11</sup>.

Las diferencias descritas se inscriben en las diferentes culturas y filosofías que las han producido. El racionalismo alemán representante de una rígida filosofía occidental puso el énfasis en la razón. Por el contrario, Oriente puso el acento en el conocimiento del espíritu.

<sup>11</sup> Según la mitología hindú, Maya se refiere a la apariencia y a la ilusión, y se representa como un tejido de ilusiones.

Por otra parte, el trance, propio de muchas formas rituales de las culturas chamanísticas, heredó a las danzas y al teatro muchos de sus procedimientos. El trance es el tránsito entre los mundos: el puente por donde el chamán-actor —el *performer*— comunica: sube o baja. La catarsis aristotélica, en Grecia, es una huella de los antiguos trances propios de los rituales dionisíacos. En el teatro griego, la psicología aparece con Eurípides. Los dioses abandonaron la escena; después, todo fue comedia...

En el Theyyam, rito de diosas madres de la India, el trance es obtenido a través del giro estático, el giro sobre sí mismo. Los procedimientos empáticos de las danzas rituales, a través del rigor físico o de plantas mágicas, liberan la conciencia ordinaria para entrar en una conciencia excepcional. El procedimiento animista consiste en la captación del espíritu a través de la forma; es por eso que el rito y el teatro sagrado son lugares de invocación del espíritu de los dioses. El oficiante es el recipiente, el *athanor*<sup>12</sup> donde se realiza esta alquimia espiritual.

Stanislavski habló de la *cuarta pared*: la creación de un muro imaginario que separa el actor del público, para creer que el actor realiza sus acciones sin ser visto. La cuarta pared tiene el fin de evitar el exhibicionismo. El actor debe creer en lo que actúa, suponiendo desde su interior que actúa sin ser visto. De allí la necesidad de un muro que lo separe de lo exterior. Esta ilusión psíquica pretende resolver la contradicción entre el que actúa y el que ve, propia de la *psiquis* occidental.

Brecht eliminó esta pared imaginaria, de manera que el actor se muestra al público tal cual es, descartando la ilusión de no ser visto, desnudando la tramoya y volviendo evidente el truco. Brecht no pretendía que el espectador creyera en la magia escénica, sino que el espectador viera que el teatro era una ilusión. Allí está uno de los orígenes del desencanto que produjo su obra, la aridez didáctica en que devino su método. Por otra parte, el director inglés Peter Brook nos refiere en *El espacio vacío*: “Resulta difícil comprender el concepto verdadero de espectador, de alguien que está y no está, ignorado y sin

<sup>12</sup> Según Wikipedia: “En alquimia, un horno de atanon es un horno usado para transmitir calor a la digestión alquímica, diseñado para mantener una temperatura uniforme. El atanon es el instrumento básico del alquimista. Es un horno, pero se le conoce por atanon, ya que no es el horno ordinario ni siquiera un artilugio”.

embargo necesario. El trabajo del actor nunca es para un público y, no obstante, siempre es para alguno” (45).

Del mismo modo resulta muy difícil de comprender el concepto del actor en Occidente: alguien que está y no está. Para el teatro oriental, esto es una ilusión, y el artista —*el Mayavín*— es el jugador de las formas. En el ritual del Barong, en Bali, el trance no sólo se produce en los actores, sino en los espectadores: así, la catarsis es común. Esta diferencia hace que el procedimiento sea diferente.

Los teatros contemporáneos de participación tratan de restituir esta memoria olvidada, aunque no estamos seguros de que sea la vía adecuada, pues la necesidad de los teatros de participación surge de la soledad y la crisis del teatro occidental viene de la necesidad de re-animar un ritual muerto. La ilusión de participación se monta en la tramoya del espectáculo, vaciando cada vez más al actor y al público de su sentido original.

No es de extrañarse por todo esto. Tanto las convenciones artísticas como los símbolos arcanos pueden parecernos, en primera instancia, como preguntas extrañas.

¿Por qué el actor de Kathakali coloca sus piernas en esta posición? Si no es para lograr otra calidad de energía, ¿por qué las posiciones básicas son extra-cotidianas?

El arte dramático amplifica y sintetiza las leyes naturales del cuerpo, revelando su belleza y su verdad. Oriente es rico en estas tradiciones y sabio en los procedimientos que ha utilizado para lograrlas. Las extrañas formas del teatro y de la danza de la India nos fascinan, no por su complejidad técnica, sino porque su técnica engendra una metafísica, una poética que nos revela un mundo invisible.

No es la mera copia de las formas y sus técnicas lo que interesa, sino sus principios y sus diversas naturalezas. La técnica de los teatros orientales contiene su *porqué*, su *para qué*... Las condiciones técnicas no están separadas del sentido original. Los ritos originales han decaído en espectáculos y eso es lo que conocemos como teatro en las urbes. El exhibicionismo de la escena, propio de la vanidad decadente de la cultura, ocupa cada vez más el Estado y las ciudades. Las tradiciones de los teatros sagrados se ven amenazadas por la cultura y el arte de sociedad de consumo. El teatro se vuelve cada vez más una profesión deleznable, solo un oficio cortesano.

Es por este motivo que nuestro interés por las fuentes originales del teatro y sus rituales es un interés de sobrevivencia y alimentación de los teatros ciudadanos y experimentales. En este campo, Oriente es un lugar especial porque allí las tradiciones se han conservado con su origen mitológico. La deconstrucción del cuerpo y la restitución de un cuerpo original —o cuerpo mítico—, que contiene los contrarios, es una vía de conocimiento arcano. El cuerpo, como microcosmos, se comprende armónico, no en caos. Shiva Nataraya, Dios de la danza, es dios de la creación y la destrucción.

La desestructuración del cuerpo cotidiano y de su conducta pone de presente su contrario: el cuerpo original o mítico. Las técnicas corporales de Oriente nos descubren algo olvidado: el cuerpo es en sí mismo un lenguaje, un signo, un jeroglífico. El ser humano es una pregunta.

La misteriosa relación que existe entre el gesto y el movimiento del alma pertenece a los sellos herméticos que fueron transmitidos en el origen mitológico de los teatros y las danzas. La recuperación de esta memoria se encuentra en la vía de la investigación antropológica del teatro de las fuentes. El cuerpo guarda —cifrado— su lenguaje arcano. Solo hay que tocarlo, para despertarlo, y Oriente nos enseña la manera de hacerlo.

## LA SEMILLA EN LA OBRA DE ARTE

Bogotá, Colombia, 1995

*Donde se considera la pedagogía artística en la educación tradicional y alternativa, la relación maestro-alumno y su importancia para las nuevas generaciones*

*La flor está en una disposición del espíritu; la semilla debe ser el oficio. Un anciano decía: El corazón humano contiene todas las semillas; bajo la lluvia universal todas germinan. Tan pronto se conquista la naturaleza de la flor, el fruto de la iluminación espontáneamente se forma.*

Zeami

*No es que por nosotros mismos tengamos títulos para atribuirnos algo como propio, nuestra capacidad viene de Dios.*

San Pablo a los Corintios

## DE LAS FUENTES

La transmisión del conocimiento en su naturaleza original podemos leerlo en el poema de Kabir (India, 1440-1518):

XLVI

*Es un árbol extraño; crece sin raíces y lleva frutos sin haber dado flores. No tiene ramas ni hojas; es un loto puro. En él cantan dos aves: una es el Maestro; la otra, su discípulo.*

*El discípulo escoge los abundantes frutos de la vida y los saborea; el Maestro lo contempla gozoso.*

*Lo que Kabir dice es difícil de comprender: “El ave no puede ser alcanzada, aunque resulta claramente visible. El que no tiene forma está en el seno de todas las formas”. (Tagore 17)*

El maestro y el discípulo son un solo pájaro, en su doble naturaleza, y su relación existe para transmitir las voces de origen. El maestro y el discípulo son los ojos y las manos del mismo árbol, semilla florecida. La semilla contiene el árbol: en el discípulo está el maestro; en el maestro está el discípulo.

#### ¿PODER O SABER?

El saber que generó el poder es un saber usurpado. En nuestra educación formal, académica y escolástica, el saber se reemplazó por el poder; la memoria (Mnemosyne), por la mnemotecnia; la mayéutica, por la disciplina y los golpes de la regla.

La apropiación del mito enajenó la educación a las necesidades de formar una mano de obra útil para el mercado de esclavos, de modo que la antigua hermenéutica fue apropiada por los poderes, poniéndola a su servicio, y la educación pasó a ser la domesticación de las masas.

El saber vuelto poder es el principio del despotismo, la intolerancia y la tiranía. El poder enmascara y usurpa el derecho natural a la educación en la libertad, imponiendo su interés: el de perpetuar su beneficio. La educación moderna es una educación en la represión donde se ha sustituido el conocimiento de las fuentes, el saber arcano y antiguo, el “conócete a ti mismo” por el dominio y la explotación del hombre y la naturaleza.

El conocimiento aplicado al poder ha desembocado en la carrera tecnológica de las armas y la guerra. El poder se sostiene en las armas: sin las armas no hay poder. En eso consiste su impotencia: su propia debilidad está en la incapacidad de liberarse de las armas.

La diferencia entre la democracia directa y la representativa es que, en la segunda, la palabra está sustituida, usurpada, re-presentada en los poderes. La Academia y la Escolástica impusieron los modelos de educación artística que rigen la modernidad: el conocimiento enciclopédico y libresco. La mnemotecnia reemplazó la antigua hermenéutica. La lógica socrática y aristotélica estableció reglas coercitivas que se transmitieron a través del tomismo y cartesianismo, hasta nuestros días.

La formación de la academia clásica con su normativa impuso su derecho a la palabra. Sustituyó la semilla del discípulo por la verdad

del maestro; el derecho natural, por el derecho enajenado; la educación, por la domesticación del rebaño.

La crisis de la educación moderna no solo consiste en el descrédito de su ideal pragmático y desnaturalizado, sino en el rechazo de su método coercitivo y enajenado.

La educación es el paso de la ignorancia al conocimiento. La educación está hecha para el conocimiento. Cuando el conocimiento aparece, desaparece la educación. La educación no es un fin, sino un medio.

Como una flecha en el cielo es el discípulo disparado por el arco del maestro. Dos pájaros, inseparables amigos, el maestro y el discípulo, a través de los cuales se trasmite la voz de los ancestros. El maestro y el discípulo, en realidad, son un sólo pájaro. La educación es el eco de la voz de origen resonando en nosotros. En los procesos de educación tradicional y alternativa no existe la enajenación del maestro y el discípulo, pues su relación es directa e íntima. Allí no cuenta el poder ni la propiedad sobre el conocimiento, sino la libertad que da el saber; el vuelo que otorga la luz del conocimiento; el paso de la ignorancia a la sabiduría. En la educación moderna, el árbol ha sido cortado y los pájaros han emigrado.

#### LA EDUCACIÓN NO FORMAL

El mal uso de la informática contemporánea consiste no sólo en la acumulación de información —plus-información—, sino en la pretensión de hacer de la prótesis maquinal un cuerpo mental, en ordenadores mnemotécnicos, en bibliopistas omnipotentes, al punto de crear una nueva teología: la teología informática, donde el rito computarizado hace comunión en el Internet.

Las ideologías caen, hoy día, cual pesadas rocas; se derrumban los muros de la conciencia cercada en sistemas de pensamientos. La maquinización propia de la educación moderna sustituye la facultad creadora por una realidad virtual prefabricada. Las máquinas reemplazan a los hombres, dejándolos sin trabajo. Sin embargo, la resistencia cultural se opone a la creación de *golems* y de máquinas de guerra. La re-educación de los poderes pasa por la toma de conciencia de que no es invirtiendo en seguridad y en guerra como van a lograr la justicia y la paz social.

Las formas tradicionales de educación se fundan en la conservación de la naturaleza y el hombre; son directas y no enajenan el derecho a la palabra. La creación de la academia, dentro del proyecto del hombre moderno, sustituyó la transmisión directa por la masificación mercantilista.

Las formas tradicionales conservan el poder original de la palabra. Las tradiciones orales guardan la memoria y la ley comunitaria, a través de los consejos de ancianos, de los mitos, las leyendas y las tradiciones. La transmisión de conocimiento iniciático y secreto, en los ritos de paso, es ignorada por la academia, usurpando los antiguos símbolos por emblemas de mercado: eficacia, competencia, ganancia, etc.; reemplazando la formación del ser por la ambición de tener.

La transmisión directa en las artes modernas está rota u oculta. Generalmente, permanece oculta, hermética, a los ojos profanos. La pérdida de raíces caracteriza al arte urbano, de modo que la educación artística, además de ser ignorada en los programas formales, se ve proscrita a sobrevivir en un medio pragmático.

Una de las alternativas más importantes para una educación no formal es la cultura de las fuentes, donde las artes están en estado original; donde el mito y el rito unen al hombre con la naturaleza. La educación artística de las urbes está contaminada, como sus ríos. Al beber de las fuentes puras de la cultura, alimentamos un sentido perdido, aquel que aún conservan los indios, negros y campesinos. Las voces de nuestros ancestros resuenan en nosotros, despertando la memoria cultural.

De la selva al campo, del campo a la ciudad, la fuente original es alternativa a la cultura pasiva que genera la ciudad. Sin esas fuentes, somos nada. Somos hijos de alguien, discípulos de un maestro, hijos de la memoria, nietos de los ancestros.

#### LA SEMILLA DEBE SER EL OFICIO

El maestro no es quien suplanta la semilla del discípulo; el maestro es quien puede ver en las tinieblas. El reconocimiento de la propia semilla, de la propia florecencia, es la educación en libertad. Sin libertad, no hay educación, ni cultura; solo domesticación o reproducción ideológica para el mercado de esclavos descerebrados.



Las formas tradicionales de educación directa, conservadas en nuestras etnias, a lo largo y ancho de nuestro país pluricultural, están llamadas a incidir en la crisis de la educación académica. Los modelos de educación profesional y técnica generan creciente desempleo; los ideales del hombre moderno (progreso, desarrollo, bienestar, etc.) se desenmascaran como metas de la sociedad de consumo: dinero, competencia, explotación, desastres ecológicos, guerras mundiales, bombas atómicas, etc.

Al final de la academia clásica y los tiempos modernos, caen los muros de la educación burocrática que tratan de imponer los Estados desestructurados y los usureros de la educación que imponen su agosto.

El rol desestructurante de la educación alternativa y tradicional —del campo, la selva o la alternancia metaurbana— es el de transmitir y conservar la naturaleza de la voz original, el mito y el rito, las artes populares, las fiestas colectivas y toda clase de manifestaciones cocidas y cultivadas por el hombre.

#### SU CULTURA DEPENDE DE SUS MACHETAZOS

La tradición retórica de nuestro país no sólo ocupa la política, sino todas las instancias donde la burocracia puede edificar castillos de papel. El Ministerio de Educación tiene una superproducción de planes que no ha aplicado, ni puede aplicar, en un país donde “su cultura depende de sus machetazos” —como se leía en el muro de una escuela de la Sierra Nevada del Cocuy, pintado por la guerrilla durante el Gobierno de Turbay—; en un país donde el presupuesto nacional se invierte en guerra. Si educar significa reprimir y acabar en la paz de los sepulcros, entonces el fascismo sería el mejor modelo educativo.

Tampoco es *bien educado* quien, mientras ostenta títulos y usura con la pedagogía, ignora el derecho natural a la educación, el arte y la cultura. Sin tierra, no hay cultura. Mientras la tenencia de la tierra en Colombia siga generando la guerra, no podremos sembrar ni cultivar el árbol de la cultura. El árbol fue talado y los pájaros emigraron; la memoria parece perdida, pero no hay peste de olvido que dure cien años, ni pueblo que la resista.

Si pensamos en la educación, el arte y la cultura, como instrumento para lograr la justicia económica y la paz social, debemos dejar atrás la política de “la letra con sangre entra”; debemos cambiar la espada por la pluma, y las estrategias de guerra, por estrategias de paz. Al enfermo no se le castiga, al ignorante no se le persigue, al desempleado no se le proscribire. Al enfermo se le cura, al ignorante se le enseña, al desempleado se le da trabajo, al diferente se le respeta. Las diferencias no deben ser eliminadas, sino complementadas. Una educación democrática se funda en el respeto y en la participación, donde el poder debe ceder su ambición a las semillas del saber.

### **III. DEL TEATRO Y LA SOCIEDAD**



## LA MUERTE DE UN MITO

Bogotá, Colombia, febrero de 1982

*Sobre el fin del teatro político representado por el movimiento  
llamado Nuevo teatro y el comienzo de una nueva época  
para el teatro colombiano*

Sobresaliente en la década de los setenta, el teatro colombiano fue considerado el mejor de Latinoamérica. Sobre esta consideración, sus causas, su desarrollo y su muerte, expondré un punto de vista que puede ser contradictorio al usual. Por estas fechas, la apatía generalizada de muchos sectores nacionales y extranjeros aparece como síntoma, así como el rechazo espontáneo del público, causado por el cansancio de ver un teatro que la década pasada apareció con vigor, pero que no encontró un desarrollo consecuente con las expectativas generalizadas, las cuales sí fueron llenadas, por otra parte, por el cine, las artes plásticas y la literatura. Pareciera que el ímpetu de este movimiento hubiese sido un poco inflado; que sus sustentos y bases no fueron tan profundos, pues hoy día se encuentra en franca decadencia. Cuando me refiero al *teatro colombiano*, hablo de su fracción dominante.

¿Cómo nació este movimiento? ¿Cuáles fueron sus raíces históricas? El optimismo de sus promotores, hoy día, raya con la ignorancia o la manipulación, al considerarlo aún como guardia delantera del arte nacional o latinoamericano. Los iniciadores de este movimiento se inscriben claramente en el mito de la revolución latinoamericana; mito que, capitalizado en lo fundamental por la política, es visiblemente, hoy día, un fracaso. En las décadas de los sesenta y setenta, las masas tuvieron un sueño de liberación que fue aprovechado por el marxismo y sus diversos partidos y sectas. El movimiento literario, mal llamado *Boom*, no dejó de inscribirse en el materialismo dialécti-

co. Los procesos desatados culminaron, en su mayoría, en el magnicidio, el fracaso o la frustración.

Una reflexión sobre esta generación —generación del Che (salvo su imagen mítica)— conduce indiscutiblemente a un saldo más negativo que positivo. La división del mundo dentro del campo socialista o capitalista ya no convence a las grandes mayorías. El escepticismo en lo político fue la culminación de todo esto y la expresión cotidiana alcanzó más adeptos en la rumba y en la marginalidad. Ese “espíritu latinoamericano” del cual el mundo entero estuvo pendiente desde la Revolución cubana en 1959 —el *boom* literario, el auge de las guerrillas rurales y urbanas y otras manifestaciones— ha muerto. Ese mito latinoamericano está en franca decadencia y con él toda su cola de seguidores, intérpretes y demagogos. La principal causa de toda esta frustración, de esta vía cerrada, de este precipicio, fue la ilusión ideológica de esa revolución. Sobre esto se ha hablado bastante. Algunas versiones de derecha, procapitalistas o “fachas” han tratado de obtener divisas ideológicas de este fracaso, pero ni unos ni otros responden a la verdadera alma latinoamericana, si es que existe eso. El teatro colombiano fue derivado de ese mito, que hoy está muerto. Fue un producto tardío.

La moda revolucionaria de ser latinoamericano y lo que ello implica todavía descresta turistas y capas medias europeas, pero en realidad los focos de atención se han desplazado a otras partes. Latinoamérica aparece durmiendo en un sopor denso; viviendo de fantasmagorías, donde los demagogos hacen su feria. Este es el mar de confusión que atravesamos. Creímos que el teatro colombiano era muy buen teatro, el mejor de Latinoamérica, pero este mito fue montado por una necesidad política.

Si ha existido alguna tragedia, no ha sido la tragedia propia de una revolución, sino la tragedia de la imposibilidad de esa revolución. No queremos viejas fórmulas que subordinen el arte a la política. No queremos más ideologías que coloquen al artista tras la lucha por el poder, el poder de dominar a otros. Hay que superar las barreras políticas e ideológicas. Los sistemas políticos y económicos, comunistas o capitalistas, nos llevan al engaño y a la frustración. El espíritu poético está más allá de todo esto.

El Nuevo teatro colombiano nació de viejas ideologías y mientras hace mutis por el foro, el teatro mortal hace su asomo entre bambalinas. El oficio del actor, en la década de los setenta, se vio desmembrado y subordinado por razones políticas, desde que, en el Festival de Teatro de Manizales, en 1972, el movimiento teatral colombiano se dividió en varias tendencias: allí apareció el teatro político, el teatro comercial y el teatro sagrado.

Por otra parte, el Estado se ha encargado de reprimir cualquier manifestación social, cultural o artística, cuando tiene algún tinte de izquierda, colocando en la marginalidad y la miseria cualquier manifestación sospechosa de no pertenecer a las legiones de una clase dirigente, ignorante y despótica. Los laureles del Nuevo teatro son laureles políticos. Y como esta clase de laureles suelen marchitarse muy pronto, esas cabezas se están quedando sin corona y el público cada día más desengañado. Gran parte del teatro de los años setenta sirvió como tribuna política para difundir panfletos y pancartas de los movimientos políticos y sus militantes. Muchos de los grupos funcionaron como brazos culturales de los partidos y movimientos políticos. El teatro se puso al servicio de las ideologías, con claras intenciones políticas, y, aunque fuera cierto que el teatro colombiano fuera el mejor de Latinoamérica, eso no quiere decir que fuera bueno. Lo que quiere decir es que el teatro latinoamericano es muy malo. Puntos de referencia como el teatro europeo u oriental bastan para hacer esta afirmación.

Si queremos salir del provincialismo —del latinoamericanismo o tercermundismo—, tenemos que hacer necesariamente esta comparación. Y si es cierto que nuestras precarias condiciones materiales nos determinan, también es cierto que, durante la década del Nuevo teatro, se ha perdido mucho tiempo en discusiones ideológicas y lo que compete propiamente al actor y al teatro ha sido prácticamente ignorado. En Colombia, se actúa intuitivamente y los pocos intentos de investigar o profundizar en el oficio del actor han sido sobreideologizados o despreciados por el teatro mortal. La investigación prácticamente no existe, aparte de algunos intentos aislados. Estamos muy atrasados respecto a otros lugares del mundo. La primera visita de Grotowski al Festival de Manizales en 1972 fue prácticamente ignorada por razones políticas. Su pensamiento fue calificado de “mís-

tico”. El teatro colombiano se inclinó hacia Bertolt Brecht y sus interpretaciones criollas. El desconocimiento o la censura a Antonin Artaud y a los dramaturgos de la posguerra como Samuel Beckett fue justificada como moda pasada de moda. Y aunque se aplicó el distanciamiento, se siguió haciendo un teatro psicológico e intuitivamente stanislavskiano.

Si en el siglo xx hubo alguna revolución en el teatro, en mi opinión, la inició Alfred Jarry, y luego la siguió Antonin Artaud, pues este cambio radical no sólo se refirió al contenido de las obras y al mensaje que transmitían, sino al mismo sentido del teatro: a su regreso a las fuentes religiosas y metafísicas, en una sociedad materialista. Los políticos han manipulado y manipulan el arte y la cultura, hasta volverla cultura dominante. También el polaco Jerzy Grotowski tuvo que luchar contra el régimen autoritario de su país; sin embargo, su obra y su método coinciden con las visiones de Antonin Artaud, las cuales influyen de manera determinante en el teatro contemporáneo. Esta revolución restaura, para el teatro de hoy, espacios originales de representación, bebe de las fuentes étnicas y consulta los ritos, las danzas y los teatros tradicionales de diversas partes del mundo. El teatro realista de Stanislavski (psicológico) o de Brecht (histórico) da paso a nuevas tendencias.

El Nuevo teatro, por su dogmática adhesión ideológica al materialismo marxista, está agonizando. Pero otro teatro se abre paso, en el que la necesidad de ser actores y no políticos, serios y no demagógicos, es lo principal; en el que se quiere profundizar sobre el oficio del actor y crear un lenguaje propio para que el teatro deje de ser una amalgama de lenguajes prestados. Otras artes exploran más libremente nuevos espacios: la literatura, las artes plásticas, el cine... El Nuevo teatro es nuestro “teatro tosco”, como diría Peter Brook. Necesitamos un *teatro sagrado* que nos conecte con nuestras raíces y nos haga visible lo invisible.



## EL ESTADO Y LA CULTURA

Bogotá, Colombia, enero de 1987

*Sobre la función del Estado en relación con la cultura,  
los Estados autoritarios, sus influencias y la necesidad  
de un Estado protector de la cultura*

Si la cultura es lo “cocido” por el hombre, en oposición a lo “crudo” o natural, tenemos que recordar que el Estado es algo “cocinado”, creado por el hombre, hace parte de su cultura y no al contrario; por eso, no se puede erigir como mandamás del quehacer cultural, que corresponde a una de las expresiones espirituales de la humanidad.

Son precisamente los Estados autoritarios los que tienen tal pretensión, imponiendo un programa oficial, una censura a la libre expresión, un control al pensamiento y una represión al quehacer cultural de los pueblos. Tal concepción del Estado propende por “una cultura nacional” y un “arte nacional”, como estrategia publicitaria de su programa político. Hablan también de “identidad cultural”, para reclamar a los símbolos de poder erigidos una nacionalidad. La cultura no es identidad, es contexto.

Vale recordar las palabras de Goethe:

*No existe un arte nacional, ni una ciencia nacional. El arte y la ciencia, como todos los sublimes bienes del espíritu, pertenecen al mundo entero, y sólo pueden prosperar con el libre influjo mutuo de todos los contemporáneos, respetando siempre todo aquello que el pasado nos legó.*

Pero la ideología de la cultura autoritaria y su política de “cultura nacional”, que tiene un profundo sentido demagógico, no sólo se da en los países autoritarios, sino que, en Colombia, se ha pretendi-

do impulsar desde el Estado, según los Gobiernos de turno. Del lirismo demagógico y ultraconservador, pasamos a una mirada despectiva del liberalismo utilitario, propia del capitalismo salvaje. Los Gobiernos han ido progresivamente recortando el escaso presupuesto que le otorgan a la cultura. Pero, por otra parte, sí apoyan la cultura de consumo, una cultura pasiva y complaciente de la estupidez general. El Estado, a través de sus instituciones culturales, está en el deber de apoyar la cultura que producen sus ciudadanos. Pero como la cultura no se produce legislando, ni la conciencia vulgar se cambia por decreto, lo único que nos resta es exigirle al Gobierno y a las instituciones culturales que, ya que no quieren ayudar, por lo menos, dejen trabajar.

## SEÑALES DESDE LA HOGUERA

Bogotá, Colombia, 1988

*Sobre lo que fueron las tendencias del Nuevo teatro  
colombiano en las décadas del setenta y el ochenta,  
el teatro popular, el teatro comercial, el teatro experimental  
y las tradiciones étnicas*

Las nuevas tendencias del teatro en Colombia surgieron como islas flotantes y dispersas, perdidas en un mar de máscaras y ritos entre tambores y cantos. Desde hace dos décadas se vienen abriendo paso en una amplia búsqueda, rompiendo las estrechas necesidades del divertimento comercial del teatro del consumo y de los rígidos contenidos sociológicos y políticos del llamado Nuevo teatro. Se abren paso contra la miseria y la marginalidad a que las han sometido el Estado y la empresa privada, sin contar con salas propias, ni subsidios, ni apoyos de caciques políticos, sin pretender dogmatizar ni sectarizar en un movimiento todas sus búsquedas y resultados.

Quizás, las muestras más significativas de sus logros se han visto en los tres últimos festivales de Manizales —de 1984 a 1986—; una cita que, en su segunda época —pues la primera, en los años setenta, falleció por disputas políticas—, ha sido sitio de encuentro de estas nuevas tendencias, en el que han podido presentarse grupos marginales, contestatarios y alternativos. Todo esto, a diferencia de la década anterior, a causa de que el Festival del Nuevo Teatro se caracterizó por temáticas exclusivamente sociales y políticas; cosa muy saludable para la encrucijada en que se encuentra el teatro colombiano que ha tomado claramente dos rumbos: por una parte, se comercializa a pasos gigantescos con un teatro de repertorio universal, hecho con viejas fórmulas, y por otra parte, un teatro ideológico que lucha por la

toma del aparato burocrático bajo las consignas de un “teatro popular” y una “dramaturgia nacional”.

El actual Gobierno apoya el teatro que tiende a una estabilidad comercial, de contenido fácilmente digerible por la empresa privada, a la vez que ha desatado una cacería de brujas contra todo teatro sospechoso de ser de izquierda; las nuevas tendencias, que no se hallan comprometidas con ninguno de los dos lados, están sufriendo las consecuencias de esa lucha. Sin embargo, el poder del teatro joven da al traste continuamente con las viejas concepciones. Su situación no es nada estimulante, pues tienen que sobrevivir en un mundo hostil, optando generalmente por una marginalidad que, en el mayor de los casos, las aísla, las asume en la incomunicación y en el desconocimiento público, o acaba por destruirlas en un escepticismo desarraigado o en un exilio voluntario.

El ambiente artístico en Colombia, por tradición, se ha caracterizado por la demagogia extranjerizante de una burguesía “cultura” que nombraba a Bogotá la Atenas suramericana y por la descarada y cínica ignorancia de la burguesía emergente que, sistemáticamente, ignora y aplasta los intentos que tratan de realizar un arte y una cultura propios, aislándose en el provincianismo o encerrándose en pequeñas élites. La aparición en los años sesenta de un vigoroso quehacer teatral que tenía, por su misma juventud, muchas cosas en común, se ha visto con el correr de la década de los setenta definido en tendencias diferentes: un teatro comercial, un teatro ideológico y una multitud de agrupaciones jóvenes que se caracterizan por una actitud abierta en la búsqueda formal y en la dramaturgia. Las agrupaciones teatrales que, en los sesenta, se vieron cohesionadas por razones de orden ideológico, ahora se asocian al modo de compañías donde el oficio del actor toma los rumbos acartonados del cliché. Las nuevas tendencias han abierto el modelo de grupos y rechazan el de compañías, asociándose por múltiples razones. No buscan agremiarse en corporaciones ideológicas o movimientos estéticos, pues comprenden que su libertad e independencia constituyen el principio indeclinable para realizar sus sueños.

## UNA HERENCIA VISTA CON DESCONFIANZA

La aparición de este teatro tiene un origen diferente al del Nuevo teatro y el teatro comercial. Surgió de manera independiente, con su propio pensamiento, su propio aprendizaje y su propio lenguaje. Siempre ha mantenido una posición crítica frente al contexto, mostrando alternativas sólidas y polémicas para el panorama escénico colombiano. Su formación contiene muchas influencias, entre las cuales se destacan los dramaturgos europeos y norteamericanos de la posguerra, teóricos y posmodernos, agrupaciones que han marcado rumbos importantes, así como influencias de la danza, exploraciones del espacio escénico, el teatro de calle y plaza, el teatro guerrilla, los *happenings* y el *performance*. Asimismo, algunos de los grupos han investigado o se muestran receptivos al teatro oriental clásico y moderno. La crisis ideológica del materialismo existencialista y la ortodoxia marxista quizá sean dos de las causas de la aparición de un nuevo pensamiento dramático. Las gentes más jóvenes del teatro miran con desconfianza su inmediata herencia, poniendo permanentemente en cuestión las utopías políticas de la guerra y el progreso, los mitos del poder y la usura material. El futuro se abre para ellos como la inmanencia de un presente poético y la profecía apocalíptica y liberadora. Y así este teatro vive una existencia incierta en una sociedad injusta y violenta.

Otra de sus características es la de trabajar con base en una dramaturgia del actor, rechazando la pesada tradición verbalista y retórica del realismo psicológico, la dirección autoritaria y la puesta en escena como ilustración representativa de unos personajes y un drama. Por eso, gran parte de sus esfuerzos se dirigen a la preparación y al entrenamiento corporal, vocal y psíquico del actor. La respiración, el movimiento, la quietud, el ritmo, las emociones, la imaginación y la atención son quizá los principios motores de las investigaciones. La voz supera el tratamiento del recitado tradicional de buena dicción y vocalización. Para ello, creadores como Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Grotowski, Barba, Brook, Kantor, Wilson, Susuki y otros han sido fundamentales.

*Blacamán* del Acto Latino, entre 1978 y 1980, abrió las nuevas posibilidades. Recogiendo la tradición de los culebreros, el Acto Lati-

no vertió la experiencia de cinco años de teatro callejero en un montaje de sala. Posteriormente, el teatro no verbal produjo obras tan importantes como *Historias del silencio* del Acto Latino (1981); *Sinfonía inconclusa para desmordazar el silencio* de La Libélula Dorada (1982); *Súcubos* de Papaya Partía (1983); *Ensamblaje* del colectivo Simbiosis (1986-1987); *Oilé* de Liliana Villegas (1985); *Desde la huerta de los mudos* de Álvaro Restrepo (1986), *El móvil Urbano* de Federico Restrepo (1986); *Casa tomada* de Mapa Teatro (1987) o *Parquedades* de José Alejandro Restrepo y María Teresa Hincapié (1987). En todos estos trabajos, hay búsquedas diversas de un lenguaje no verbal y una exploración —amplia en muchos de ellos— de los territorios de la danza. El tiempo y el espacio escénico son iguales a sí mismos, la vivencia supera la expresión y la respiración es madre de su atmósfera y conductora de su magnetismo y magia.

Los nuevos lenguajes teatrales, aunque no siempre acabados, se plantean más allá del teatro representativo, convirtiendo al espectador en un testigo del testimonio vivencial del actor. Van desde la ritualidad festiva y callejera de crítica social del colectivo Simbiosis, pasando por búsquedas formales minimalistas como *Oilé* y *Parquedades*, o expresivas como *El móvil urbano* y *Casa tomada*; hasta lenguajes oníricos y simbólicos como *Historias del silencio*, *Sinfonía inconclusa*, *Súcubos* o *Desde la huerta de los mudos*. En todos ellos, hay preocupación exhaustiva por el lenguaje corporal y gestual. En algunos interesa más la creación del clima; en otros, la actuación o la utilización del espacio. Con sonidos vocales o instrumentales, con músicas teatrales, con vestuarios, escenografías, maquillajes y útiles que cumplen un papel determinante, este teatro crea historias y argumentos más allá de las dramaturgias tradicionales. La presencia del actor, su voz y sus movimientos son principios de este lenguaje abierto. No existe la preocupación de transmitir una respuesta, sino de formular una pregunta. No es un teatro de propaganda ideológica o historias psicológicas, sino un teatro de presencias inquietantes y de dramaturgias nuevas.

Otro campo muy significativo de las nuevas tendencias es el teatro de la calle. Alrededor de 1970, diferentes grupos ya habían tenido experiencias esporádicas en la calle, en manifestaciones teatrales, obreras, en plazas y barrios de Bogotá, Cali, Medellín y otras ciudades. La Comuna Latina, en 1976, realizó amplias jornadas de teatro

callejero, *happenings* y *performances* en lugares públicos y trabajó alrededor de las técnicas de los culebreros, tradición propia de narradores, cuenteros y mercachifles que provienen de la selva e integran elementos de la tradición española del juglar o el cómico de la lengua con fórmulas mágicas animistas propias de las culturas chamánicas precolombinas. Un grupo que dio especial impulso al teatro de calle fue el Teatro Taller de Colombia, con *La cabeza de Gukup*, de Juan Carlos Moyano: los zancos, las banderas, los tambores, las máscaras gigantes, los grandes desplazamientos, la acrobacia y la fiesta ocuparon las calles; teatro popular que hechizó al público por su novedad y abrió nuevos espacios escénicos, y en el que se reconocen técnicas del Bread and Puppet Theater y el Odin Teatret.

*Súcubos* de Papaya Partía mostró un progreso radical de sentido y exploró, de manera más precisa, los lenguajes del actor en la calle, trascendiendo la narración tradicional en un lenguaje simbólico y poético. *El circo invisible* de Juan Carlos Moyano y Misael Torres hizo un *Maiakowski*, en 1986, con técnicas circenses y acrobáticas de Meyerhold, experiencia de contenido un poco adusto, pero de interés novedoso.

#### EL TEATRO SALE A LA CALLE

El teatro de calle se ha visto alimentado, desde principios de 1970 hasta nuestros días, por experiencias diversas. En los últimos festivales de Manizales, jugó un papel muy importante. Se recuerda, por ejemplo, *Vida, muerte y crucifixión de monseñor Romero*, dirigida por Peter Schumann del Bread and Puppet Theater. Al festival concurren también otros espectáculos callejeros que no siempre satisfacían el flácido gusto popular, pero contribuían como caldo de cultivo para la fiesta y el rito teatral. Una de las experiencias de calle más ricas por su sentido y sensibilidad, la constituyen, quizás, las procesiones organizadas por Beatriz Camargo en Bogotá y Villa de Leyva y en las que, de manera muy personal, combina mitologías universales en forma de romerías y autos sacramentales. Trabajos como *Evohé*, *Las Bacantes*, *Ericapaios*, *La Ocarina* y *María de la Candelaria* proponen un teatro callejero mitológico y sagrado, fuera de modas y vanguardias.

Pero la crítica al teatro retórico y textual ha sobrepasado algunas posiciones rígidas que trataron de fijarse en las experiencias no verbales, y se ha replanteado la importancia de la voz y el texto para el actor. De esta manera, han aparecido algunas dramaturgias que rebasan los modelos tradicionales y de posguerra del teatro existencial y del absurdo y de la dramaturgia nacional de la CCT, al intentar crear un texto dramático como palabra escénica, lejos del modelo del autor que no conoce ni maneja el lenguaje del histrión. El movimiento del Nuevo teatro y la Corporación propone la creación de una dramaturgia nacional con limitados contenidos históricos, sociales y políticos. Se han producido, bajo este modelo, obras como *Corre, corre, Carigueta* y *El viento y la ceniza* de La Candelaria, e *Historia de una bala de plata* y *Ópera Bufa* del TEC. Esta dramaturgia trata de imponerse como modelo social y pedagógico cultural, pero los grupos de nuevas tendencias están produciendo ricas experiencias de dramaturgia textual escénica, con una amplísima gama temática y ricas posibilidades poéticas.

Uno de los casos más destacados dentro de esta dramaturgia lo constituye, sin duda, Juan Manuel Freidel, actor y director de La Fanfarria, de Medellín. Sus textos se caracterizan por un hermoso juego poético y una destreza en el dibujo de los personajes y conflictos, así como una sensibilidad profunda en la temática de sus obras. *Amantina*, *La Bella Otero* y algunas otras obras más son muestras de su fecunda imaginación y su conocimiento escénico. La Fanfarria ha mostrado ser una de las posibilidades más serias y continuas en la creación de una buena dramaturgia del actor. En mi caso, he intentado la escritura de un texto actoral de contenidos oníricos y mitológicos montados por el Acto Latino. *Ondina*, *Lunario* y *La ciudad perdida*, estrenadas en los dos últimos años, pretenden crear un lenguaje poético.

Muchos textos dramáticos se han creado como resultado de prácticas escénicas. Vale la pena destacar la flexibilidad textual de *Los tiempos del ruido* del teatro La Mama, el humor de las obras de La Libélula Dorada, los trabajos folclórico-mitológicos del Teatro Taller de Colombia, la frescura argumental de *El enmaletado* de Esquina Latina, de Cali, y la búsqueda simbólica de *Medianoche* de Carlos Areque y su grupo Vendimia.



Otra experiencia textual interesante es el *Prometeico* de Sergio González del Acto Latino, inspirado en el *Prometeo* de Esquilo. Este trabajo, con una cuidadosa lectura del mito, se encuentra en un camino de elaboración poética, polémica y valiosa. Las búsquedas actorales de Sergio González son ambiciosas y nada conformistas y sus teorías escénicas plantean nuevas posibilidades para la dramaturgia del actor. Su ensayo “El teatro de la locura” reflexiona de manera aguda sobre la *psiquis* del actor. Otros montajes significativos por el tratamiento del texto son algunos realizados con base en obras de la dramaturgia universal clásica moderna.

Los trabajos del Taller de Artes de Medellín, dirigido por Samuel Vásquez, constituyen una propuesta plástica del tratamiento de la escenografía, la actuación y el texto. *El arquitecto y el emperador de Asiria* de Arrabal y *Severa vigilancia* de Genet se caracterizan por ser montajes con una base investigativa amplia, con logros claros en el lenguaje escénico. Se recuerda también *Fando y Lis*, obra de Fernando Arrabal, montada por el grupo Las rodillas siempre son duras, en 1982, por su buena interpretación actoral y sus detalles plásticos. El montaje de Mauricio Duque, de Medellín, en 1982, sobre el relato de Kafka “Informe para una academia” fue un monólogo de sorprendente actuación realista, de una habilidad histriónica poco usual. También se puede mencionar el montaje de *Bent* de Martin Sherman, realizado por Gustavo Londoño, en 1985, por su curiosidad temática y solidez textual, a pesar de ser una producción comercial acartonada y tradicional. De los textos clásicos, *Edipo Rey* de Sófocles, montado por mí dentro de la temporada de teatro de Colcultura en 1984, fue muy polémico por su experimentación con principios orientales de actuación, su ritmo lento y su rigor plástico.

Un trabajo muy interesante ha sido el de Gustavo Cañas, especialmente por sus propuestas espaciales y escenográficas, *Las hermanas de Buffalo Bill* de Manuel Martínez Mediero, en 1980, sorprendió por su frescura y agilidad. Posteriormente, en 1985, este mismo director formó el grupo La Compañía, transformado un viejo cine en un espacio escénico novedoso, en el que ha realizado algunas obras con actores recién egresado de la Escuela Nacional de Arte Dramático. *Las planchadoras* es visualmente un espectáculo muy agradable que propone actuaciones cuidadosas y elaboradas. Tal vez el texto no tenga la

misma calidad del trabajo escénico, pero Gustavo Cañas se ha caracterizado por ser un director serio que no ha hecho concesiones y ha seguido su propia línea de trabajo por encima de todas las dificultades que ello supone en nuestro medio.

#### EL PAPEL DE LA ESCUELA NACIONAL DE ARTE DRAMÁTICO (ENAD)

Sin duda, un papel de primer orden en la investigación, el aprendizaje y la apertura de nuevas posibilidades escénicas en Bogotá lo ha desempeñado la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD), en el periodo que va desde 1980 hasta 1986, en que fue dirigida por Giorgio Antei, lingüista y semiólogo italiano que se había vinculado desde tiempo atrás al proceso teatral colombiano. La ENAD, fundada hace treinta años por Víctor Mallarino, actor y promotor teatral de la época, había sufrido varios cierres y fue reabierta por impulso del Nuevo teatro e iniciativa de Santiago García, su director en la década de 1970.

En esos años, bajo el entusiasmo de los planteamientos del Nuevo teatro, la Escuela produjo un tipo de pedagogía teatral acorde con sus necesidades ideológicas, poniendo el acento en la conciencia social, la dramaturgia nacional y la creación colectiva. Sus programas dieron prioridad a la educación histórica y al compromiso político del neófito. Se cayó así en fórmulas cerradas y partidistas hasta producir, a finales de los setentas, una crisis muy beneficiosa que desembocó en una apertura con la dirección de Giorgio Antei, quien integró un equipo de profesores amplio y plural, reformó el programa académico y le dio importancia a las Ciencias humanas en general, a las nuevas corrientes del teatro, a la investigación de experiencias extranjeras y a la discusión abierta del oficio del actor. En este período, la ENAD y el Museo de Arte Moderno conformaron el Centro de investigaciones teatrales que realizó varios talleres prácticos y teóricos con invitados destacados de teatros internacionales como Richard Schechner, el Odin Teatret, Dario Fo, entre otros que ampliaron la visión y el conocimiento de la encerrada y vieja pedagogía.

Asimismo, este Centro editó *Quehacer teatral*, revista de corta vida que combinó números de información con otros monográficos, destacándose como una de las publicaciones más serias del teatro co-

lombiano por su amplitud de corresponsales, la profundidad de sus planteamientos y la calidad de su edición. Durante este periodo, la ENAD realizó montajes que llamaron la atención no sólo en el medio estudiantil, sino del público en general. Uno de ellos fue *Las Troyanas* de Sartre, dirigido por Gustavo Cañas, que gustó por su novedoso planteamiento escénico y por la seriedad del trabajo actoral. Otra obra enriquecedora fue *El espejo y la máscara*, con base en textos de Jorge Luis Borges, montada por mí, en la cual el proceso de realización planteó un laboratorio inspirado en principios del teatro asiático. También se podrían destacar algunos trabajos de Gustavo Londoño por sus logros pedagógicos, como *El gorgojo* y *Memorándum*. Los trabajos escolares de Beatriz Camargo fueron muy provechosos para los alumnos y se recuerda *Persona* como un experimento atrevido y sensible. Rubén di Pietro fue otro director que contribuyó de manera clara y refrescante, en 1986, con su montaje *El matrimonio blanco*, a los procesos creativos de la Escuela.

Desgraciadamente, debido a cambios de la política estatal, el Instituto Colombiano de Cultura provocó un radical viraje en los programas de la ENAD, al cambiar a su director y a gran parte del profesorado a finales de 1986. Ahora, la Escuela pretende abastecer la creciente demanda de actores para el teatro comercial y la televisión.

Pero el aprendizaje y la enseñanza no sólo se han desarrollado en las escuelas, entre las cuales se destacan también las del Distrito de Bogotá y de Arte Dramático de Medellín y Cali, sino que, principalmente, ante la desconfianza frente a la academia tradicional, se ha gestado en el interior de los mismos grupos de teatro, a través de talleres de preparación actoral. Este tipo de transmisión teatral contiene un importante sentido personal, en el que el maestro y el alumno llevan un proceso simbiótico, a diferencia de los modelos masificadores de la pedagogía tradicional. Muchos grupos han formado a sus actores. Frecuentemente se organizan talleres abiertos donde pueden asistir las nuevas generaciones. Esta modalidad de pedagogía teatral no deja de tener sus vacíos y defectos, pues está sometida, por lo general, a las necesidades particulares de los grupos que no siempre apuntan a una enseñanza integral del actor.

## UNA PERSPECTIVA MÁS AMPLIA

La falta de la tradición de la que se ha hablado anteriormente hace que la investigación teatral en Colombia sea una necesidad primordial para el porvenir de un teatro que reflexione sobre el pasado de sus formas y el presente de sus obras. Así, pues, las inquietudes investigativas apenas se abren paso dentro de los estudiosos del teatro. La investigación antropológica sobre las formas dramáticas tradicionales que subsisten en el país se constituye como una continua preocupación. La recuperación de la memoria escénica abre múltiples posibilidades, más allá de la memoria histórica o la cultura, para dar forma al teatro que se vive hoy.

Sin embargo, la preocupación por la investigación teatral no se queda en las fronteras nacionales, sino que mira las culturas teatrales tradicionales y modernas de sociedades como la europea, norteamericana y asiática, poniendo en primer plano la necesidad urgente de abrir el pensamiento y la práctica teatral a una cultura más amplia que reflexione sobre los principios universales de la actuación. Esta actitud investigativa naciente todavía no encuentra los instrumentos necesarios para desarrollarse con profundidad debido a la falta de apoyo institucional, la crisis del teatro nacional y la falta de conciencia general de esta necesidad.

Los casos que abren posibilidades a este campo de la investigación son aislados, generalmente producto del esfuerzo personal. Las relecturas de mitos originarios, el trabajo sobre carnavales, ritos y fiestas, las investigaciones sobre teatros clásicos europeos y asiáticos se plantean hoy, en muchos de los grupos de las nuevas tendencias, como una tarea inmediata por desarrollar. Las obras de Beatriz Camargo, con sus lecturas mitológicas y sus técnicas sincréticas de culturas teatrales diversas, las de José Alejandro Restrepo y María Teresa Hincapié con su experimentación minimalista de video-teatro, las danzas coreanas de Álvaro Restrepo, la expresiva pantomima de la Escuela de Jacques Lecoq de Mapa Teatro, las interpretaciones indígenas y mestizas del colectivo Simbiosis, las investigaciones actorales y plásticas del Taller de Artes de Medellín, la magia costeña con su ritmo caliente de Papaya Partía y Goza Trío, los logros plásticos de los *performances* de Liliana Villegas, la danza de muñecos de Federico Restrepo, las

investigaciones de pantomima de Julio Ferro y la producción dramática, el laboratorio y la asimilación de culturas teatrales de Asia por el Acto Latino son algunas de las muestras de una conciencia crítica y una perspectiva amplia de las nuevas tendencias.

Habría que mencionar también a una multitud de actores, directores y dramaturgos jóvenes que hoy enriquecen el teatro colombiano y se destacan por la honestidad de su trabajo. Entre ellos se encuentran Demetrio Vallejo, con sus pantomimas de calle; Álvaro Campos, con su teatro popular; Fernando Arenas, con sus experimentos infantiles; Enrique Vargas, con sus títeres de contenidos y formas populares; Bernardo Rey, con su excelente trabajo de máscaras; Adolfo Chaparro, con sus versiones mitológicas; el Tich, con sus búsquedas temáticas; La Tramoya de Manizales, con sus preocupaciones actorales, y Jairo Santa, por sus investigaciones de teatro popular y sus montajes con el grupo Aquelarre.

#### UN FUTURO INCIERTO

Las nuevas tendencias del teatro en Colombia han encontrado —y esperamos que sigan encontrando— un feliz punto de encuentro en el Festival de Manizales, en el que han podido mostrar sus trabajos y polemizar sobre sus rumbos. El Festival ha sido un foro abierto, no sólo para las gentes de teatro, sino para el movimiento cultural y artístico colombiano que se ha visto refrescado vigorosamente por una amplia temática y por una interminable búsqueda, la cual va desde la asimilación de las viejas culturas locales y universales, pasando por la especulación estética, hasta la revelación del conocimiento.

Las condiciones materiales de existencia del teatro joven colombiano son de una pobreza absoluta, pues no cuentan con salas propias en la mayoría de los casos, ni con recursos económicos propios, ni con apoyos estatales o de la empresa privada —más aún, cuando esta última ha cerrado sus puertas casi a la totalidad de la actividad escénica por encontrarla peligrosa para sus intereses—.

Por otra parte, la situación política y social del país agrava este panorama, en tanto que la violencia, la injusticia y la pobreza de las multitudes plantean un futuro incierto, no sólo para las artes, sino para la supervivencia misma de las comunidades. La conciencia ar-

tística está cambiando a pasos gigantescos: las utopías políticas ya no son modelo para el arte, los chantajes económicos ya no impiden realizar un teatro profundo y abierto, el nacionalismo ya no encierra a los grupos o a las personas en falsas búsquedas de identidades ideológicas, los ismos y las modas sólo causan desconfianza, los movimientos ya no tienen camisas de fuerza burocráticas y autoritarias.

Algunas nuevas publicaciones han fortalecido la divulgación, la polémica y las teorías de las nuevas tendencias. Lo hizo *Quehacer teatral* en los cuatro números que alcanzaron a editar, y lo siguen haciendo *Scapino* de María Inés Gallego, *Actuemos* de Dimensión educativa y otras publicaciones de orden regional, así como magazines periódicos, entre los cuales se destacan el *Magazín dominical* del diario *El Espectador* y algunas otras publicaciones.

Sin embargo, la falta de una crítica idónea y especializada constituye un gran vacío y causa muchos perjuicios a las nuevas tendencias, ya que la opinión pública se ve desinformada o mal informada por un nivel periodístico superficial y tendencioso. Las polémicas que ha provocado el Festival de Manizales han horrorizado a las conciencias más cavernarias de nuestro país y escandalizado a las burguesías ignorantes hasta el punto de que la censura y la represión siguen cayendo sobre personas y grupos de teatro. El teatro que se realiza en Colombia sin concesiones comerciales o ideológicas, es decir, como arte, se encuentra en la paradoja de teatralizar los rituales de sus propios verdugos, en una lucha de la inteligencia contra la barbarie. *Eros y Caritas* es el pensamiento de estas nuevas generaciones que no vacilan en hacer señales desde la hoguera.

## EL TEATRO Y SU SOMBRA

Bogotá, Colombia, agosto de 1983

*Sobre las perspectivas investigativas para el teatro colombiano  
y latinoamericano en el marco del teatro mundial  
y la importancia de la fuente oriental*

Uno de los nudos principales de la tragedia latinoamericana es la muerte de Atahualpa. La oscuridad que cubre su muerte disipa la posibilidad de mantener vivas las cosmogonías indígenas, así como la de aceptar exclusivamente la cruz.

Este es el origen del mestizo que no sabe dónde pisar, ni cómo levantar la cabeza: flota en el sopor de una irrealidad. Los pragmáticos han tratado de hacer la historia de esta incoherencia: ¿dónde están nuestras raíces?, ¿cuál es nuestra identidad? Sin embargo, se han desconcertado al no encontrar los soportes lógicos que exige tal ciencia.

Las interpretaciones materialistas han concluido en la hipótesis de una serie de rupturas en las civilizaciones que nos antecedieron, lo que en consecuencia ha creado un ser dividido y *sub-desarrollado*, suponiendo la linealidad histórica, la lucha de clases, el continuo progreso y la necesidad de las revoluciones, es decir, haciendo historia eurocentrista.

La decadencia del materialismo en Latinoamérica es evidente en la economía, en la política, en la cultura y en el espíritu, lo cual devela un signo propio de este tiempo: la confusión. El escepticismo cotidiano cobró sus víctimas en el nihilismo ateo de los existencialistas y marxistas, en el sectarismo político sublimado en la imagen heroica del Che. Este es otro nudo de nuestra tragedia. La sombra se extiende.

Una de las respuestas vitales que en la última década ha tenido más acogida entre nosotros es la rumba, ya que supone una vertien-

te enraizada en la fuente de la profunda espiritualidad negra, sin dejar de ser, por ello, objeto del consumo.

El interés por la magia y las tradicionales plantas de poder —junto con su apertura de la percepción— muestra la necesidad de una trascendencia. Es éste un nudo actual: ¿la aparición de la metafísica?

En la sombra también se confunde la Iglesia católica y protestante, así como la polución de sectas y prácticas parasicológicas y mágicas pescando carne fresca; además de los imperialismos y los Estados nacionales como protagonistas de estas tinieblas.

El teatro como representación es pobre monigote ante la representación que hace el poder político del pueblo. Aunque en la democracia aparezca ésta de manera más justa, también en la monarquía y la dictadura, indirecta o impositivamente, su esencia es la misma sustitución del poder directo de elección.

Desde allí podríamos afirmar que el remedo del teatro, desde los griegos —pero más, desde el capitalismo—, es la política, enraizada en el origen mismo de la tragedia: la *Polis*, cuyo conjunto de leyes sirve para armonizar la lucha de los seres humanos ante la ruptura con los Dioses.

Si la sociedad fuera entendida como un teatro, la democracia sería el concurso libre de espectadores, el pueblo sería el coro y el político sería Tespis —primer actor, protagonista—, quien dialoga con el pueblo, lo contradice y representa. La escena sucedería en los campos y las fábricas. El drama sería la lucha de individuos, clases y naciones por el poder y el espacio. Esta metáfora es bastante popular. El teatro sagrado ha muerto, lo vivo es el teatro de la representación política. Y el teatro pasó a ser representación de esta representación, sombra de la sombra. “Todo teatro es político”, afirman los del Nuevo teatro. Veamos esto.

En Latinoamérica, así como en Colombia, el llamado Nuevo teatro es un teatro tosco; es un teatro de la representación social, cuya dramaturgia proviene de las leyes sociales. Ello no es misterio para nadie. Se ha dicho: “No es posible ser neutral, no existe la no-ideología: si no estás conmigo, estás contra mí”. No podría ser de otra forma dentro de este dogma. El teatro colombiano es sombra tosca, de raigambre populista y demagógica, de aculturización o divertimento, de toma de conciencia de la realidad a través de una ideología, para que, en



una segunda instancia, pueda transformarla. Es un teatro de lucha y distracción, de compromiso y militancia, de cierta forma igual que la política. Sin embargo, se inserta en la vida como su tribuna, ocupando un puesto inferior al deporte, a la rumba, a la televisión, al cine y, desde luego, a la misma política, espectáculo central.

El otro teatro más difundido en Occidente es el teatro psicológico, que se ha desarrollado intensamente desde el siglo XIX hasta la exacerbación retórica, punto de contacto entre la política como palabra y la *psiquis* como discurso —cadáver sustitutivo del ser y de los actos—. Sabemos de sus estragos: teatro literario, discursivo, textual. Sus dominios se extienden hasta lo *épico* de Brecht, quien deja en el limbo la acción al sustituir la irradiación biológica de las emociones y los sentimientos —la presencia del alma— por un distanciamiento consciente. Este extraño encuentro entre psicología y sociología, en la retórica, ha dado por resultado, entre otros, el aburridísimo teatro de los existencialistas, donde la acción se subordina a la exposición filosófica —análogo a lo que pasa con los políticos, en quienes la acción se subordina a la demostración o ilustración de una consigna de partido, a la propagación de una idea social—. En definitiva, ambos teatros de propaganda. Inclusive podríamos ubicar este racionalismo en los orígenes del socratismo estético, en el triunfo de Apolo sobre Dioniso. También sabemos de sus logros: la arrolladora profundidad de la acción en Shakespeare, la metafísica de Calderón, el desarraigo de Quevedo, los dobles de Moliere, la voluntad en Goethe, el subterfugio en Ibsen y las transparentes sutilezas de Chejov.

Por otra parte, la irreverente Patafísica de Jarry, los escandalosos sueños surrealistas, los fantasmas filosóficos de Pirandello y las orejas de burro de Ionesco nos conducen, después de las guerras, al rompimiento entre literatura y teatro: Samuel Beckett, dando fin a la retórica, coloca el teatro en la acción, su esencia. Ya Aristóteles lo había advertido antes en su *Poética* que el arte de representar no ha logrado aún la categoría real de una *techné*. Para este filósofo, el *arte de representar* es el arte propio del actor, a diferencia del arte del literato-dramaturgo, que el de crear un texto. Con *representación* se refiere a *fabulación*. Veinticinco siglos después nos estamos percatando de ello.

De las pocas tradiciones vivas del actor en Occidente, se conserva la de la Comedia del Arte, en Italia. No basta que la intención —tiempo-palabra— domine el teatro: hace falta una extensión —espacio-cuerpo— que hable por ella. El principal problema desde Stanislavski, Artaud y Grotowski —es decir, desde este siglo— es el de la creación de un espacio temporal, de una metafísica del espacio, de un cuerpo del tiempo.

Pero aunque sea factible desarrollar un teatro inmediato, como propone Peter Brook, haciendo *tábula rasa* de nuestro extravío, tenemos que apuntar más alto, necesitamos un teatro que nos haga visible lo invisible, es decir, un teatro sagrado. Pero para examinar estas conjunciones, es preciso detenernos en la representación.

Me refiero a la representación como la aprehensión sustitutiva de la realidad que produce en la conciencia y en los actos percepciones pasadas: representación clásica. De esta manera, representación significó lo mismo para la ideología que para la historia del teatro y sirve principalmente para ligar a los seres humanos y darles un cuerpo social, cuerpo terrestre, lo cual sustituye los puentes destruidos entre los seres humanos y los seres humanos y el cosmos.

La ideología como representación del mundo sustenta la política como representación de lo social. Pero, ¿es necesaria la representación del mundo, ideológica, política o teatralmente? ¿Existe la posibilidad de mirar la realidad de manera directa, diversa y no sustitutiva, en origen? Una cosa es la representación clásica y otra la representación original.

Pareciera que la crisis de la representación clásica es contundente y la muerte de las ideologías inminente, pues como *representaciones falsas* o *verdaderas* de la realidad son su sustituto, que han demostrado históricamente su fracaso. No hay ideología salvadora —blanca o negra—; todas han llevado al hombre a la guerra y a la destrucción.

Los lazos ideológicos pueden ser disueltos en tanto existan lazos naturales entre el hombre y el cosmos. ¿Cuáles podrían ser? ¿Cómo religar al hombre con el cosmos? Quizá la antropología pueda estar ocupando el lugar que agotó la sociología, la magia y la religión, el lugar que saturó la política, el teatro como rito y mito, el lugar que ocupó el teatro como retórica y representación clásica.

Esto significa una posibilidad de reestructuración de espacios originales de representación. Es en las fuentes ancestrales donde podemos realizar una verdadera revolución, puesto que no es posible la revolución social sin revolución espiritual. Tal vez este sea el nudo de nuestro tiempo. La sombra del teatro Occidental tiene un anverso: Oriente.

América, a través del Pacífico, tiene raíces asiáticas. Numerosas son las huellas. La lengua afuera de la diosa Kali, de la India y del chamán azteca enlazan un único y misterioso repudio.

El dragón chino y el dragón andino —de Bolivia y Perú— son una única fuerza. El chamán asiático y el americano son un sólo animismo. Es inútil seguir mirando con el filtro eurocentrista nuestras raíces orientales. La búsqueda de un auténtico y único origen quizá sea falsa, ya que la hipótesis de Vasconcelos no es desatinada al apuntar directamente a otra hipótesis que se refiere a una América como el crisol donde se funde la raza universal. Nuestro Occidente es Asia; es Oriente también.

\*\*\*

El fin del dualismo antagónico entre objeto-sujeto o actor-personaje lleva al actor oriental a afirmar “veo la montaña y soy la montaña”, como el filósofo Zen dice: “Para conocer la flor, hay que ser ella”. La fuente del teatro clásico oriental de la India, Indonesia, China y Japón es principalmente una de las principales fuentes del teatro sagrado con tradición en el mundo. Todavía conserva las raíces religiosas que tuvo en su nacimiento, como dice Zeami: “En la búsqueda de los orígenes del *sarugaku* y el *ennen*, algunos dicen que vienen de la India y otros dicen que fueron transmitidos desde los tiempos de los dioses”<sup>13</sup> (Masakazu 3).

En Latinoamérica y en Colombia, es imposible realizar un teatro en el más alto sentido de la palabra, mientras sea la confusión lo dominante, mientras las cosmogonías estén perdidas, las religiones decadentes, la organización social miserable y parricida; mientras no sepamos dónde está el Oriente y el Occidente, el nadir, el cenit y el horizonte. Somos ciegos caminando sobre el Sol. El verdadero tea-

<sup>13</sup> Traducción al español hecha por los encargados de esta edición.

tro nace de las profundidades del espíritu; su lenguaje es el gesto del alma; su cuerpo, el universo; la llave, su rigor. La sombra es grande. ¡Que la luz lo sea también!

## MÁSCARAS DEL ÁNIMA

Santa Marta, Colombia, julio de 1986

### *Sobre las tendencias contemporáneas del teatro y la búsqueda de alternativas a la imaginación*

i. Stanislavski habló de la fe y el sentido de la verdad como algo esencial para la creación del rol del actor. La sinceridad del *actor santo* —el mártir que, desde las llamas, señala el signo trágico de nuestra época— se inmola por una verdad y una fe. Esta elección nace de un sentido ético “puesto que la metafísica toda en el porvenir se remite a la moral” (Hölderlin 27).

ii. Cuando digo verdad, hablo de la verdad creada por mi fe. Creer o no creer, tal parece ser el Hamlet de hoy. La belleza es un bien de la naturaleza y el hombre se hace partícipe de ella en su bondad. El arte, como el teatro de consumo, tiene la necesidad de la satisfacción material del divertimento como escape al absurdo sentido de la existencia. El teatro de programa político tiene la lógica del partido político para los propósitos de su estrategia de poder. La imaginación sigue la luz de una fe. Muchos ignoran que la belleza nace del bien y de su verdad y decaen en el consumo o se hacen instrumento de las ideologías. El gran arte y el teatro de la humanidad es el que ha sabido elevar el espíritu al sentido del bien. El teatro de consumo tiene el objeto de complacer, así como el teatro de programa político lo tiene de ideologizar. La tragedia de nuestros tiempos, como la tragedia antigua, se propone purificar el mal. Es difícil que esto lo entiendan los usureros de la belleza, organizados en las maquinarias del poder y habituados a la administración autocrática de la estética, a la demagogia nacionalista y patriótica. La conciencia vulgar se alimenta de la basura que produce el arte de consumo y de las recetas que ofrece el arte de programa político. Hay que realizar un teatro que sea

el veneno que purifique las conciencias vulgares y acabe con la peste. Antonin Artaud habló de volver al sentido religioso y metafísico del teatro, y esto es difícil que lo comprendan los que no tienen alma —como decía Paracelso—, pues ellos habitan en el laberinto de los seres inferiores.

iii. El teatro que toma los reflejos primarios del mundo y la apariencia como verdad reproduce la conciencia vulgar. El teatro que hace dramaturgia del análisis sociológico, económico e histórico, como programa de concientización de la lucha de clases programada, decae en impulsor de odio, venganza y violencia. La dramaturgia de la lucha de clases programada, además de ser estéril, es ciega, pues proviene de una representación del mundo determinado exclusivamente por las condiciones materiales de existencia. La imaginación de esta dramaturgia está sujeta al análisis del materialismo histórico y dialéctico, análisis que niega en el hombre su vida espiritual. Una verdadera imaginación debe destruir los reflejos de la apariencia y superar la necesidad de la ideología, para partir de ella misma como esencia absolutamente libre. El cortesano del gusto vulgar tiene la necesidad del consumo y ve la libertad como utilidad del ocio necesario a la fatiga del trabajo. El artista de programa político ve el mundo a través de su ideología y entiende la libertad como una conquista del poder político. El poeta no hace apologías de la libertad, sino que parte de ella, pues solo así puede ser más que las cosas. Quienes comprenden la imaginación como reflejo de la realidad, hace arte de apariencias, pues toma sus pensamientos como metáforas estéticas. La imaginación, por el contrario, es analogía, luz e imagen del misterio del mundo.

iv. El creador de sí mismo como la creación del arte nace del andrógino, masculino y femenino original. De la nada, a partir de sí mismo, el creador análoga a la naturaleza y a Dios. El arte es su más enigmático y hermoso fruto.

v. Somos movidos por fuerzas extrañas a la conciencia. Los sueños nos lo muestran. La apertura de los sentidos y de la percepción nos abren las puertas para que la voluntad destruya los obstáculos del umbral de la inconciencia y el trance. Siendo de sí por la imaginación, somos imaginarios. Como la zarza ardiente del desierto. *Deus ex machine* es nuestra moderna tecnología en el arte y el teatro de

consumo. La cesura trágica del teatro griego antiguo fue su decaer en psicología. La cesura trágica del teatro moderno es su devenir en metafísica. El mito del continuo desarrollo alimenta las estéticas del consumo y abandona las posibilidades del actor y su lenguaje, como el mito igualitario —el colectivismo— aniquila las posibilidades de creación del individuo. El mejor teatro de nuestra época ha surgido, por el contrario, de la investigación y el laboratorio, de la tenaz dedicación y de la extrema entrega, más allá de los estereotipos y la retórica. Las fuentes del teatro oriental contienen esa física del futuro de la cual, decía Artaud, el espíritu no se ha apartado jamás y que se hace absolutamente necesaria ante la decadencia del teatro occidental. Nuestra época no tiene imagen del cuerpo, porque no tiene cosmogonías, porque la imaginación la ha abandonado y vive en la noche oscura del alma, perdida en las tinieblas de las cosas del mundo. El porvenir de esta física depende de la investigación...

VI. La imaginación nada tiene que ver con el Estado, ya que el Estado es algo mecánico, algo creado por los hombres y que debe cesar. Los Estados autoritarios vigilan, censuran y reprimen a sus artistas. La libertad de expresión y creación no debe ser controlada por el Estado ni por ninguna institución. La estupidez es el producto de la mediocridad del teatro y el arte de consumo, como la represión y la propaganda lo son del teatro de programa. Los Estados autoritarios son enemigos de la imaginación. Hay que comprender que el Estado es una obra del hombre, lo mismo que la Historia, y no al contrario. El Estado es un fantasma que recorre el mundo. Hoy se reemplaza a Dios por la Historia. Hoy asistimos a las creencias multitudinarias de las ideologías como amparo de la soledad del mundo. Pero esta actitud religiosa es una máscara. Es la moderna religión enmascarada. El arte, como el teatro, debe “desnudar hasta la piel toda la mísera obra humana” (Hölderlin 27) y desenmascarar toda su historia opresiva de leyes y falsas creencias a las cuales se acogen las masas, para que no busquen fuera de sí ni a Dios ni inmortalidad.

VII. El teatro actual fluctúa entre estar al servicio del consumo o de las ideologías, satisfaciendo necesidades exclusivamente materiales. El arte, como la cultura en general, son obras del hombre sujetas a su falibilidad, pero dispuestas por naturaleza a su trascendencia. Como lo dice Hölderlin, “la verdad y el bien sólo en la belleza están

hermanados” (28). Así, el teatro recobra su sentido poético y participa en la cuestión social, trascendiendo el odio propio de la peste que lo azota. Así puede ver sus orígenes míticos y comprender su confusión, su mentira, su injusticia y su violencia. El arte, como el teatro, está llamado a unir lo que está separado en la fuente de las cesuras de su tragedia. Sólo así la poesía volverá a ser la maestra de la humanidad para sobrevivir a los tiempos.

VIII. Al final de este milenio, el mundo vuelve a poblarse de dioses. El trucaje de las máscaras deviene en ánima. La naturaleza revela de nuevo su magia, la *religión sensible* de las muchedumbres. El teatro regresa a sus fuentes rituales, mágicas y religiosas. Hölderlin, así como Hegel, en su “Más antiguo programa sistemático del idealismo alemán”, escribieron: “Monoteísmo de la razón y del corazón, politeísmo de la imaginación y del arte: ¡esto es lo que necesitamos!” (28). Hay que volver a la fuente —al mito—, donde confluye la profundidad del sabio y la claridad de los pueblos, donde los sueños son un sueño, donde nos seguimos interrogando sobre el misterio de sus maravillosas y eternas efigies, donde confluyen los seres imaginarios y reales, donde habitan los hombres y los dioses. Hay que volver al mito no como quien busca en el cajón de los recuerdos folclóricos, sino como quien sigue el hilo de Ariadna. No como quien hace colección de objetos muertos, sino como quien lee signos vivos. El pensamiento moderno ha decaído en ideologías, en colosales creencias que aglutinan las masas en el consumo y el materialismo, en poderosas maquinarias mentales que hechizan las muchedumbres con el poder de su tecnología, usurpándoles la posibilidad de crear una cultura activa, para sumirlos en el confort y la estupidez propia de la cultura pasiva. La industria del espectáculo —el teatro de las masas de hoy— es el melodrama televisivo, los deportes, la política y la guerra. La catarsis moderna se complace en la violencia; su curiosidad se satisface en la vigilancia y la paranoia; su piedad, en la usura. Los muertos son los dueños de la tierra, mientras las multitudes viven en el infierno y nuestros héroes en el limbo.

IX. El teatro actual está llamado a mirar los confines del espíritu humano —los abismos de su miseria— y a comprender el advenimiento de una nueva era.



## LOS TEATROS DE GUERRA Y LAS GUERRAS DEL TEATRO

Bogotá, Colombia, febrero del 2000

### *Sobre los significados del teatro y la guerra y sus relaciones*

Aunque parezca una ironía, la escenificación que sirve a la sociedad globalizada —mal de un posmodernismo injertado en Latinoamérica, continente que ni siquiera ha alcanzado la modernidad y todavía comporta residuos medievales— ha llevado a significar la guerra como teatro, como escenario, en tanto el suceso social se ha vuelto espectáculo por obra de los medios de comunicación. Tal fenómeno corresponde a la sociedad de consumo, la que divierte a distancia —a través del tv— a costillas del horror y la crueldad de una guerra infame e interminable. Propio del procedimiento de la crónica roja es hacer *show* del dolor, contrario a las mejores costumbres estéticas: las de no mostrar directamente el dolor, por piedad al doliente y sus cercanos.

Así, han llamado los campos de batalla “teatros de guerra” y a los involucrados en ella “actores del conflicto”. Y no es ingenuamente que se ha tomado la terminología del arte escénico para señalar la guerra, en tanto la democracia representativa contiene desde su origen una mascarada. Recordemos que “persona”, en la formación de la ciudad griega, es “máscara” y que los personajes entronizados en la pirámide del poder son en realidad enmascarados, aquellos que representan un papel, los representantes de la voz del pueblo. Pero los representantes del pueblo han usurpado la voz del pueblo —la democracia directa—, fundando en las repúblicas la democracia indirecta o representativa. Dichos personajes representan un teatro social o un teatro de la representación social. La sociedad es hipócrita en tanto está enmascarada, por eso se entiende, desde el punto de vista de los teatros sagrados, que el teatro es el doble de la vida, como nos recordó Antonin Artaud, o como un espejo, según William Shakespeare.

La farsa es común al arte escénico y al oficio político; más aún en las sociedades enmascaradas de democracia, justicia e igualdad. Del teatro, los rituales sociales tienen el montaje, la simulación de una realidad que se esconde bajo el ropaje de las clases y las diferencias sociales —el protocolo que significa el artificio de distinción en la escala social—. Tal enmascaramiento sirve para el engaño de la masa ignorante, en tanto que, a través de él, se gobierna y se somete. De ahí que el estudio de la imagen, propia de los personajes políticos, sea primordial para un buen desempeño de tal papel: como actor social, el político debe llevar un vestuario adecuado, un maquillaje apropiado, una máscara social.

Pero el teatro que hacen los políticos dista mucho del verdadero arte, el cual trata, por medio de lo bello, de desenmascarar la apariencia con el fin de mostrar lo verdadero. El político hace lo contrario: a través de lo bello, enmascara lo verdadero. Teóricamente, el Estado existe como mediador de la lucha entre los estratos sociales, sólo que la historia optó por ser escrita por los vencedores y actuada por la legión de los Príncipes de la Tierra.

Los teatros de guerra representan una tragedia —en vivo—, en tanto los dioses huyeron de su escena. Por eso se complacen en hablar de “actores del conflicto” y en maquillar a sus guerreros, recordándonos las primitivas danzas marcianas, las cuales se hacían en honor a los dioses de la guerra. Pero como la realidad imita el arte —como dijera Oscar Wilde<sup>14</sup>—, los generales se complacen hablando de la guerra como una representación escénica y un espectáculo para ser exhibido al público (recordemos la guerra de EE.UU. contra Irak, como espectáculo televisivo), que manejan tras bambalinas, como titiriteros manipulando muñecos ante una multitud ávida de justicia social y paz duradera. Este juego escénico es cruel. Eso explica, entre otras cosas, que Antonin Artaud hablara del teatro de la crueldad, en tanto una sociedad apestada desataba la envidia y la venganza como *leitmotiv* o motor de su dramaturgia. A pesar de esto, las *anagnórisis* —es decir, los reconocimientos y las sorpresas— no son aquello que los políticos esperan o planean; por eso, precisamente es guerra.

<sup>14</sup> “La Vida imita al Arte mucho más que el Arte imita a la Vida” (15).

Y como suele ocurrir en el teatro —o por lo menos en el buen teatro—, el desenlace es inesperado: no hay cálculo certero sobre el fin de esta tragedia.

Así pasa también con las guerras del teatro que, a semejanza de los teatros de guerra, son analogía e imagen de lo que pasa en un país como Colombia, sumido en la tragedia. Desde 1989, a raíz de la caída del muro de Berlín, han tomado revancha los teatros mortales contra los teatros populares y experimentales, haciendo alarde de los beneficios de la empresa privada en detrimento de los privados de empresa. En la década de los noventa, se vió crecer la imagen cultural que el país daba al extranjero, cuando el Estado patrocinó el Festival Iberoamericano de Teatro con millonarias sumas, en detrimento del teatro nacional, el cual se vio pauperizado en extremo. Esto es reflejo de una política social de guerra, en la que el capital financiero apoyó a los bufones del rey, quienes hicieron fiesta para los poderosos y extranjeros. As se limpiaba la imagen exterior y se continuaba con la mascarada interna.

En la última década, el movimiento nacional de teatro se ha visto diezclado, los grupos disueltos y muchos de sus integrantes obligados a cambiar de oficios, a buscar trabajo en los teatros mortales y comerciales, en la televisión y en otros medios de medio pelo, o a engrosar las filas del desempleo o a tomar el camino del exilio. Las políticas culturales diseñadas por el Estado apuntaron en el mismo sentido, apoyando la emergencia de un teatro de divertimento para la masa y convirtiendo su apoyo en una política de rifas, juegos y espectáculos —becas y premios en un país de loterías y reinas de belleza—. “Pan y circo” —como reza un antiguo adagio—, pero sin pan.

La espectacularidad del Festival Iberoamericano está claramente delimitada en dos campos: para las clases pudientes que pueden pagar los costosos abonos y para el pueblo que puede costear el espectáculo callejero o multitudinario, a precio de huevo, si no es gratis. Tal paternalismo, propio de la culpa neoliberal, hoy día naufraga. El teatro nacional ha sobrevivido por amor al arte, gracias a Dios, y a pesar de la guerra declarada por el teatro mortal, no ha dejado de existir; por el contrario, en épocas de crisis, la oportunidad de florecer se hace más cauta y más creativa. Los verdaderos creadores, actores, directores, dramaturgos y técnicos han encontrado, a manera de

una economía de rebusque, cómo llevar a escena sus creaciones; así, en esta década oscura, se ha fortalecido la conciencia étnica y se han multiplicado las alternativas culturales. El teatro político de los años setenta decayó. El teatro rosa de los años ochenta hizo crisis. La última década de entusiasmo neoliberal y el Festival Iberoamericano ha desatado una nueva inquisición, una cacería de brujas con dólares para los de afuera y mendrugos para los de adentro.

Es necesario dar al teatro nacional condiciones de igualdad, a la par del teatro internacional. Es necesario que el Ministerio de Cultura, las instituciones gubernamentales y la sociedad entera apoyen con políticas ampliamente democráticas y sostenibles a largo plazo el arte escénico de nuestro país. Es necesario el apoyo desde las escuelas, los colegios, las comunidades que producen un arte escénico popular, etc. No es justo que inviertan la mayor parte del pinche presupuesto para la cultura en un festival que no representa el verdadero teatro colombiano, sino que hace la fiesta extranjera para esconder una situación interior de injusticia y miseria. Habría que encontrar un equilibrio donde los festivales —locales, nacionales e internacionales— sean el producto de un proceso escénico verdadero y democrático —sobre todo en el campo económico—, el que debe estar enraizado en las comunidades de base, contando con el país multicultural, y pluriétnico.

Esta situación, sin duda, ha desenmascarado, en Colombia y en el extranjero, los teatros de guerra y las guerras del teatro.

## INCIDENCIAS DE LOS TEATROS INDIOS EN LOS TEATROS POSMODERNOS<sup>15</sup>

Nueva Delhi, India, 1995

### *Sobre las influencias de los teatros del tercer mundo en los teatros del primer mundo*

El asunto del “espejo” considerado como metáfora de penetración, no de reflejo, recuerda las interminables teorías sobre la función del arte. Shakespeare usó también la metáfora del espejo muchas veces; en una de esas, nos la refiere por boca de Hamlet, en la escena con los cómicos: “Es presentar, por decirlo así, un espejo a la Humanidad” (Acto III, Escena II, 54). Esto merece un comentario. Shakespeare dice “por decirlo así”, es decir, de tal manera que se entienda como reflejo especular o espejismo, pero no como reflejo mimético de la realidad. Las cosas no son lo que parecen, sino que parecen lo que son. Sobre la teoría del reflejo se ha escrito mucho —y no es mi propósito abordarla—, sólo indicar que encontramos maravillosamente escrita la “penetración del espejo” (o del espejismo de la realidad) en *Alicia a través del espejo* de Lewis Carroll, cuando la niña atraviesa el espejo. Sobre espejos se ha dicho mucho. Jorge Luis Borges escribió sobre seres especulares, lo mismo que Cortázar, Paz y otros. Toda la literatura mágica contemporánea es especular. Tal representación de los reflejos nos ha conducido a una imaginería posmoderna, que imponen nuevamente pos-ismos como reflejos de antiguas ideologías: la no-representación de lo irrepresentable, el espacio original de representación, más allá de la representación clásica; reconstitución de un espacio cerrado de representación originaria, de la archimanifestación de la fuerza o de la vida, como escribe Derrida en *La*

<sup>15</sup> Este texto fue publicado por primera vez en *Por los caminos de lo otro: jornadas indias sobre culturas española, portuguesa y latinoamericana*, editado por Shyama Prasad Ganguly.

*escritura y la diferencia* (320-322), refiriéndose al teatro de la crueldad de Antonin Artaud. Por ello, la hermenéutica y la simbología de los teatros indios —del tercer mundo— están llamados a incidir directamente en los teatros del primer mundo; de hecho, lo llevan haciendo de manera creciente. La influencia de los teatros del sudeste asiático en los teatros europeos y norteamericanos es patente, no sólo en las modas escénicas, sino también en la incidencia sobre grandes investigadores y hombres de escena. Una de las características del teatro contemporáneo es una “vuelta al interior”, a la intimidad de una alcoba, a la soledad interior, no en un sentido psicológico, ni melodramático, sino en un sentido de espacio interior, cerrado, hermético, simbólico. En nuestra época, el espacio interior, hijo del monólogo interior literario, encuentra en los teatros posmodernos el melodrama, la intriga y la acción, ante la frivolidad y vanidad de sus artes escénicas, que en busca de libertad han depositado su anhelo en la materia y en la técnica; o cuando más, en un Dios, fuera de sí mismos. El lugar interior —*loci, locus*, “morada interior”— es el espacio simbólico. También las culturas chamánicas lo refieren como una búsqueda del lugar (por ejemplo, en Castaneda 9). La reflexión volumétrica del espacio escénico vuelto sobre sí mismo —es decir, como espacio al cuadrado— nos eleva la escena al cubo. El cubo que contiene la esfera, en la dimensión del cuerpo, es su medida real y física. La sobredimensionalidad del cuerpo humano realizada por las arquitecturas fascistas (tótems) inflacionan la conciencia y la forma, de tal manera que producen horror. El arte de la memoria es primeramente un arte del silencio hermético: saber, osar, obrar y callar. La memoria —*Mnemosyne* para los griegos— era la madre de las Musas, y la Memoria es, en primera instancia, un lugar. El cubo de la memoria del *Theatrum mundi* —según los planos del Teatro El Globo, de Shakespeare— es el mismo “huevo del mundo”, la misma “rueda de las constelaciones”. El escenario es el cubo, la medida real del hombre, con las puertas de sus sentidos. El cuerpo del *Theatrum mundi* es la medida del cuerpo humano. En la selva amazónica, se mide el espacio ritual en el interior de la maloca, como “el pecho del tigre”, la medida entre las tetillas del chamán —cuadrado interior donde vive el corazón del tigre—. Allí se danza, entre los cuatro estantillos o columnas. La simbología original de los teatros indios

nos recuerda el cuadrado y el cubo como medidas del danzante, el cantor y el hacedor de microcosmos, Shiva Nataraja o los abuelos Nucurya<sup>16</sup>. El cubo para los egipcios representa el dueño de sí mismo, la medida real, el emperador de sí mismo. También está la piedra cubicular o filosofal —lapis— que guarda en sellos la memoria. La piedra negra de Alá. La mesa del cielo de María Sabina, de Tepoztlán. Lo mismo el dado, con sus seis caras que suman veintiuno; el mundo coronado de laurel, para los egipcios; y los múltiplos del cuatro, más uno, el treinta y tres, que es número mágico<sup>17</sup>.

Podemos entender la realidad virtual de los teatros indios —asiáticos y americanos— desde el trance, el giro extático en el que el movimiento espiral de la ojiva del sombrero convoca la presencia de los dioses. El paso de la danza —el pie golpeando el piso— llama a los espíritus de los ancestros; los tambores y las guayas<sup>18</sup>, por su parte, convocan los clanes y las tribus. El sentido de *sacrificio* que corresponde originalmente al sentido de *acción* en el cuerpo del *performer* es el sacrificio del cuerpo físico para lograr el conocimiento (*sattva*). El sacrificio del cuerpo está simbolizado por el sacrificio animal en muchas mitologías —por ejemplo, el sacrificio de la vaca, del caballo, del tigre o del pájaro—; lo mismo que el sacrificio del cuerpo humano a los dioses es una analogía del sacrificio de la misma Naturaleza y del cosmos. La acción —analogía de la lluvia, en el *Bhagavad Gita*— produce en el cuerpo humano —considerado como nube contingente— una lluvia llamada “sudor”, “semilla del pan”. En el teatro Noh, a propósito de esto último, se aplaude el esfuerzo, el sudor del actor. La acción proviene de Brahma y este del Imperecedero. El yo, engañado por la ilusión, piensa que él es el hacedor. Pero nadie puede escapar a la acción, es decir, a la lucha y al sacrificio, como lo vemos en el diálogo de Arjuna y Krishna, el cual debe luchar contra su propio hermano y vencerlo en forma de demonio del deseo.

<sup>16</sup> En el baile del muñeco, los abuelos Nucurya son los espíritus de la selva amazónica.

<sup>17</sup> Las implicaciones de la numerología del cubo y la esfera, en el campo simbólico, son innumerables.

<sup>18</sup> Las guayas son los cascabeles de semillas que los indios se colocan en los tobillos para danzar.

La acción —por ende, el sacrificio— es la ofrenda para el conocimiento. No hay conocimiento posible sin sacrificio. La acción es el sacrificio del cuerpo. En este mundo, la contingencia del ser se encadena en acciones que nos liberan de la ignorancia y de la muerte (*tamas*). La acción es *rajá* y su símbolo zoomorfo es el tigre; como el chamán amazónico, él tiene los colores del sol y de las tinieblas. Los *locis* —los lugares sagrados donde se ofician los rituales y las ceremonias de los teatros indios— conservan la memoria de los sacrificios antiguos. El mártir que hace señales desde la hoguera es el actor santo inmolado que ofrenda su cuerpo —pan simbólico—. El concepto de pan original es el del pan con sabor: *rasa*, para el *Natya Shastra*, de la India. Las emociones son los sabores, las especias del arte. Sin emociones, no hay arte. El arte está hecho para curar las emociones y convertir las emociones negativas en emociones positivas: transmutar el horror en piedad, la tristeza en alegría, el desprecio en amor, el miedo en valor...

Otra incidencia de los teatros indios en los teatros posmodernos es la del sonido producido tras la cortina. Basta recordar que el telón —*Maya*, o apariencia— fue el pétalo de un loto que recogió Shiva del mar. La cortina, con sus implicaciones simbólicas, guarda en un rectángulo dentro de dos rectángulos de tela el mundo del teatro y de la danza, tras la cual aparece primeramente un sonido, una voz oculta. En el Tao, se dice “trueno-rayo” y no “rayo-trueno”, indicando con ello que primero es la voz y luego la luz. En todas las mitologías, la voz precede a la imagen, en contradicción a la velocidad física de la luz y el sonido. La voz, aparecida entre la nube, anuncia en ecos que resuenan en el hombre —diríamos en los resonadores del cantor— si no fuera por oclusión de las cavidades armónicas que sufren nuestras sociedades autistas y anónimas: cajas de resonancia rotas. En el Kutiyattam, la acción se reitera tres veces, no se repite tres veces, sino que *se reitera*, rodeando el sentido inefable. El minimalismo occidental ha malentendido la reiteración mántrica por la repetición mecánica. La reiteración mántrica tiene como objeto el rodeo del significado, el rodeo de lo invisible, de lo inaudible, del silencio interior y no la repetición de la línea argumental y la saturación del oído. De esta forma, la inflación del texto propia de la manera opulenta de los teatros primermundistas, la retórica del canto, el recitado, la orato-



ria y la opulencia de la voz sólo nos confirman su sobredimensionamiento posfascista; mientras el cantar los *mantras* del Kutiyattam son un rodeo del cuerpo, las manos, el rostro y la palabra sobre los amores de Radha y Krishna. Las reiteraciones de los versos —desestructuración del texto— conducen a la reconstitución de un espacio original de representación donde la escena se observa desde tres puntos de vista distintos. La reiteración no se trata de un efecto estético, de una mera forma, sino de un giro extático, de un disco de jade que hace rodar el teatro del mundo o *Theatrum mundi*. Estas y muchas otras incidencias proponen los teatros indios a los teatros urbanos, murallas sitiadas por flechas invisibles. Como dice Óscar Pujol, en “Posmodernismo y tradición india”:

*El posmodernismo actual, inscrito en un contexto típicamente primermundista, corre el peligro de banalizarse, es decir, de convertirse por defecto en una filosofía del consumismo despreocupado y hedonista de los países afluentes. Es precisa pues la contaminación del posmodernismo nórdico por el pensamiento del Sur, tanto tradicional como contemporáneo, para revitalizarlo con una visión tercermundista de la realidad, en donde la carencia, y no la afluencia, es el signo más significativo.*

La diferencia entre los mal llamados *primer mundo* y *tercer mundo* es que en este último la basura está por fuera, mientras que en el primer mundo está por dentro. La pretensión europeísta de considerar a América como una “gran Europa” olvida su irrupción violenta y esconde sus intenciones expansionistas. Los ingleses, a causa de su refinado racismo, afortunadamente, no se mezclaron con los indios, mientras que los españoles no sólo violaron las mujeres indias, sino que engendraron los hijos de la violencia. La aceptación del indio, su firme adhesión a la verdad y su no violencia son incidencias rítmicas y melódicas en la oposición Occidente-Oriente, norte-sur. El *Theatrum mundi* —considerado como un mapa en proceso— es un lugar donde los teatros indios de Oriente-Occidente inciden de manera definitiva en los teatros posmodernos de modo que la tramoya es desestructurada, desmontada la trama psíquica, remplazadas las luces por antorchas y el tacón por el pie limpio, el miriñaque por la saya y el *do* de pecho por el *om* profundo.

Para terminar, tales incidencias tienen una simpática anécdota que nos ocurrió hace algunos años en Londres:

En el teatro ТК, presentábamos *La ciudad perdida*. Cuando Lavinia Fiori, mi compañera, ensayaba el combustible prendiendo una hoja en el cenicero del camerino, sonó una alarma en todo el teatro. Al instante, llegó el director preguntando que en dónde estaba el incendio. Vociferaba la prohibición que tienen los escenarios londinenses para la utilización del fuego, mientras nos indicaba las alarmas del teatro. Al punto, entraron a escena tres bomberos, en un *coup d'œil*, que Eugenio Ionesco retrató en su *Cantante calva*. Eran las cinco en punto, la hora del té inglés —que sabemos, fue traído de la India—. Los bomberos, auténticamente ingleses, medían dos metros de altura y estaban montados en inmensas botas de plástico inglés, cubiertos con inmensos impermeables ingleses, portando baldes, lazos y picas inglesas. El jefe de los bomberos se paró con mucha propiedad en el lado izquierdo de la escena, produciendo en todos los presentes una *anagnórisis* llena de peripecias, pues dio un saltito de rana ordenando con la mano “¡Adelante!”. Entonces, lo siguieron sus subalternos y buscaron por todo el teatro hasta que descubrieron el cenicero. Lástima, en Londres, la tierra de Shakespeare, los bomberos tienen secuestrado el fuego. Tal suceso produjo una discusión con el técnico de luces que afirmaba que el desarrollo técnico podía reemplazar el fuego sin percatarse de que, así, el teatro sería sólo cenizas.

Los teatros del primer mundo no podrán salir de su crisis mientras no entiendan que, saqueando las formas de las mal llamadas “culturas exóticas”, no obtienen nada; sólo meros cascarones estéticos que se consumen al ritmo de las modas. Por el contrario, los teatros indios, aparte de sus maravillosas formas, nos recuerdan que el arte es un regalo de los dioses y que su función es sagrada.

## ESPACIOS ORIGINALES DE REPRESENTACIÓN

Bogotá, Colombia, 2000

### *Sobre el significado del siglo xx en el teatro*

#### EL SIGLO XX: UNA HERENCIA DE ESPECTÁCULOS

Si no hubiera sido por el grito inicial de *Merdre!* del Padre Ubú (1897), de Alfred Jarry, el Patafísico —el científico de las excepciones—, no hubiera pasado nada o casi nada en el teatro del siglo xx, el siglo de las patadas: dos guerras mundiales, una guerra fría, mil guerras internacionales y nacionales. Bertold Brecht, el dramaturgo del teatro épico, narró la lucha de clases bajo la visión del materialismo histórico. Luigi Pirandello nos mostró el absurdo y la orfandad con sus *Seis personajes en busca de autor*. Los dadaístas y surrealistas nos recordaron los sueños como fuente del arte. Antonin Artaud, el profeta alucinado, nos indicó el camino de regreso: las raíces mágicas, mitológicas y religiosas del arte escénico. Jerzy Grotowski dio forma, con su teatro pobre y su actor santo, a las visiones de Artaud. Samuel Beckett escribió, quizás, la dramaturgia más representativa del silencio que dejó la posguerra, convirtiéndose en uno de los más destacados poetas y dramaturgos del siglo, heredero de Joyce y Proust, conocedor profundo del lenguaje de las tablas. Eugenio Barba, alumno de Grotowski, con la Escuela Internacional de Antropología Teatral (ISTA), realizó la primera investigación sobre antropología de las artes escénicas, proponiendo el estudio del hombre en situación de representación e indicando como principios universales el equilibrio, las oposiciones y la energía en el tiempo y en el espacio, principios con los cuales trabaja cualquier actor o bailarín en cualquier lugar. Los teatros experimentales y de investigación de la segunda mitad del siglo voltearon su mirada hacia el teatro oriental,

porque este guarda los lenguajes codificados más antiguos del cuerpo, las manos, el rostro, los ojos y las emociones. El agotamiento del teatro retórico y psicológico de Constantin Stanislavski, dominante durante el siglo XIX y principios del siglo XX, dio paso a nuevas investigaciones y perspectivas en la segunda mitad del siglo XX y hacia el siglo XXI. El rito antiguo decayó en espectáculo, en teatro mortal o comercial, en teatro de “pan y circo”, en teatro de representación social, en teatro de Estado donde estos practican la puesta en escena, con rituales y ceremonias tales como los teatro de guerra. El poder se ejerce a través de la máscara del personaje, el hipócrita disfrazado que despojó al actor original de su oficio y su instrumento. La Historia como personaje entra en crisis en esta edad llamada posmoderna, fin del modernismo, tránsito hacia el tercer milenio, el milenio del Espíritu, donde el teatro será *Theatrum mundi* y el teatro hermético de la memoria revelará sus signos guardados desde antaño, y la cacería de brujas terminará.

#### MIL AÑOS DE ESPACIOS ORIGINALES

“La reconstitución de un espacio cerrado de la representación originaria”, según Derrida, hablando sobre el teatro de la crueldad de Artaud (325), es sin duda la tarea más importante para afrontar el tercer milenio, hacia espacios simbólicos e interiores o hacia espacios públicos liberados de la dictadura de la política. El teatro de las fuentes de Grotowski y la antropología teatral de Eugenio Barba, así como las investigaciones de Peter Brook, Susuki, Tadeusz Kantor, Julian Beck, Peter Schumann, Richard Schechner, Dario Fo y otros, abren nuevas fronteras para navegar en el desconocido mapa del teatro de la memoria, en las oscuras aguas del océano de la memoria, que hoy se completan en la cuenca del Pacífico, en la relación entre América y Asia, encuentro del teatro de las Indias.

Las artes escénicas en el tercer milenio serán las artes del milenio del espíritu, vehículos hacia lo Innombrable.

## **IV. DEL TEATRO Y EL RITO**



## EL TEATRO DE LAS INDIAS

Bogotá, Colombia, 1992

*Donde se establecen las relaciones escénicas entre Asia  
y América y la importancia del legado oriental como  
patrimonio de la humanidad*

### I

*¿A dónde vas?— preguntó Isabel.  
A las Indias— contestó Cristóbal.*

Entre los indios del Sibundoy, al sur de Colombia, hay una máscara tallada en madera cuyo gesto se caracteriza por tener la lengua afuera. Es una máscara utilizada en danzas, carnavales y fiestas y su peculiar gesto representa el disgusto, el repudio y la cólera. Es un arcano de los chamanes, simboliza la negación y la importancia de estar en desacuerdo y recuerda al tigre enfurecido que advierte el peligro de la muerte.

Esta máscara es común a varias culturas indígenas de nuestro continente: la maya, la inca y la azteca la conservan. Lo mismo ocurre con las culturas animistas de toda América. El chamán azteca, esculpido en piedra, que reposa en el Museo de Antropología de la Ciudad de México, está en idéntica posición, acucillado a la manera propia de los asiáticos.

De la conciencia animista ha sido la búsqueda de la verdad en el camino de las sombras. Decir “no” significa descifrar el oráculo y emprender el camino para vencer el destino de exterminados. Como guardián de la caverna de las sombras, el Tigre sella la memoria de ese otro lugar, ese otro tiempo. Ese otro tiempo y lugar es Asia.

En la India, la diosa Kali saca la lengua enfurecida por la cólera de Shiva, tomando la forma de Rudra —la ira— o Bibhatsa —el disgusto—. No es necesario dar pruebas de los orígenes asiáticos del hombre americano. Basta comparar los vestigios de nuestras culturas aborígenes con las vivas formas del arte y la cultura asiática, para comprender que ellas son raíces necesarias al momento de hacer memoria de nuestro teatro.

El chamanismo animista —esa misteriosa manera de invocar los espíritus a través de las formas— proviene de Oriente y conserva una antigua memoria, un milenarismo conocimiento de los orígenes de las artes; es viva muestra de un sentido que la cultura occidental ha perdido.

## II

*La verdad es que no sabemos cómo celebrar  
ya que no sabemos qué celebrar.*

Peter Brook

La decadencia de Occidente en los teatros del espectáculo ha hecho olvidar por completo su origen sagrado y sólo tenemos una vaga idea de lo que podría ser. Los rituales precolombinos fueron exterminados y la memoria de los rituales griegos es apenas un dato bibliográfico.

El teatro religioso católico, después de Calderón de la Barca, decayó en catecismos clericales y sirvió de instrumento colonial. El oficio del actor se transmitió de Europa a América en declamaciones y clichés, en farándula y comercio. Así, los antiguos rituales fueron reemplazados por la vanidad del espectáculo. El chamán perdió su cuerpo y su palabra.

## III

*Estamos redescubriendo que un teatro sagrado es lo que necesitamos.*

Peter Brook

Como apariciones de lo más profundo de las selvas de Kerala, los personajes del Kathakali danzan los dramas de las antiguas epopeyas: el *Ramayana* y el *Mahabharata*. Dioses, héroes y demonios, los perso-



najes del Kathakali nos remontan a las maravillas de la India legendaria, a “una especie de física primitiva, de la que el espíritu no se ha apartado jamás”, de la que habló Antonin Artaud (*El teatro* 69).

Los ocho sentimientos —*Sringara* (amor), *Vira* (heroísmo), *Karuna* (compasión), *Adhbuta* (sorpresa), *Bhayanaka* (miedo), *Raudra* (cólera), *Hasya* (humor) y *Bibhatsa* (odio)— toman forma en los personajes-máscaras del Kathakali. Uno de los personajes más completos y profundos lo constituye el lenguaje de las manos: los mudras. Este se remonta al origen de los tiempos. Está compuesto por veinticuatro signos básicos que sirven para crear un lenguaje de miles de palabras. Los *mudras* también son de simple interpretación mimética o de alta elaboración simbólica. Ellos expresan conceptos, narraciones, actos, animales y objetos. Son virtualmente infinitas las posibilidades comunicativas de los *mudras* del Kathakali.

*A donde va la mano, ha de ir el ojo,  
a donde va el ojo, ha de seguir la mente,  
a donde va la mente, ha de seguir el corazón  
(o la emoción, el sentimiento),  
a donde va el corazón, ahí se alcanza la  
trascendencia.* (Isvaran 150)

Así dice una máxima del teatro indio, en el *Natya Shastra*. Los ojos son la columna del alma y la médula del espíritu; con ellos, el actor ve. El cuerpo del actor es el templo donde se oficia el ritual sagrado del teatro. El Kathakali tiene movimientos muy precisos y posiciones propias para cada parte del cuerpo. El actor debe entrenar separadamente cada músculo de su rostro, de sus manos y de su cuerpo hasta lograr un pleno dominio. El entrenamiento comienza a los seis o siete años y se prolonga durante otros siete básicos.

“El actor occidental está presa del arbitrio, mientras que el oriental paga su libertad con un alto grado de limitaciones, su guía es la incomodidad y su virtud la resistencia”, dice Eugenio Barba, en sus investigaciones antropológicas del teatro asiático. El teatro occidental, a causa de su falta de memoria, ha devenido en un arte especulativo formal, en que el menor esfuerzo —la inercia que rige la ley de la gravedad— ha producido el teatro cotidiano, realista, psicoló-

gico y melodramático, reflejo de los actos y de la conciencia establecida. Los teatros clásicos de Oriente —como el Kabuki, el Noh, el Topeng, la Ópera de Pekín y el Kutiyattam, entre otros— han creado, por el contrario, complejos lenguajes muy lejanos de las técnicas “naturales”.

Estos teatros clásicos de Oriente han creado cuerpos ficticios y mitológicos, donde los movimientos provienen de una memoria excepcional. Nacieron a través de los siglos y han sido conservados en sólidas tradiciones. El actor occidental es demostrativo, el oriental es sugestivo; al uno le preocupa su expresión, al otro su presencia; el primero trabaja hacia afuera, el segundo hacia dentro; el uno dice, el otro omite; el actor occidental hace teatro *con* el cuerpo, el oriental lo hace *en* el cuerpo.

#### IV

*El actor es un sol que atrae e ilumina*

Stanislavski merece ser estudiado de nuevo. Los vestigios de su verdadera obra se encuentran confundidos en el teatro de la psicología positivista. Habría que reconsiderar su método desde la base de sus experiencias. El *si mágico* abre las posibilidades del inconsciente: “Si yo fuera la montaña, ¿cómo sería?”. Este *si* condicional, este principio mágico, coloca al actor en una situación creadora, despertando su imaginación.

Brecht, por otra parte, interpretó de una manera muy particular la conciencia que el actor tiene de sí mismo, en el teatro chino. A su distanciamiento le otorgó un importante papel en la educación de la conciencia social e histórica, haciendo así una dramaturgia épica: “Yo narro la montaña”. El actor toma distancia de su personaje y lo narra. Brecht pretende eliminar todo elemento mágico del teatro, dándole a la razón social su sentido de ser.

Los orientales, por su parte, han comprendido este asunto de otra forma. El actor indio dice: “Yo veo la montaña, yo soy la montaña”. Esta visión difiere en la relación que los orientales hacen entre objeto y sujeto. “Si quieres conocer la flor, tienes que ser ella”, dice una tradición del budismo zen.

## V

*La integración de impulsos psicofísicos, la concentración y el control de la energía, la flexibilidad y la rápida acción refleja, la agilidad, el equilibrio del cuerpo y un sentido del ritmo y el movimiento, son virtudes tanto del guerrero como del actor-danzarín.*

Suresh Awasthi

El Kathakali es un combate simbólico que narra las épicas del *Ramayana* y el *Mahabharata*. Su régimen militar de entrenamiento proviene del arte marcial Kalaripayattu, no sólo en su sentido épico, sino por su intenso y largo aprendizaje, su rigor de hierro, su conocimiento y concepción del cuerpo, del cual heredó la práctica de los masajes para los actores.

El Kalari es un antiguo arte marcial de Kerala, al sur de la India, cuya tradición se remonta en los tiempos. Este constituye un sistema completo de cultura del cuerpo con ejercicios físicos, inspirados en los movimientos de los animales.

La relación entre artes marciales, teatro y danza se extiende en diversas tradiciones de la India. Así mismo, el Kalari influyó otros teatros y otras danzas, como algunos rituales. Dentro de las ciento ocho *karanas* —o posturas— contenidas en el *Natya Shastra*, se hallan algunas posiciones marciales que están presentes en las formas escénicas.

Kalaripayatu significa “arena de combate” y fue practicado por los guerreros Nair, casta que más tarde dió al Kathakali sus primeros bailarines y actores. El Kathakali es, por excelencia, un teatro marcial, en el que se destacan las épicas guerreras y se exaltan los combates del bien contra el mal. La estética india difiere del sentido trágico de Occidente. Para ella, la muerte no es un *fatum*, sino la cadena que ata la vida en las reencarnaciones.

## VI

*Los orientales no han perdido el sentido de ese miedo misterioso, en el que reconocen uno de los elementos más conmovedores del teatro (y en verdad el elemento esencial) cuando se lo sitúa en su verdadero nivel.*

Antonin Artaud

El trance es propio de la magia de los antiguos rituales sagrados de Asia. Hoy están conservadas a través de miles de años. Viven en formas rituales y teatrales con máscaras y atuendos elaborados con el más fino arte. El Barong de Bali, en Indonesia, es uno de los casos más representativos de los rituales de trance. Los Dragones de la Luz y de la Oscuridad combaten produciendo una profunda catarsis, en la que las comunidades celebran el equilibrio de las fuerzas naturales.

Otro caso es el Teyyam, en la región de Cananor en Kerala, India, sobre la costa de Malabar. El Teyyam es un ritual a las Diosas Madres que se celebra en las épocas de cosecha prolongándose por tres o cuatro días y noches enteras. Allí, las diosas y los dioses hacen presencia oracular, recitan antiguos textos en sánscrito y offician la liturgia de esa antigua religión natural. El trance es el puente que comunica los mundos y trae a los espíritus del más allá.

Los antiguos rituales dieron origen a las formas arcaicas del teatro. El Kutiyattam de la India es una de las formas más antiguas de esta cultura; data de mil años. Ella conserva la forma arquetípica de la reiteración mántrica. Cada escena se dice de tres maneras: con la danza, con las manos y el rostro y con el canto.

## VII

*El teatro es como la cocina, debe tener sabor, Rasa.  
Natya Shastra*

Dentro de las discusiones bizantinas sobre el origen del arte escénico, hay una curiosa disputa entre indios y griegos acerca de la cortina usada en sus teatros. Los griegos y occidentales afirman que fue Alejandro el Grande quien llevó el teatro a la India, mientras los indios dicen que fue al contrario. Algunas hipótesis, incluso, hablan del origen oriental de Dioniso, de su identidad con Shiva, el dios de las artes en la India. Sea como fuere, parece ser que, tras esa cortina, se ocultan muchos misterios y se tejen muchas historias. La cortina simboliza la red de la ilusión de las formas y las apariencias, tras la cual se teje la realidad teatral. Es Maya, el lado femenino de Brahma, de donde brota un mar de leche. Es el pétalo de loto que Shiva toma delicadamente de una ola del mar, convirtiéndolo en la cortina; el

telón detrás del cual, como apariciones, llegan los personajes de otros mundos y otros tiempos.

El teatro indio es diferente al teatro griego en muchos aspectos, desde sus fundamentos mitológicos hasta sus formas estéticas. El *Natya Shastra* es considerado el *v Veda*, libros sagrados del Hinduismo, inspirados por el dios Brahma. Más antiguo que la poética de Aristóteles, a diferencia de este, es un extenso tratado cuyas consideraciones no son filosóficas, sino poéticas.

En la cultura india no existe el particular sentido trágico de los griegos y occidentales; en ellos, la vida está por encima de la muerte. Tampoco es conceptual su sentido artístico, sino que este proviene del *abhiyana* —el arte de las emociones— y del *rasa* —el sabor—, sin los cuales es imposible la comunicación.

La teoría de las emociones, contenida en el *Natya Shastra*, es un profundo conocimiento de la psicología humana que ni siquiera Stanislavski llegó a imaginar. El *rasa* es el fundamento de todo su arte. Las nueve emociones básicas se ramifican en múltiples sentimientos que toman forma en precisos movimientos de los ojos, el rostro, las manos y el cuerpo. El teatro de la India es único en el mundo y se le compara con grandes teatros, como el Kabuki y el Noh del Japón, con la Ópera de Pekín de la China y el Topeng de Bali.

Para América, resulta imprescindible mirar hacia Oriente, no sólo por ser raíz de las culturas precolombinas, sino porque en Asia se encuentra el más antiguo y profundo conocimiento de las artes. Es el encuentro del abuelo y el nieto, del viejo y el nuevo mundo. Es el *teatro de las Indias*.



## FÚ O NENCATACOA: DIOS DE LAS ARTES MUISCAS

Villa de Leyva, Colombia, 1989

*Donde se exponen algunos mitos precolombinos,  
sus representaciones antropomorfas y el estudio comparativo  
de símbolos transculturales*

Nencatacoa, el dios muisca de las artes, aparece en forma de oso, lo que sugiere el despertar de una antigua memoria; o también aparece en forma de zorro, como expresión de una extrema cautela y una aguda astucia. También es llamado *Fú*, onomatopeya del espanto y el repudio que causa su aparición. Como el Dioniso griego o el Baco romano aparecieran en forma de cabro o de toro, nuestro dios lo hacía bajo el aspecto del oso o del zorro, en las celebraciones rituales o cuando la comunidad necesitaba romper sus viejas estructuras. Esto, como es natural, causaba espanto en los viejos y risa en los niños que seguían halándole la cola entre el bullicio caótico de instrumentos y gritos.

Los envejecidos caciques, por el rigor de una mala ley o el enriquecimiento indebido, temblaban al ver pasar esta figura que, como una aparición divina, les prometía el castigo y el infierno. Fú era la señal del advenimiento de un nuevo tiempo; señal de que el tiempo de la ignorancia, tejido sobre la mentira, llegaba a su fin.

Hoy descubrimos de nuevo esta antigua memoria, proscrita en la sombra, en la insólita presencia de Fú, la cual anuncia el despertar de una nueva era. El chamán muisca, internado en lo profundo del bosque, tocaba su ocarina, tomando chicha, y Fú aparecía entre los árboles, atraído por la magia de la música y el olor del maíz fermentado. Llevados por el éxtasis, el chamán y el animal se fundían en un *nahuatl* que recibía la orden, impartida por Chiminigagua —el dios creador—, de aparecer vestido con el salvaje poder de las artes, en

medio de las plazas públicas, y espantar la vieja costumbre con el alegre alboroto y el irreverente grito bordeando el abismo.

Nencatacoa, de tiempo en tiempo, ha sido proscrito por los tiranos de turno: muiscas, españoles, criollos y contemporáneos. Por eso se esconde en el corazón de la montaña, se oculta entre los matorrales y sólo se muestra como otrora se mostraran los animales salvajes a Orfeo, para conmemorar y sellar la antigua alianza entre el hombre y la naturaleza.

Por eso, Fú o Nencatacoa es el dios de los tejedores muiscas. El tejido era un arte cosmogónico donde los Hilanderos Originales tejían el Universo. Como el dios griego y romano, Nencatacoa es un dios del campo. Es un dios telúrico que, explotando con la fuerza de un volcán, arrasa sin piedad las viejas costumbres y planta su fruto en una nueva tierra. Fú también nos recuerda al dios de las artes y de la destrucción, en la India: Shiva Nataraja. Como él, Fú es dios de las artes y de la cultura, es decir, del cultivo que los pobres hacen para los ricos, para que los ignorantes comprendan que la riqueza proviene del corazón y que sus manos, llenas de oro, han sido colmadas por la usura.

Por eso, ayer como hoy, ante la aparición de Dioniso, Baco o Nencatacoa, tiemblan los poderosos, porque no tienen la razón ni el corazón, es decir, no poseen la raíz de la verdadera riqueza, el cultivo del grano de oro que se siembra en el pecho de los Hombres del Maíz. La usura ha arrancado esa semilla de sus corazones, como en la fábula de “La gallina de los huevos de oro”. Entonces, practican la antropofagia como un rito canibalesco para sacrificar hombres a los dioses del inframundo, sus amos.

Fú, escondido en la montaña sagrada de Iguaque, sólo aparece cada vez que el sol da una vuelta completa o cuando se colma la copa de la ignorancia. Los poderosos, confundidos por las máscaras y disfraces de Fú, lo imitan, vistiéndose ellos mismos con máscaras y atuendos míticos, para confundirse con las masas. Esto es una parodia, una farsa, una mala imitación de los antiguos mitos. Así, se entronizan como héroes y se plantan en las tribunas públicas a dar voces de paz, mientras idean nuevas estrategias para la guerra. Así pregonan justicia mientras guardan sus mal habidas riquezas. Así legislan para perpetuar sus instituciones, con engaños y falsas promesas. Así



establecen el orden y la libertad sobre la opresión y la explotación de las multitudes, llamándolas patria o pueblo. Así usan la cultura de los pueblos para su política. Así manejan la conciencia a través de los medios de masas, mientras siguen llenando sus arcas con robos y estafas.

Ya lo decía Ezra Pound: “El fundamento de los bancos es la usura”. Los poderosos también tienen sus “artistas”, con los que cenar juntos cual trogloditas de etiqueta, ladrones de cuello blanco, en la mesa que sirven sus esclavos. Como simios, como bestias, de ellos nunca han sido las palabras verdaderas. Así devoran las nobles artes del espíritu y envilecen la pureza de sus hijos. Su avaricia es infinita, tienen siete y ocho bocas para devorar cualquier cosa. Por eso, Nencatacoa se esconde en el monte y así lo confunden con su sombra. Y aunque desatan persecuciones y cacerías de zorros, jamás lo encuentran.

Enseñados a comprar todo, los poderosos ponen precio al arte y la cultura. Construyen grandes supermercados culturales en donde impulsan la industria del espectáculo; ostentosos museos donde momifican las tradiciones y reproducen las últimas modas del arte. Ponen precio de mendigo a los verdaderos creadores y pagan increíbles sumas a sus farsantes, rematando en vulgares ferias y bazares el botín que han hecho de las obras sagradas del arte. No saben dónde se esconde “la flor de oro” en su desesperada carrera por obtenerlo todo; engañan y matan a los hombres que cultivan la verdadera especie. Así está escrito, esa es la razón del árbol.



## EL ACTOR EN TIEMPOS DE GUERRA<sup>19</sup>

Calcuta, India, 1982

*Donde se relaciona el arte escénico con el arte marcial*

*¿No van a detener esta matanza de odioso clamor?  
¿No ven, pues, que se devoran los unos a los otros en su indiferencia  
hacia el espíritu?  
Empédocles*

Estas notas sobre la relación entre las artes marciales y las artes escénicas nacieron de la participación en el Asian Festival of Theatre, Dance and Martial Arts, with International Seminar and Workshop, Calcuta, India, en 1987, organizado por el International Theatre Institute (ITI), la Unesco y el grupo teatral de Calcuta Padatik Theatre, donde se presentaron las más importantes tradiciones de las artes marciales asiáticas, tales como el Kung fu, el Tai chi, el Sumo, el Hapkido, el Karate, el Judo, el Pencak silat, el Kalaripayatu, el Thang-ta, etc.; con relación a tradiciones escénicas tales como el Kathakali, el Kutiyattam, el Chhau, el Sankirtana, el Kathak, la Ópera de Pekín, el Noh, el Kabuki, el Topeng, el Barong, el Theyyam, etc.

En el taller y el seminario, se reflexionó sobre los principios físicos comunes al actor, al bailarín y al guerrero, observando su origen común en los movimientos de los animales, de la naturaleza y de sus raíces mitológicas.

Se presentaron casos históricos y análisis antropológicos de las relaciones entre guerreros y bailarines-actores. De allí surgieron estas

<sup>19</sup> Este texto fue publicado en *Siglo XX: arte, música e ideas*, por Gustavo A. Restrepo et al., editado por la Universidad Nacional de Colombia, 2000. Disponible en <http://www.bdigital.unal.edu.co/793/>. Esta versión ha sido revisada por el autor y corregida nuevamente para esta publicación.

notas, que sólo pretenden contribuir a la sobrevivencia del arte en tiempos de guerra. ¿Quién nació para modificar la ley del destino?, ¿quién nació para detener esta guerra?

Las antiguas leyes mantienen la *no perturbación*, como dice Píndaro, “lo público, un ciudadano lo ha / captado en clima tranquilo” (Hölderlin 157), a través de quienes, inspirados en los libros sagrados, interpretan el cambio de los tiempos como el advenimiento de una nueva era, en donde: “Forjarán sus espadas en rejas de arado, / y sus lanzas en podaderas. / No alzaré espada nación contra nación, / ni se adiestrarán más en la guerra” (*La Biblia* Isaías 2:4).

La violencia, esa crueldad que generamos desde nuestro oscuro interior y reproducimos por inercia, por costumbre, y aún justificados y amparados por las leyes del Estado —aquellos teatros de guerra—, es una violencia atávica, social, cultural, arquetípica y simbólica, en la que la verdad se separa cada vez más de las cosas.

A nombre de palabras como libertad, igualdad, orden, justicia, patria, partido, revolución y paz, se mata, se persigue, se tortura, se reprime y se imponen por la fuerza de las armas las creencias que ocultan la más oscura maldad y la sangre vengadora que propaga la discordia y la guerra.

A esa *Historia universal de la infamia* de Jorge Luis Borges, habría que agregar la interminable lista de crímenes y atrocidades que guarda en su memoria eso que se ha llamado *La violencia en Colombia*. Habría también que agregar fríamente y sin horror a *El crimen considerado como una de las Bellas Artes* de Thomas de Quincey y los innumerables casos de que somos mudos testigos.

Desde allí, podríamos pensar lo que va de las artes de la guerra a las artes escénicas y hacer una especie de recuento y análisis de batallas, crímenes, venganzas, traiciones, conspiraciones y toda clase de iniquidades cometidas con las armas y urdidas desde los abismos del mal. A través de la historia de la dramaturgia, releer los testimonios de la violencia en el teatro —y en los teatros de la violencia— e investigar comparativamente cada una de las formas que sobreviven en las culturas de la representación, sobre la guerra y las castas de los guerreros, sus formas rituales, sus ceremonias, sus creencias y comportamientos.

Así podríamos centrar nuestra atención en la épica dramática para entender nuestro propio teatro de la violencia y volver gesto, danza y música el rumor de la sangre, el tronar de los cañones, el grito de ataque, el rugir de los ejércitos y la sórdida masticación de las fauces de la muerte.

Las célebres muertes y las fatídicas armas que han servido para perpetuarlas han sido tratadas desde siempre por los grandes poetas del teatro. Las épicas inspiraron las tragedias y los dramas —la condena de Prometeo, el suicidio de Yocasta, el castigo de Edipo, el sacrificio de Antígona, la venganza de Electra, la locura de Áyax, los cuchillos del César, el crimen de Yago, la venganza de Hamlet, el puñal de Macbeth, la justicia de Woyzeck, el crimen de Fausto, la conspiración, el golpe de Estado y las guerras del Padre Ubú, los fusiles de la Madre Carrar, las batallas de Juana de Arco, la crueldad de Artaud, así como el sacrificio de los actores santos de Grotowski...—; todas ellas han representado a lo largo de los siglos esas muertes, esas luchas, esas guerras, esas tragedias para la educación, la conciencia y la catarsis de las multitudes, en la lucha de la inteligencia contra la barbarie, de la paz contra la guerra, de la luz contra la oscuridad.

Ya Brecht señalaba la necesidad épica de considerar dentro de la preparación del actor el adiestramiento en las armas de su época. Así como la esgrima lo fue en el teatro del Renacimiento europeo, el actor de hoy debería considerar las armas de la guerra actual, en una lucha que debe encontrar la forma de *simbolizar* la pelea oscura contra sí mismos, evitando su *literalidad*, al ser puesta en escena.

#### ORIGEN DE LAS ARTES MARCIALES

En la utopía de un humano feliz, se puede considerar la idea descabellada de convertir todos esos fierros en instrumentos de música —reciclar toda esa chatarra— y hacer de todo ese tumulto, esos gritos, esos gestos y esa ira, una fiesta y un carnaval en el que se quemen como juegos pirotécnicos todas las penas, con la canción de una nueva justicia en la Tierra.

También allí se menciona el cultivo del cuerpo —los ejercicios para fortalecer los músculos y desarrollar la agilidad en la edad del crecimiento y preservar la salud física y mental en las diferentes eda-

des del cuerpo— que no debería ser la ruda y brutal milicia que impone espartanamente el culto a las armas, la lucha y la violencia; sino que la armonía del cuerpo se aprende de la danza y el deporte, y su mecánica se ejercita en los juegos y las prácticas colectivas.

El origen de las rudas artes marciales se remonta a las artes de la meditación y contemplación que en China practicaban los sacerdotes. Al entrar en oración, en el templo Shaolin, ellos caían en una pasividad y sueño que Bodhidharma —discípulo de Buda que emigró al Tibet— transformó en movimientos de atención física, creando así el Kung fu. Debido a las guerras locales, las artes marciales devinieron en artes de defensa y posteriormente en artes de ataque.

#### APRENDIENDO DE KEN: LA QUIETUD DE LA MONTAÑA

En ese lugar misterioso que alberga el principio y fin de todas las cosas y donde se realiza la transición recíproca entre muerte y nacimiento, se origina la violencia como partera; violencia en la que unos y otros están en relación antagónica y no tienen nada en común. Por eso luchan, por eso se matan, por eso mueren.

Es el lugar de la montaña —concebida como lo hace el *I Ching* o Lao Tsé— en donde habría que detenerse y aquietar el tumulto de esta tierra de trashumantes; hacer que nuestra débil naturaleza resista con tenacidad el aquietamiento y, fijando los ojos en la montaña, aprenda de ella y frene sus oídos, sus ojos, su boca, sus palabras, sus manos y sus obras, de la envidia, la cólera, la mentira, la venganza, la codicia, la lujuria, el vicio y la violencia.

En el extremo agitado, al borde del abismo, los hombres de la guerra padecen de los oídos; el clamor de la batalla los ensordece, las explosiones de las armas los ha lastimado y no escuchan sino la voz de la muerte que los llama.

Se requieren hombres fuertes y lúcidos para amansar y detener esta gran matanza, además de atender el clamor de las multitudes que reclaman su simiente y piden una voz que aniquile los egoísmos y los proteja mutuamente.

Quien, en la boca de la muerte, no se da vuelta como para hacerle caso a estas palabras, cae por el peso de su ira, masticado, comido y digerido por la bestia que propaga la desesperación. El tiempo aman-

sa con su rueda las pasiones y detiene al justo rebelde, al justo gobernante, con firmeza y vigor, sin excitación, y así realiza la gran corrección que exige la verdad.

El hombre de conocimiento permanece atento y se recoge renunciando a la maquinaria guerrera para sostener firmemente su obra y nutrir con ternura la mansedumbre de la concordia. Así comulgan las diferentes creencias y se unen los pareceres más opuestos, dando término a la falsa creencia de que los contrarios se repelen.

La frialdad, la suciedad, la sordidez y el horror de la guerra consumen al guerrero que, en sacrificio cierto, se lanza a la boca de la muerte. Si un rayo de luz del cielo volteara los ojos del guerrero y le diera conocimiento, sabiduría e inteligencia para conducir sus fuerzas, tomar el escudo de su fe y avanzar con paso decidido, ya sea en favor del viento o en contra de todos los vientos, su alegría se albergaría en la templanza y así podría persuadir al león que amansa a cantar la vieja canción que dice: “Sale el Sol, se pone el Sol y vuelve a salir el Sol”.

Así también podría restallar sus armas cual címbalos y platillos y recordar que su espada fue forjada en el mismo yunque del viejo herrero Hermes, quien, al golpe sostenido del martillo en el hierro, creó las notas de la música, la canción mancomunada de las multitudes que en su lucha clamaron y claman hoy día justicia.

La fascinación de la sangre derramada recuerda y oficia uno de los más antiguos ritos: el del canibalismo. La evolución de la conciencia simbólica de las religiones naturales a las religiones reveladas transformó la comunión con carne y sangre en pan y vino e hizo la transustanciación de la carne en espíritu y de la sangre en alma.

#### DANZAS MARCIANAS, RITOS FÁLICOS

Esa violencia y agresividad congénita nace de una oscura castración del miembro viril, de una impotencia que atraviesa como espada-falo, como *coñón*, como macho, el cuerpo de unos y otros, tratando de penetrarlos con semen-plomo (ante la incapacidad de amarlos).

Los antiguos ritos fállicos de la fecundidad fueron proscritos a la sombra y el olvido, reemplazados por cavernícolas danzas marcianas que recuerdan el asecho y el asalto propios de las culturas de los primeros cazadores y pescadores, a plena luz del día, como se ataca y se

devora, no solamente a los animales, sino a la naturaleza entera, incluso a los vástagos de su propia madre.

Las danzas protectoras de los campos y de los labradores americanos fueron perseguidas por los conquistadores y abandonadas a causa de la emigración a las ciudades. La vieja alianza entre los hombres, la tierra y los animales fue olvidada. El caballo de los ejércitos pisa hoy un extraño estiércol, una masa de crímenes abyectos que se mezclan con las plumas destrozadas de sus antiguas alas.

La conspiración universal se propaga en los papeles del Carnicero, sus legiones entusiasmadas legislan como fuegos fatuos la pirotecnia de los tiranos —de los “pinches tiranos” como los refería Carlos Castaneda—, que, montados en cólera, castigan a nombre del derecho y la defensa. Se despilfarran el dinero del Estado en compras de armas, creciendo la industria de la guerra. Y así, la juventud pasa, en el delirio de la sangre, ciega...

¿DÓNDE ESTÁ ATRAPADO EL ESPÍRITU?

*¿Dónde está atrapado el espíritu?  
¿Está atrapado en la montaña?  
¿Está encantado en algún arroyo?  
¿Está atrapado en alguna cascada?*

*Buscaré...  
Y encontraré el espíritu perdido.  
Seguiré sus huellas.  
¡Regresa espíritu perdido!  
¡Fuuuu... vuelve! ¡Fuuuu... vuelve!  
¡Fuuuu... vuelve!*

Canto chamánico mazateca

DEL CASTIGO Y LA DEFENSA...

“Esto señala la necesidad de emplear castigo, defensa [...] culpa e inocencia, frente a un juez justo” (*I Ching*). La más alta justicia es el perdón, el castigo es la excepción, no la regla. Armarse para la defensa es presuponer el enemigo; crear de antemano un enemigo, el



fantasma enemigo, el otro, el diferente, etc. Juntarse acontece en el Cielo (el Rayo de Luz no actúa con crueldad).

“Hay que remover a los negligentes con rayos” (*I Ching*). La eliminación de lo envejecido como principio de la revolución, la muda, el cambio de piel que marca las épocas requiere remover la negligencia y la mediocridad con rayos de luz.

#### IMPRECACIÓN A LOS PRÍNCIPES

Oye, Príncipe: la vieja espada, el rayo de la justicia de la palabra de la ley de Dios: ¡no matarás!

Oye, Príncipe: los consejos del viejo oírás y responderás a la voz de los humildes, los pobres y necesitados, y harás justicia en la tierra con la espada de la Ley de Dios.

¡Adiós a las Armas!

A Dios inmolar la noble pólvora y reciclar las máquinas de guerra en bienestar, en fiesta, en carnaval.

Cantar a la luz de la esperanza una canción de paz.

Liberar a los soldados, a los guerreros, de la guerra y de la muerte.

#### PREGUNTAS DE UN GUERRILLERO APERTRECHADO EN UNA CUEVA, A LAS TRES DE LA MAÑANA

El guerrero medita en la naturaleza de sus movimientos. Atento, se apresta a la defensa, idea una estrategia, una táctica y un ataque.

¿Cuál podría ser, entonces, la naturaleza de la violencia? ¿Dónde se origina (*fatum, pecado, karma...*)?

¿Acaso esa crueldad que nace en lo más profundo de la selva, ese apetito devorador de vida que mata sin piedad, es un oráculo? ¿Acaso es un designio sagrado?

¿Por qué, entonces, el agua, el aire, el fuego y la tierra —los elementos mancomunados— castigan sin misericordia pueblos enteros? ¿De dónde proviene esa ira?

El guerrero debería mantener su espalda recta y quieta, de modo que ya no sienta su cuerpo, aquietar los dedos de sus pies y pensar que lo recto aún no está perdido y rogar a su débil naturaleza resistir con

tenacidad el aquietamiento. Pero, inquieto, no se da vuelta, no escucha. Excitado, extremadamente excitado, al borde de la muerte, siente oprimido su pecho.

Anochece y cae en profundo sueño. Sueña con un tesoro escondido en la Montaña, un manso y luminoso Cordero. Y mantiene, en la eternidad del sueño, esa imagen. Ve pasar el Tiempo del Mal, caer rayos del cielo, derrumbar torres y llover piedras de luna sangrienta.

Sueña que corrige el rumbo de sus manos, sueña purificándose en un pozo de agua clara, sueña como un niño salvaje, recogido, apretado contra su arma. Sueña con un mundo mejor. Sueña que comparte la mesa con su enemigo y habla del fin de la guerra. Sueña que, a la luz de la luna, llenan sus copas, se ve como guardián, como protector de los campos, como el Che Guevara en Bolivia, como el vencedor entrando en la ciudad en carro de guerra, coronado de laurel. Sueña...

#### DE GUERREROS A ACTORES

*La integración de impulsos psicofísicos, la concentración y el control de la energía, la flexibilidad y la rápida acción refleja, la agilidad, el equilibrio del cuerpo y un sentido de ritmo y movimiento son virtudes tanto del guerrero como del actor-danzarín... Las artes marciales tienen un fuerte contexto ritual, orígenes míticos y orientación cosmológica.*

S. Awashti

En la lucha de los *devas* y los *rakshashas* (dioses y demonios de la India), las artes de la guerra fueron inspiradas por los dioses como se ve, entre otros, en el diálogo de Arjuna y Krishna, en el *Bhagavad Gita*. El primero pregunta si debe luchar, si debe matar a su propio hermano, y el Señor Krishna le muestra cómo la Lucha es el paso de la Ignorancia a la Sabiduría por medio de la Acción, la antigua ciencia del Yoga.

#### PAZ A TODOS LOS MUNDOS

Esto clama el *Bhagavad Gita*. El *Ramayana* y el *Mahabharata* —las dos grandes épicas indias— cuentan las innumerables batallas de

dioses, hombres y demonios. La espada empapada en sangre celebra en el ritual su poder de matar.

La danza-drama del sur de la India, el teatro Kathakali, nacido en el siglo XVII, es un combate simbólico que narra estas gestas. La danza de máscaras del Purulia Chhau, del norte, tiene como tema central la lucha de Durga contra Mahisha y su coreografía es de diseño marcial.

El *Natya Sastra*, el *v Veda*, esa especie de Poética india —no-aristotélica—, inspirada por el dios Brahma, contiene 108 *karanas* o posturas, que, a su vez, se hallan esculpidas en los bajorrelieves del gran templo de Chidambaram, dentro de las cuales algunas son posiciones marciales.

El Kalaripayatu —“arena de combate”— es el arte marcial de la misma región de Kerala que dio al Kathakali su forma. Nacido en el siglo XII, fue practicado por los Nair, casta de guerreros que más tarde le dio al Kathakali los primeros bailarines y actores.

El régimen militar del Kathakali recuerda al Kalary, no sólo en su combate simbólico, sino en su intenso y largo entrenamiento, su arduo aprendizaje, su rigor de hierro y su conocimiento y concepción del cuerpo, del cual heredó la práctica de los masajes para los actores.

También el Kutiyattam, danza-drama que data del siglo IX, recibió la influencia del Kalary, lo mismo que el Teyyam, rito de dioses en la región de Cannanore, en Kerala. En Manipur, al noreste indio, el Thang-ta es un arte marcial que proviene de remotas danzas de cacería y de guerra, cuyos movimientos son transmitidos secretamente de gurú a gurú y se basan en la antigua ciencia de la serpiente.

El Thang-Ta tiene una estrecha relación con el Sankirtana, danza sagrada en la que el restallante choque de las espadas devino en sagrada y sublime música de címbalos que cantan el éxtasis de Radharani ante el fuego del amor de Krishna. En un coro de 50 a 100 bailarines, el Sankirtana es, quizás, el caso más bello, paradójico y ejemplar de la relación que, en toda Asia, existe desde hace siglos, entre las artes de la guerra y las artes de la danza y el teatro. Sus continuos, suaves y armónicos movimientos están inspirados en los elementos —el agua, el viento y el fuego— y en los animales que —como el pato, el elefante, la serpiente, la grulla, el cisne y el caballo— se repiten como mantras en celebraciones rituales de noches y días enteros.

El Sankirtana pasa del movimiento a la conciencia, del trance a la paz. Con su ritmo y su canto, llega al Samsara, al éxtasis. Sheshanaga, la Serpiente de las Mil Cabezas —donde el Señor Vishnu, acostado en su vientre, sueña el mundo—, es la maestra de los movimientos. La penetración, el corte, el sello, la vuelta, los giros y los saltos componen la defensa, el acecho y el ataque (Awashti).

Así mismo, en toda Asia, se encuentran las artes marciales que hoy, mal prestigiadas y corrompidas por la moda, el comercio y el cine, han influido desde tiempos remotos las danzas y el teatro. El Noh y el Kabuki japonés, la Ópera de Pekin y el Topeng balinés, entre otros, contienen elementos marciales y narran luchas y combates propios de sus épicas. Dentro de las artes marciales, se cuentan el Kung-Fu y el Tai-Chi en la China, el sumo, el Hapkido, el Karate, el Judo en Japón y el Pencak Silat en Indonesia.

#### DE SHIVA NATARAJA

Para vencer a Maha Ravana, poderoso demonio, Shiva toma la forma de Nataraja o Shiva danzante. Una de las cosas interesantes de este mitema es el hecho de que toma forma de danzante para vencer a Maha Ravana. Esto nos recuerda la danza como instrumento del guerrero, la danza como arma.

En el origen mítico de las danzas, Brahma creó las formas: *lasya* y *tandava*, femenino-masculino, suave-fuerte. Tandava es la forma que adopta Shiva Nataraja para vencer a Maha Ravana. Sus poderes están representados por cuatro manos: el tambor, el fuego, el valor y la devoción. Y por su tercer ojo, que prefiere no abrir, pues significaría la destrucción total. Si Shiva toma la forma de Nataraja, es porque ve en la danza un poder que no tiene ninguna otra arma. Danzando corta su cabeza con el disco de jade. La danza es un instrumento invisible a los ojos de Ravana, que baila bizarras danzas remedando las danzas sagradas. La profanación de los ritos antiguos fue convertida en *show* y espectáculo, en divertimento nocturno, y la presencia original de los dioses devino en psicología y tramoya.

## GUERREROS DE LA PAZ DEL CORAZÓN

Runa del guerrero espiritual. La batalla que enfrenta es siempre consigo mismo. La voluntad se refuerza por medio de la acción, sin que importen los resultados a los que se quiere llegar y siendo consciente de que lo mejor que puede hacerse es mantenerse fuera del camino para dejar que la voluntad del cielo fluya a través de él. La virtud que exige es la paciencia, hay que formar el carácter con paciencia. Busquemos dentro de nosotros mismos, en los cimientos de nuestras vidas. Sólo así podremos tratar con las necesidades más profundas de nuestra naturaleza y aprovechar de nuestros recursos más profundos.

Las brutales artes de matar, como diabólicas artes, son oscuras fuerzas, contrarias a las artes simbólicas en las que el Ejército de Luz continúa la lucha, el combate escatológico del bien contra el mal. En el Barong balinés, se muestran estas fuerzas representadas por Dragones de la Luz y de la Oscuridad.

La Espada es el símbolo del arte de la lucha, la espada de fuego ardiente, el signo de la victoria de las virtudes contra los vicios. La espada destructora del mal, constructora de la justicia y mantenedora de la paz es la espada del *logos*, la espada-sol, hoja centelleante, rayo de héroes y dioses, conjunción, cruce de luz penetrante y dadora de vida, guardiana de lo sagrado, de la palabra inefable de Dios.

El combate en el que nadie mata y nadie muere es por el dominio de la Acción (el Karma-Yoga), la lucha por la unificación del ser. Lao-Tsé, Krishna, Heracles, Buda, Quetzalcóatl, Bochica, Jesús, Mahoma son guerreros de la Guerra Sagrada, por la conquista de la paz del corazón.

El combate entre la luz y las tinieblas es interior; es la lucha que el hombre libra en sí mismo y se realiza con el paso de la ignorancia al conocimiento —sus armas y sus luchas son de orden espiritual—. Según lo expone el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier:

*Entre los indios ojibwa, la preparación de la guerra no es un simple entrenamiento físico: introduce a la vida mística por la ascesis. Los voluntarios "durante un año practican el ayuno, el aislamiento en el bosque, piden y obtienen visiones, pues la guerra se considera ante todo como*

*una libación de sangre”, un acto sagrado (SERH, 160-161). Soustelle no deja de subrayar este aspecto simbólico de la guerra: “la suerte normal de un guerrero es ofrecer víctimas a los dioses, y luego caer él mismo sobre la piedra de los sacrificios. Se torna entonces en los cielos compañero del sol” (SOU, 21). (546)*

Entre los muiscas colombianos, las guerras eran acompañadas por ritos y actos teatrales de reto al enemigo en los que se utilizaban máscaras, instrumentos musicales y otras parafernalias. En el campo de la batalla consumada, los vencedores oficiaban una acción de gracias a los dioses, mientras que los vencidos pedían perdón por los pecados causantes de su derrota.

#### EL AGUA VENCE LA ROCA

*Quien vence a los demás es fuerte  
I Ching*

Quien se vence a sí mismo es sabio. El enemigo es vencido en forma de demonio del deseo interior, principio búdico de individuación y comprensión de que la lucha es un combate que se libra en sí mismo y de que la paradoja de que lo débil vence lo fuerte es la del gobierno de la materia por el espíritu.

“Dichoso el que ha adquirido el tesoro del pensamiento divino; desgraciado, por el contrario, aquel que no tiene sobre los dioses más que una vaga creencia”, nos dice Empédocles en sus *Purificaciones*.

La paradoja de la tragedia en la guerra está en que la fuerza original es la debilidad. La luz de vida y la presencia divina pertenecen propiamente a la debilidad. Según el *Tao Te King* de Lao Tsé, “el agua vence la roca, lo débil vence a lo fuerte”.

En los escenarios naturales de la guerra social, en sus campos de batalla donde los Estados son los personajes principales de la guerra de las naciones, los políticos y los militares —los protagonistas de la lucha por el poder— parecen perpetuar la canción que ya cantaba Brecht: “El hombre no ayuda al hombre”.

¿QUIÉN?

¿Quién se arroga el derecho de matar a otros?

Pobre hombre, criminal.

Y ¿quién se cree con el derecho de juzgar y matar a nombre de la ley?

Pobre gobernante, criminal.

Y ¿quién, por defensa de sus privilegios, se cree con el derecho de pisar a otros?

Pobre hombre rico, criminal.

Y quién se arma hasta los dientes en nombre de la defensa y de la paz?

Pobre militar, criminal.

Y ¿quién, a nombre del derecho, legisla guerras, fabrica o compra armas y reprime a las multitudes que, hambrientas de pan y de justicia, se levantan?

Pobre tirano, criminal.

Y ¿quién, a nombre de la ciencia de la economía y con mil galimatías, justifica su plusvalía?

Pobre usurero, criminal.

Y ¿quién, victorioso, proclama sobre el cadáver de su enemigo, la paz?

Pobre hombre cínico, criminal.

¡LAS ARMAS, INSTRUMENTOS NEFASTOS!

*Cuando se ha matado a un gran número de hombres habría que llorarlos con pena y tristeza. La victoria en la batalla debería ser tratada según los ritos funerarios. Las armas, instrumentos nefastos.*

*Las armas no son instrumentos del hombre virtuoso.*

*Las armas son instrumentos nefastos.*

*No te regocijes de la victoria.*

*Regocijarse de la propia victoria es encontrar placer en matar hombres.*

*Quien encuentra placer en matar hombres no podrá realizar su ideal en el mundo.*

*He aquí por qué, siendo turbados*

*por la repulsiva maldad,  
 jamás descargan sus corazones  
 de tristes preocupaciones.  
 Las palabras verdaderas no son agradables.  
 Un buen guerrero no hace alarde de su fuerza.  
 Un hábil vencedor de su enemigo  
 no entabla con él combate.  
 Esto se llama virtud del no luchar.  
 Esto se llama entrar en armonía con el cielo.  
 Es ley desde la antigüedad.  
 Con el amor se vence en el combate,  
 se es sólido en la defensa,  
 se debe persuadir con el Dao (Tao)  
 a los señores de los hombres  
 y no imponerse al mundo con la fuerza de las armas.  
 Las acciones violentas producen resultados negativos.  
 Donde acampan los ejércitos todo se cubre de malezas.*

*Tao-Tè-King, Lao Tsé*

#### DEL LLANTO DE LA MAGDALENA

Desde ese lugar misterioso —las montañas de Colombia—, se derrama en llanto interminable el río grande de Magdalena, que inunda, ahoga y purifica esta tierra, cual Ganges de la India, llevando miles de cadáveres hasta el mar. Allí se levanta, como una aparición, un hombre hecho de espíritu, el segundo hombre.

La primera herramienta mitológica fue un arma, un hueso, una carraca de asno y el inventor de la guerra, el Caín, que a la luz de Marte, aun hoy, imparte sus artes a las legiones de enloquecidos guerreros que perpetúan el ritual del teatro de la violencia y la muerte.



## EL BASILISCO

*La espada de la lengua  
vence la incertidumbre sinuosa.*

A la cola de la meditación marcial, apareció reptando sobre el piso, un basilisco que, dirigiéndose al centro del escenario, sorprendió al auditorio. En ese momento, me subí a la tarima y, sujetándolo por el cuello, recordé esta vieja historia:

El guerrero (actor-bailarín-cantor) llega al lugar sagrado y se sienta en el prado. Entonces, una mariposa Cabeza de Muerto (*Acherontia atropos*), que viene revoloteando por las flores del jardín, se posa justo en la punta de su nariz.

¡Al instante siente un golpe seco en la nuca —diríase, un karatazo, según las artes marciales (*mudra*: espada)— que lo decapita! Y, viendo volar su cabeza a treinta y tres pies de altura, observa desde allí que ha sido devorado por una inmensa serpiente que lo transporta..!

Fernando Urbina nos cuenta:

*Como en el mito de Díjoma, de los Uitotos y Muinanes: este cacique es devorado (hacerse uno con...) por la serpiente salida de sí mismo; llevándolo entre su panza, ella inicia el viaje hacia el oriente (abajo: a donde van los ríos amazónicos), región identificada con el inframundo. La gran culebra se desliza por el fondo de los ríos (otro inframundo), para retornar luego al sitio de partida donde el engullido termina de dar muerte, desde adentro, a la devoradora, saliendo luego al afuera, calvo ya como corresponde a un recién nacido que se ha hundido de nuevo en el fundamento, en el origen, en la fábrica (un dentro), desde donde se despliega la realidad... Este brujo, al salir del vientre de la anaconda (*Eunectes murinus*), aprende a volar y se torna águila (*Harpia harpyja*), resultando así un viajero totalizante. (92)*

El héroe (actor-bailarín-cantor), al verse en tal situación, piensa ir a la cocina por un cuchillo, pero comprende que es inútil y, horrorizado, deja caer la mandíbula y, de su boca, sale... ¡una espada! La pregunta es: ¿cuál es la palabra que es tres veces la misma palabra?

Agachando la cabeza, melancólico, medita. De reojo, horrorizado, ve la serpiente que, primero, lo levanta y, luego, lo transporta a las

profundidades de una cueva, donde encuentra el cadáver de su padre sobre una piedra.

¡Horrorizado!, cree que lo va a devorar, pero él lo recibe amorosamente en su corazón y, con un triple soplo, lo alienta a regresar. Retorna en tinieblas y, al salir por la cola de la serpiente, le causa tal cosquilleo que ella, al volverse, se muerde la cola.

La pregunta es: ¿cuál es la palabra que es tres veces la misma palabra?

## DE LA ÓPERA

Bogotá, Colombia, 1989

*Donde se reflexiona sobre la ópera como obra total  
en la que se relacionan música y escena*

El problema de la ópera hay que comprenderlo en su origen y en su contexto. Hay un par de ideas que contribuyen a su análisis:

La ópera clásica, la que nos ha legado la cultura europea, nacida en Europa en el siglo XIII y que tuvo su desarrollo en el Barroco, ha sido también objeto de estudios críticos. Uno de ellos está en *El origen del drama barroco alemán* de Walter Benjamin:

*El hombre artísticamente impotente crea para sí una especie de arte, cabalmente porque no es el hombre no-artístico de suyo. Como ese hombre no presiente la profundidad dionisiaca de la música, transforma el goce musical en una retórica intelectual de palabras y sonidos de la pasión en estilo representativo y en una voluptuosidad de las artes del canto; como no es capaz de contemplar ninguna visión, obliga al maquinista y al decorador a servirle; como no sabe captar la verdadera esencia del artista, hace que aparezca mágicamente delante de él, a su gusto, el “hombre artístico primitivo”, es decir, el hombre que, cuando se apasiona, canta y dice versos”. Por insuficiente que para el conocimiento de la ópera siga resultando cualquier comparación con la tragedia (sobre todo si se trata de la tragedia con música), hay que admitir que, desde el punto de vista de la literatura y, especialmente desde el del Trauerspiel, la ópera aparece necesariamente como un producto de decadencia. La inhibición tanto del significado como de la intriga pierde su importancia, y el desarrollo de la trama y del lenguaje de la ópera sigue su curso sin encontrar resistencia hasta dar en lo ba-*

*nal. Con la desaparición del impedimento desaparece también el luto, el alma de la obra, y, al quedar vacío el armazón dramático, queda a su vez vacío el armazón escénico, que ahora debe buscarse otra justificación, ya que la alegoría, aun cuando no se ausente del todo, queda convertida en una hueca fachada.* (151)

La concepción nostálgica de un arte total —que regresara a la idea primitiva de arte, interpretada por Richard Wagner, dentro de la crisis de la filosofía occidental— asume la tradición barroca como una suma de artes —ópera (*obra entera*), la retórica del canto— donde el cuerpo está muerto y el símbolo antiguo pasa a ser alegoría, máscara de la memoria, fachada.

Podemos entender la idea de ópera —obra total— en otras culturas. Lo que interesa en la desestructuración de la ópera clásica y su tradición hasta nuestros días es reflexionar sobre las posibilidades de combinación del sonido (voz y música) y la imagen (cuerpo, gesto, emoción...) para dar alternativas a la fusión de las artes.

Si la ópera, según Wagner, fuera un intento de “arte total”, habría que reconsiderar las artes en sus orígenes: los rituales como un punto de partida en el que no existen aún los géneros o estilos, tradición consignada por Aristóteles en su *Poética* (vea “La ley del género” de Jacques Derrida), donde las artes aún no se han separado entre ellas, donde aún conservan un vínculo con las ciencias, la religión y la vida de las comunidades. Un ritual se hace para “ordenar el mundo”, no simplemente para “divertir”.

De rituales como el Theyyam, en la India, se han desprendido formas escénicas como el Kathakali, que combinan la “imagen” y el “sonido” de una manera no retórica. Completamente diferente a la vía tomada por los griegos y europeos. El cantor lleva el texto y el actor, el movimiento y el gesto. Tal forma nos hace reflexionar sobre la necesidad de superar la retórica del canto propia de la ópera europea, de encontrar salidas a su decadencia. En muchas tradiciones, el cantor no está aniquilado por el actor, ni el actor está anulado por el cantor. Así mismo hay otros ejemplos en el desarrollo de las artes, provenientes de los rituales de diversas culturas.

En nuestros rituales indígenas del Amazonas hay, por ejemplo, una idea de arte, de obra total, que no zanja diferencias entre estilos

o géneros a la manera occidental, y no hace del canto la muerte del cuerpo, sino, al contrario, la voz aparece como el alma del personaje. Asimismo, las formas sincréticas, campesinas y urbanas que buscan nuevas fronteras para el diálogo—la fusión de las artes— han comprendido de muchas maneras que el sentido de ópera tiene muchas vías de realización inéditas, que aún no están exploradas.

Los conceptos aristotélicos de ritmo, melodía y armonía son difícilmente aplicables a la estética india. Si recordamos la Ópera de Pekín y sus cuerpos acrobáticos, sus cantos, su música, inmediatamente tenemos otro concepto de ópera. La acción recupera su propia esencia, de tal manera que nuestro punto de vista sobre la ópera no puede colocarse en el plano del subdesarrollo cultural, creyendo que gustar de un vetusto arte es ser “culto”. Tal idea de cultura es elitista y antipática a las multitudes. Hay que abrir un criterio amplio de ópera como obra total, multicultural y pluriétnica, para acceder a otras experiencias

Lo extranjerizante y postizo de la ópera clásica en nuestro medio no solo resulta anacrónico, sino que ha desplazado el arte local, ignorado persistentemente por nuestras clases gobernantes, despreciado a nombre de una “cultura importada” para Bogotá, la Atenas suramericana. Es imposible ignorar eso. El anacronismo de la ópera clásica no sólo es histórico o antropológico, sino artístico. La ópera clásica ya no responde a las necesidades de nuestra época; resulta fatigosa, posuda, aburrida, no porque la gente sea inculta, sino porque esa clase de cultura perteneció al barroco europeo, a la decadencia de la nobleza. Su conservación está sometida a la crítica actual y su desarrollo a los cambios del arte de hoy. La ópera linda con el *kitsch* burgués, con el fascismo estético, con la decadencia de un arte que ha rebasado esos términos, la nostalgia aristocrática de una mascarada alegórica del antiguo y perdido simbolismo; de un arte de almidón, acartonado, que en líricos falsetes y engolados miriñaques disuena en el concierto de las artes contemporáneas.

Hoy día es necesario experimentar con el sentido de obra abierta, no tanto de obra total, como totalizante, idea absoluta, dogmática y fascista. Ese caballo tan grande que imposible sea mirarlo, esa torre tan alta que se pierda en las nubes, ideas mega-ególatras del arte. Ya Leonardo Da Vinci o los actores del teatro Noh del Japón comprendieron la microcósmica manera de indicar la atención en las artes.

En el Oriente, los hindúes han comprendido el arte como una multiplicidad de formas, como un velo: *Maya* jugado por el *Mayavín*, el artista. Los taoístas lo han comprendido como una red de formas que engaña los sentidos. Los budistas zen como un sueño.

## DE LA TRAGEDIA

Bogotá, Colombia, abril de 1987

### *Donde se piensa la tragedia como sometimiento al fatum y liberación del mismo*

Sobre el sentido trágico que alimenta el teatro, podría pensarse, en primera instancia, que en las Poéticas históricas —como la de Aristóteles, Horacio, Hegel, Víctor Hugo, Taine, Nietzsche, Heidegger, Adorno, Lukács, Brecht, etc.— se halla alguna verdad que nos ayude a comprender su sentido presente, pero en ellas encontramos sólo una huella, un vestigio de edades pasadas, como testimonio del sufrimiento, la desesperación y el horror a que ha sido sometido el hombre desde la antigüedad. No existe un modelo estético de la tragedia para todos los tiempos. La tragedia ha adoptado diversas formas estéticas. Ha evolucionado, rompiendo las antiguas formas; ha creado nuevas y, sin embargo, ha vuelto a su origen en Grecia, pero nunca ha cesado de preguntarse por el sentido particular que asume en cada época.

Es comprensible que hoy en día nos sigan maravillando las tragedias de Sófocles por la unidad de su dramaturgia —espacio, tiempo y acción—, estudiada como modelo en la *Poética* de Aristóteles; o las de William Shakespeare por haber roto con las unidades aristotélicas. Ambos son autores trágicos y, sin embargo, sus dramaturgias son diferentes. Estos dos paradigmáticos ejemplos nos muestran las diferentes vías que tomó en el hombre el *fatum* y nos tiende una pregunta: ¿está escrita la tragedia de hoy?

Sin duda, la dramaturgia, en cualquier caso, no nació de una poética del *fatum*, sino, al contrario, el fatum dio forma a las diversas dramaturgias. Por eso, no podemos abordar la tragedia de hoy como un asunto meramente formal del arte del teatro, como un asunto escolástico sobre la poética. Si queremos aproximarnos al sentido trágico-

co de nuestros días, tenemos necesariamente que volver los ojos sobre el sinsentido de nuestras vidas. Recordemos que Miguel de Unamuno, nos habló del sentimiento trágico de nuestra época como un sentimiento de despojo. No hay reflexión verdadera sobre el arte, sin una reflexión profunda sobre la vida. Eso solo sería vanidad, comercio y usura.

Voy a ensayar una breve reflexión sobre la tragedia, tocando algunos tópicos de ella, sin pretender agotar tan extenso tema. Para ello, voy a tomar algunos ejemplos de la literatura dramática que me parecen significativos para ahondar en el *fatum* que origina el sentimiento trágico. El sentimiento trágico se origina en la *psiquis* al nacer. La unidad madre-hijo se divide. El estado de separación o partición, al cortar el cordón umbilical, crea un abismo. El hombre salta al otro lado, pero este salto produce angustia y sentimiento trágico. Este salto puede durar toda la vida y jamás lograrse superar. Tal es el enigma de la esfinge.

El abismo que se abrió entre dioses y hombres, desde el principio de la creación, es el mismo sentimiento trágico. Somos desterrados en la medida en que no somos de la tierra. Nacimos en la tierra, transitamos en ella, pero tenemos que abandonar el cuerpo, cuando muera. Aunque también fuimos desterrados del paraíso original. Fuimos expulsados del primer vientre y aún caminamos en medio de la noche oscura del alma. El hombre comienza a hacerse dueño de sí mismo bajo la paradoja de verse como un esclavo y anhelar la libertad del pájaro. Los griegos decían: “El mal es haber nacido”. En India, la ley del karma —el cumplimiento de la acción— rompe la cadena de la ignorancia y nos transporta hacia la sabiduría. En todas las cosmogonías y mitos, existe el mismo sentido trágico de la vida, solo que en las religiones orientales se resolvió de otra manera. El origen de la tragedia se haya en la misma expulsión simbólica del paraíso, en la primera caída del hombre en la tierra. Friedrich Nietzsche lo comprendió en el espíritu de la música representado como un dios de la naturaleza: Dioniso, en contradicción con Apolo, el dios de las formas, de los individuos. Desde la tragedia griega, los dramaturgos se preguntaron por los dioses, los demonios, los héroes y los hombres. El sentimiento trágico aparece cuando los dioses abandonan la escena, porque los hombres han abandonado a los dioses. Entonces,



el hombre se halla solo, lejos de sus progenitores y se preguntan sobre su destino mortal. La tragedia, como el género supremo del teatro, es apenas una voz de los poetas. Pero esta voz es la única que ha dado cuenta de su destino. El sentido trágico ha cambiado según los tiempos, pero no ha correspondido a las leyes de los hombres, sino a las leyes de los dioses. Son ellos los que guardan en un oráculo hermético este *fatum*. Los dos primeros trágicos griegos —Esquilo y Sófocles— nos remiten a las disputas entre dioses, héroes y hombres. Desde Eurípides, el problema se volvió humano, psicológico. Desde esa época, la tramoya reemplazó a los dioses y el truco escénico reemplazó la magia del ritual dionisiaco. Los dioses habían abandonado la escena. Hasta en las tragedias de Shakespeare vemos este conflicto. Sin embargo, a través de la historia del teatro, encontramos un arte que vuelve hacer conexión con lo sagrado. En el Siglo de Oro español, Calderón de la Barca escribió misterios y autos sacramentales. En el segundo *Fausto* de Goethe se interrelacionan hombres, dioses y héroes, inquiriendo sobre la condición humana. No en vano, se llamó al primer *Fausto* el Fausto psicológico y al segundo, el Fausto mitológico. El sentimiento trágico, aunque es perenne, ha cambiado con el tiempo, y no precisamente ha progresado, sino que se ha encargado de inquirir permanentemente sobre el destino del ser humano sobre la tierra, su muerte y la vida más allá de la muerte. La tragedia ha penetrado en los vericuetos de la mente humana, como en su relación metafísica con los dioses. La poética sobre la tragedia es una poética sobre el *mysthe*. Por más reflexión que pretendamos hacer, su órbita siempre pertenecerá al misterio.

¿Acaso ha habido o hay un sentimiento trágico común a todos los hombres? En India, por ejemplo, no existe el concepto de tragedia como existió en Grecia y en Occidente, pues la vida, según las Vedas, continúa después de la muerte. Y no solamente en el más allá, sino en la rueda de las encarnaciones. Así mismo, en otras filosofías, no hay tragedia porque los hombres no se han separado de los dioses. El sentimiento trágico en Occidente va desde Sófocles a Shakespeare, de Esquilo a Hölderlin, de Eurípides a Brecht. Después de los héroes de Goethe, el sentimiento trágico apareció en los antihéroes. Los dramaturgos desde Alfred Jarry manifestaron la tragedia de los más humildes. Pero, casi un siglo antes, Georg Büchner con *Woyzek* anunció

la tragedia moderna. Autores tan disímiles como Bertolt Brecht, Luigi Pirandello y Samuel Beckett nos muestran antihéroes cuya tragedia es anónima. El *fatum* no ha cambiado. Las preguntas que se plantearon los clásicos griegos las retoma Shakespeare. El mito traspasa los tiempos. *Hamlet* es una respuesta al mismo mito del fratricidio de los dos hermanos: Caín y Abel, y a la vez una respuesta al mito del incesto de *Edipo rey*. Calderón bebe de las fuentes orientales para soñar que *La vida es sueño*. Goethe exalta a Paracelso y da cuenta de Luz Bel, y responde, por Homero, los enigmas de la mágica unión de Paris, Helena y Fausto. También hace de Margarita una Magdalena que canta a María, la Virgen.

La tragedia es un arquetipo que habita en el inconsciente colectivo. La tragedia del hombre solo es una: estar separado de los dioses. El héroe clásico decayó en el ídolo de barro; mientras que los verdaderos héroes de estos miserables tiempos son Woyzek, Ubú, Madre Coraje, Vladimiro, Estragón y otros hombres nacidos en lo pequeño. La dramaturgia clásica se escribió en mayúsculas. La dramaturgia contemporánea se escribe con minúsculas. No podemos seguir haciendo culto de héroes muertos y tiempos pasados, como decía Antonin Artaud en su capítulo “No más obras maestras”. No podemos seguir acumulando cultura en los museos muertos, ni en las enciclopedias. Debemos extraer del pasado sus vivos ecos para ayudar a despejar las sombras presentes.

“La historia no existe”, decía un mendigo de una pieza de Bertolt Brecht. Es necesario correr el velo para ver que el arte clásico ya ha terminado. Entonces, nuestra tragedia se remite a la guerra de las naciones, a la lucha de los príncipes, a la batalla de los poderosos, al hambre de las multitudes, a los sedientos de justicia. La tragedia de hoy nos remite a los jinetes de la muerte, de la peste, del hambre y de la guerra. El tejido de los mitos es subterráneo; está oculto a los ojos cotidianos. Su urdimbre está tendida desde la antigüedad trágica hasta hoy, de modo que lo que sucede hoy fue el devenir de lo que ayer sucedió y lo que sucederá mañana será el devenir de lo que suceda hoy. Esto nos lo advierten los sueños. Los surrealistas lo entendieron. El sueño nos muestra una parte del misterio ignoto e inefable. La tragedia es el lenguaje de los misterios. Tuvo su origen en los misterios del Eleusis, en los misterios de Démeter y Perséfone, en los misterios de Dioniso,

pero encontró su *myste*, en la misteriosa y trágica muerte de Cristo. La muerte de Cristo es el misterio de los misterios, la tragedia de las tragedias. El teatro de la Edad Media celebró estos misterios de manera hermética. Los autos sacramentales hasta el Siglo de Oro celebraron el mismo misterio. Desde Shakespeare hasta Goethe, se sigue celebrando este misterio de Jesús redimido. En el teatro contemporáneo, se celebra el misterio de los pobres y los humildes, de los desposeídos. Los misterios iniciáticos, en todas las culturas del mundo, son ritos secretos, y su lenguaje es el de los símbolos que cobija lo que el hombre no alcanza a comprender con su razón ni explicarse con su diminuto entendimiento. El *fatum* es el *myste*: la tragedia es el misterio.

El día que dejemos de soñar, conoceremos a Dios. El misterio de Dios es el origen de la tragedia en los hombres. La historia de la tragedia es la errancia del hombre en la tierra, donde ha perdido su sentido, ha perdido la razón de su lucha y vaga en los médanos de su infierno, en la marismas de su pasión. Después de Eurípides, cuando los dioses abandonan la escena, el teatro es ocupado por la vulgar comedia. La tragedia, desde la Antigüedad, pretende tender un puente hacia Dios. Su anagnórisis final, después del sacrificio fatal, es la resurrección. Recordemos que Dioniso, resucitado en la vendimia, es el dios de la tragedia y del teatro griego. Pero también es el dios resucitado, por Nietzsche, en el espíritu de la música, para la tragedia de estos tiempos.

Dioniso, como otros dioses resurrecidos, fueron la imagen del devenir crístico, el sumo trágico del hombre mortal. Aún vivimos en la edad trágica de Cristo, Hombre-Dios, representado en las grandes obras, de los grandes trágicos. La tragedia en el teatro debe aprender de la tragedia del hombre, a su imagen y semejanza. Sólo podemos aprender la tragedia como rito, de la liturgia de las religiones. El teatro es una representación artística, no un oficio religioso. El teatro sagrado es una representación religiosa. El teatro como arte del *fatum* debe aprender su forma del sentido trágico del hombre contemporáneo. La tragedia trasciende a los seres humanos. La catarsis, al convertir el horror en piedad y en amor es un vehículo de liberación. Por ello, el sacrificio del hombre es su propia liberación. Los héroes clásicos, así como los antihéroes contemporáneos, son los arquetipos

que habitan en nuestro inconsciente colectivo. Por consiguiente, los hombres seguirán necesitando del teatro como un sortilegio para revelar el misterio.

MONO SAPIENS:

ANTROPOLOGÍA DE LA REPRESENTACIÓN<sup>20</sup>

Bogotá, Colombia, enero de 1993

*Donde se considera el lugar del teatro en el pensamiento filosófico  
hermenéutico antes que ciencia y arte se separaren*

*Cuando calla la codicia, cuando se sosiega la voluntad,  
el mundo se manifiesta como representación.*

*I Ching*

LA SOMBRILLA NEGRA

El asunto de la *sombrilla negra*, a diferencia de la abismal oscuridad de las sombras, es paradójico ya que, por un lado, es instrumento útil para la lluvia —como el paraguas— al mismo tiempo que simboliza un espantajo, una especie de murciélago o de vampiro que vuela encima de las cabezas.

La sombrilla negra también es sombra protectora a la que se acogen habitualmente las masas, es decir, como piensan de igual manera —por temor—, resguardan el entendimiento en cadenas de pensamientos o ideologías. Esta manera de representación, este remedo de cielo, cuya imagen podemos imaginarla como la de un espantajo en la cabeza, debe ser ahuyentada.

Ella pertenece a la lascivia del pensamiento, no sólo desde el punto de vista de las artes, sino desde la ciencia, de la razón misma, al remontarse a sus significados mitológicos, a la *mitología de la razón*, como escribió Hölderlin, con el fin de exorcizar la confusión extendida, en su aleteo náufrago. Así también lo grabó Francisco de Goya en

<sup>20</sup> Un fragmento de este texto ha sido publicado en línea el 22 de julio del 2015 en el periódico *El Espectador*. Disponible en <http://www.elespectador.com/opinion/sombrilla-negra>.

*El sueño de la razón produce monstruos*, en el justo momento en que las ideas se habían convertido en espantajos.

Vale la pena recordar cómo las ciencias modernas se vincularon desde el pasado siglo a las artes. Las ciencias pragmáticas han contribuido a explotar en pedazos el pensamiento occidental, dando a la tecnología de la guerra el papel fundamental en los procesos transformativos de las ideas en cosas, de modo que lo maquinal, propio de la técnica, usurpa en el mundo parte inefable de las ideas, al reemplazarlas por demostraciones fácticas y materialistas, agrupadas en legiones guerreras de golems.

Esto no solo ocurrió desde la Revolución industrial, en Europa, sino que la historia del pensamiento universal nos muestra cómo las cosas se separaron de las ideas desde remotos tiempos. Así, recordamos que la Física y la Metafísica tomaron dos caminos diferentes, que la Historia, en sus distintas versiones materialistas, pretendió dar leyes sociales al comportamiento metahistórico del Espíritu. La psicología se apartó de las ciencias magnéticas y simplificó causas y efectos en conductismos mecánicos y fijos del comportamiento de la *psiquis*: así ordenó en masas a las multitudes. Las teorías del conocimiento, las maneras de pensar, pasaron a ser, según las modas de las épocas, redes de las ideologías para el consumo, manejadas al capricho del poder, haciendo de la representación del mundo sistemas de creencias falsas, que atrapan la mente.

Hoy en día, vemos con facilidad que la gente no piensa por sí misma, que ha perdido la facultad de ver la realidad, reemplazándola por las imágenes que las redes del pensamiento le reflejan en la mente y que reproducen de manera más patente los medios de comunicación. Creemos del mundo no lo que es, sino lo que las ideologías nos dictan.

A la sombra de este espantajo, hacemos falsas cosas de la vida. En India, la apariencia de las cosas, la red de las formas, se conoce como *Maya*. En el *Tao Te-King* de la China, se conoce como la red de las diez mil formas, que atrapa y confunde los sentidos. Es como si los hombres crearan pequeñas cúpulas —sombrillas negras, pequeños techos construidos con fragmentos, pedazos y roturas, tejidos con amarres y nudos—, donde los pensamientos, como musarañas, se sostienen de estructuras que se generan en la cabeza misma, como

engendro de los sesos, y se abren como paraguas creando un símil de cielo que oculta los verdaderos rayos del conocimiento.

Hay que atreverse a pensar por sí mismo y dejar la sombrilla de conceptos que aprisiona el entendimiento. Es la sombrilla negra la que tiende la oscuridad sobre las ideas y las reemplaza por bazarros dobles que se reproducen como reflejos en el laberinto de los espejos.

Dicho en términos de los indios yaquis, según nos recuerda Carlos Castaneda, el tonal es el tejido de la apariencia que aprisiona, y en términos nagual, la fuerza misma del cosmos que aparece libre, potente y luminosa.

Krishnamurti de la India ha señalado, en consonancia con las antiguas ciencias del Yoga, que los hombres no ven la realidad, sino los pensamientos que se hacen de ella. Hoy en día, esto es patético en el desarrollo de la filosofía, que devino en complejas estructuras, coordinadas cartesianas, dudas metódicas, entre otras que, como especies de mecanos mentales, de juguete cibernéticos, cada vez más sofisticados, reemplazaron el pensamiento por un juego de aplicaciones mecánicas.

Hay que recordar aquí la Patafísica, reinventada por el excéntrico genio Alfred Jarry, como ciencia de las excepciones en la que es imposible calcular, a la manera de las llamadas ciencias exactas, la realidad (véase Antei *La ruta del teatro*). Por el contrario, la realidad, desde allí, aparece como la excepción misma, debiendo ser considerada como algo excepcional, como un fenómeno único, irrepetible e indemostrable.

Si logramos plegar esta sombrilla y abrir el pensamiento al etéreo mundo de las ideas, comprendemos que lo maquinal no tiene idea, que sólo es la manera como el hombre aplica la avaricia de su inteligencia.

Esa física de la cual el espíritu no se ha apartado jamás no es la física atómica que conocemos, sino la física natural sostenida por la inefable razón del ser: la metafísica. Ya lo decía Friedrich Hölderlin: “No parece que la física actual pueda satisfacer a un espíritu creativo, como el nuestro es o debe ser” (27). Así ocurre también con la llamada “realidad social” de la cual el Estado es su más portentosa obra. “Quiero mostrar que no hay idea del *Estado*, porque el Estado es algo *mecánico*, como tampoco hay una idea de una *máquina*. Sólo lo que es objeto de la *libertad* se llama *idea*” (Hölderlin 27).

Así también el pensamiento debe dejar de ser una especie de maquinaria mental —esa sombrilla negra, ese espantajo, esa maraña que enreda, ese galimatías, ese nido de víboras— para regresar a su idea de libertad original. Más allá de los sistemas de pensamiento, de las estructuras mentales, el hombre debe recuperar su libertad de pensar, figurar o representar el mundo en plena libertad. Cuando esto sucede, el espíritu poético ahuyenta sin temor al espantajo negro. Así, nos es dado volver a pensar el problema de la representación dentro de la apariencia y fuera de ella. Para ello, vamos a remitirnos a la memoria de las ideas, pero sobre todo a la antropología poética, como ciencia que nos recuerda lo que va del hombre al mono.

#### MÍSTICOS SIMIESCOS

La antropología poética conserva en su memoria un sello donde se puede ver a un mono mirando la luna. Podríamos decir que el mono la mira extasiado largo tiempo y, de cuando en vez, baja la cabeza, extrañado, y descansa la nuca. El mono contempla la luna y eleva su pensamiento. También lo hemos visto lanzándole cosas y tratando de alcanzarla. La psicología de este momento, si bien interpretamos a Jung, es *sublunar* y *simiesca*.

Aún no alcanza la luna, el primer círculo de las esferas del universo. Parece que el mono trata de alcanzar algo, de recordar alguna cosa, un pensamiento perdido, algo. O, por el contrario, lo que verdaderamente hace es contemplarse en el espejo de la luna y recibir los reflejos del sol. Este baño al flujo de la leche lunar —el *Soma*— convierte al mono mirando la luna en la imagen, en la representación misma del antropólogo meditando sobre la representación, sobre el reflejo que en la conciencia de este *antropo* hace el pensamiento salvaje, en el antro del mundo platónico, tratando de recordar el perdido eslabón.

Charles Darwin nos refiere, en *La expresión de las emociones*, el *sensorio*, la energía magnética que las ciencias pragmáticas no lograron ubicar en el cuerpo y que pertenecía al mismo magnetismo animal que en su época también fue estudiado por Schopenhauer, al lado de fenómenos como la telepatía o el sonambulismo, así como otros fenómenos que la psicología moderna abandonó.



El sensorio pertenece a la memoria animal, al antiguo animismo, base de las culturas chamanísticas extendidas por el mundo entero. Nos remonta a la ciencia de los animales, pasando por la misma fisiognómica, el parecido del hombre y el animal en el rostro, así como a toda clase de símiles antropozoomorfos. Pero la memoria está en la base de las tradiciones antiguas manifestadas en las artes de actores, cantores, chamanes, brujos, curacas, payés, druidas, magos y toda clase de demiurgos que conservaron las artes y las ciencias, basadas en la naturaleza y los animales.

La historia de la relación del hombre con los animales está falsificada por la soberbia que impuso la depredación de las especies, la carnicería profana, la explotación y el exterminio de los animales. Esopo y Homero conocieron los secretos de los animales y los vieron como esfinges que interrogaban al hombre, así como grandes sabios de muchas partes. Pero esta idea de sensorio fue abandonada por los estragos que hizo la edad de la razón y más tarde fue explicada como fuerza sexual por Sigmund Freud, ignorando los motivos por los cuales el hombre —o el mono— se levantan como árboles después de cada noche, apuntando al cielo.

La antropología de la representación utiliza la ciencia para descubrir, en primera instancia, el cuerpo de mono que aún tiene este científico que se mira en el espejo de agua de la luna y no comprende aún cómo olvidó su *ánima* y dónde extravió su espíritu. Olvidó que es otro animal cualquiera y, con soberbia, se entronizó cual despota de la naturaleza, de sus semejantes y de sí mismo. *Homo sapiens*, dice la antropología. El animal que mira la luna levanta su columna vertebral e inclina la nuca hacia atrás. Tal es la posición del cuerpo. La columna se levanta al flujo del soma lunar, inspirada por el eco de la música de la flauta del sol. Así mismo, se levanta la serpiente, por la vibración que en la tierra hace la música de la flauta del gurú.

Lo mismo ocurre con las columnas vertebrales del mono o del antropólogo; ellas se levantan como flechas hasta el primer cielo de la conciencia, la luna. En ese momento, el soma de la luna lo enloquece y el mono grita, salta y baila, lo mismo que el científico, que en ese momento cree volverse *antropólogo*, pero lo que verdaderamente hace es reconocer en su propio cuerpo el cuerpo animal. La psicología del sensorio es psicología animal, es cuerpo animal. Allí despertamos la

memoria. Habría que remitirnos a las ciencias naturales —a la Zoología, a la Botánica— y a ciencias como la Fisiología, la Etología y la Filosofía animal, para reconocer las diversas ramas del árbol a donde el mono y el antropólogo suben a recordar.

La columna vertebral, para la ciencia del Yoga, es la serpiente que se levanta, la serpiente erecta, el Kundalini, la energía que se eleva a través de los siete *chakras*, los puntos vitales por donde sube y baja la energía del cuerpo, y representan, de abajo hacia arriba, los mundos por donde el hombre eleva su conciencia y libera su espíritu.

La antropología sublunar y simiesca debe ser vista a la luz de esta imagen, en la que los animales se reúnen para recordar el camino que el mono emprendió al desprenderse de su cuerpo y volar hasta la luna. Es el ciclo de los muertos, el ciclo natural. La difunta luna oficia este ritual.

En algunos mitos, de la Luna vienen los murciélagos, los espantajos del pensamiento que, como sombrillas negras, aprisionan la conciencia en lo que no rebasa el entendimiento simiesco. El místico mono mira la luna y el somático antropólogo se golpea la frente diciendo: ¡Bestia!

Si Arquímedes dijo: ¡Eureka!, al antropólogo le corresponde decir: ¡Bestia!, porque él, que trata la ciencia del *anthropos*, debería voltear los ojos sobre su *ánima* y estudiar el *sensorio*, su animal y sus tradiciones para rebasar la tautología en que circula viciosa esta ciencia y hacer de ella algo somático, lunar y poético. Parecería irracional, pero es justamente lo contrario.

La ciencia del mono es, a este punto, la verdadera. Muchos artistas y científicos, confundiendo los animales, han pasado lastimosamente, a ser bocado de la antropofagia de la bestia. Porque la ciencia animal tiene como en el Barong de Bali, como en el *yíng* y el *yang* de la China, dragones de luz y dragones de oscuridad.

## EL MONO Y EL BÚHO

*Las relaciones religiosas en su representación no son ni intelectuales, ni históricas, sino intelectuales históricas, esto es: míticas...*

Hölderlin

En el tarot egipcio, el arcano “El saber” —o “Arte y ciencia”—, según distintas versiones, tiene grabado en su parte inferior a un mono o a un mono sentado frente a un búho, el dios Thot que aparece con cabeza de Ibis, pero también se le representa como un babuino y se le relaciona con el chacal o el perro. En la parte central está un pintor o una sacerdotisa leyendo en las entrañas de un animal. Y, arriba, un guardián del conocimiento o un chacal guardando un cofre.

El saber científico, como el artístico, es saber ver en las entrañas de un animal. En el interior de un animal sacrificado, leyendo en sus entrañas, se aprenden las ciencias y las artes. El lienzo del pintor es la entraña misma donde el pintor despierta el *ánima* de las cosas.

El sabedor, dicen los indios, es el que sabe... La caja guarda la verdad y el chacal la protege. El guardián vigila el conocimiento e inspira al pintor. El saber oculto se adivina a través de las vísceras de un animal sacrificado. Thot, contemplando al búho —la sabiduría—, es como el mono mirando la luna. El Dios egipcio está asociado con la luna, patrón de los sabios y letrados, artistas, magos, descifradores de jeroglíficos y psicopompos. Según Chevallier, Thot, en forma de mono, aparece con Pooh, la luna.

El mono mirando la luna medita sobre la muerte, en las noches del sacrificio de los animales ofrendados a los rayos de conocimiento del sol. Se mira en el espejo de la luna que se quiebra al amanecer. Medita sobre el espacio interlunar, el camino de los muertos, el cementerio donde la primera conciencia muere, dando paso a la conciencia cósmica. Por eso aparece en la parte inferior o bajo tierra, en los vestigios, en las huellas, en los entierros, practicando un oficio de muertos, necrófilos psicopompos, como arqueólogo, como antropólogo que lee en los huesos, en las entrañas de la tierra abierta, la evolución de las especies.

Se nos figura también como un caníbal, como antropófago que devora el cadáver del sacrificio, que profana la paz de los muertos.

Esta imagen nos recuerda también al guerrero suicida Áyax, con el rostro pintado de sangre y enloquecido sobre cadáveres de animales sacrificados.

El mono aparece como una caricatura del *yo-sabedor*, como paradigma de la ciencia del hombre que aún no llega a hombre, que permanece en el pensamiento simiesco; eslabón que lo une por siempre al animal que le recuerda que él es otro animal, un hermano del mono.

El Maestro Mono y el Maestro Simio, los hermanos mayores de Hunahpú e Ixbaliqué, en el *Popol Vuh* de los indios mayas, son convertidos en monos por orgullo y dejados en las copas de los árboles donde, de rama en rama, vanidosos, disipados y lujuriosos, chillan cual doctas caricaturas de sabios, sacudiendo las hojas del árbol de las artes y las ciencias.

Octavio Paz, en *El mono gramático*, interpreta a Hanuman como un mero eslabón de la lengua del hombre, olvidando que el dios indio está asociado con el viento, al aliento mismo de Brahma, al sople de las sagradas palabras que animan las cosas. Hanuman tiene el poder de volar, de remontar los aires, de elevarse en el cielo y realizar las más grandes hazañas, según está escrito en *El Ramayana* de Valmiki. Hanuman es el héroe en la épica del puente, el salvador de Sita y el amigo más devoto, salvador, de Rama. Es un mono que se desprende de la tierra y vuela. Diríamos, es el mismo pensamiento alado.

En eso pensaba el mono cuando miraba la Luna. Y su pensamiento perdido como eslabón suelto, se enlaza al extraviado pensamiento del hombre. Y así recuerdan y, juntos, sellan esta cadena. Cuando baja la cabeza, mira con melancolía la tierra. Esa mirada es la misma mirada del perro (*La Melancolía* de Dürero). El perro es el mismo mono que, al lado del ángel, guarda el poliedro. El animal levanta la cabeza y, boquiabierto, deja que la mano de la conciencia domine sus fauces, su bestial apetito.

La fuerza del espíritu dominando la cólera de la bestia —del mono, del perro, del chacal, del tigre, del león... del hombre— es animal noble, a diferencia de la bestia militar, de la bestia fascista que también aparece en forma de perro, de leopardo o de tigre, y que ruge insaciablemente a pesar de sus heridas.

Por eso exclama: ¡Bestia!, y regresa la mirada a la tierra, a la entraña del animal muerto, tratando de comprender este jeroglífico, este enigma que nos aparece en la naturaleza misma de los animales que somos, como esfinges que interrogan. Nos preguntan para desatar los nudos de la red de la ignorancia, de la apariencia, de Maya.

Los cantos de las vacas muertas aún resuenan en las riveras del Ganga, y en el Leteo se apilan montañas de cadáveres de animales muertos por la mano criminal del hombre, esa bestia de las bestias que arremete sin piedad, jinete de la muerte y exterminador de las especies.

#### LA MONADA

*El mono se tapa las orejas...*

*El mono se tapa los ojos...*

*El mono se tapa la boca...*

Los tres monos sabios —*San Saru*— nos plantean un enigma de felicidad y sabiduría. El mono cierra sus sentidos y dirige su mirada hacia dentro, hacia la oscuridad de sí mismo donde aparecen volando la sabiduría —Atenea, Sofía, el búho, la lechuza, la luna...—; busca como Thot, la sabiduría, no afuera sino adentro; por eso cierra sus orificios, tapa sus sentidos y vuelve su oído, su vista y su voz hacia la izquierda, donde la luna interior se refracta. “Conócete a ti mismo” está grabado no sólo en la piedra de la memoria de los monos filosóficos griegos. Ella es la excelsa mónada del supremo epígrafe del saber.

“Nada sé...” parecen decir los monos, como la única forma de algo saber. Los Bodhisattvas pueden ser concebidos como los monos del Buda, en el sentido griego de la palabra *monos*, es decir, únicos o solos, cual diversos, como individuos, indivisos, seres que toman conciencia de sí mismos a través del principio de individuación, reconocimiento del estado de separatividad y superación de este sentimiento trágico, vuelo del alma, propio de los procesos evolutivos de muerte y resurrección. Se desprende del *yo*, de la física realidad para volar más allá de sí mismo, para liberarse del antro del mundo, de la prisión del alma. La lógica del *ánthropos*, el libro que se abre como animal de sacrificio, permite leer en sus entrañas, como adivi-

nos, la transmutación de la carne en espíritu. Los antiguos sacrificios de hombres y animales se han transformado en maquinarias mentales que trituran los sesos y devoran la carne, en molinos que amasan hombres. La conciencia permanece baja, como espesa niebla, como sinuosa serpiente que se arrastra pesada. Los babuinos esperan inquietos la madrugada...

#### COLA

El Gurú toca la flauta y el cesto se destapa. La cobra danza y se levanta inspirada por la música. El mono erecto señala la luna levantando el hueso. El soma baña el hueso que suena como flauta. El mono se sienta sobre su cola erecta. ¿Fue la cola la que levantó al mono? Decimos la cola, es decir, lo que está atrás nuestro, lo que precedió la columna vertebral antes del diluvio, en la época de los dinosaurios.

Primera memoria, memoria reptil. La memoria del cuerpo se remonta en la evolución de las especies reconociendo los más simples vertebrados, como la serpiente, como Yod, el basto, la espada, el hueso, la pluma y la flauta, se levantan inspiradas por la música que en la luna refractan los rayos del sol.

## DEL DESNUDO SAGRADO

Khajuraho, India, marzo de 1997

*Donde se comparten algunas interpretaciones simbólicas  
de la desnudez a partir de la tradición hindú y algunos  
otros diferentes usos*

En el Jainismo, el desnudo se advierte como desnudo arcano, original. El *lingam* —miembro sexual masculino y representación simbólica del dios Shiva— no es simbolizado como en los templos de Khajuraho, sino que aparece en su espacio y forma original. En los templos de Shiva, el *lingam* es tratado como un cono tallado en roca, mármol o metal. El nivel de abstracción en forma cónica dirigida al cielo, hacia arriba, indica el lugar donde dirige su atención: la morada de los dioses, la casa de Shiva. Sin embargo, en los templos jainistas de Old Khajuraho, del grupo este, el *lingam* se muestra en su estado natural; no hay representación alguna y corresponde a su propia naturaleza. La pregunta es: ¿de qué manera intervino el desnudo en los templos de los Chandela si el traje es apariencia —Maya— y los ornamentos son parafernalias, todas ellas formas de revestimiento del desnudo natural, o si, por el contrario, la hermenéutica india se vale de Maya para ocultar la visión sagrada a los ojos del profano?

De cualquier manera, esta cuestión propone una reflexión sobre el desnudo simbólico, más cuando está referida al tratamiento del desnudo en las culturas occidentales. Si los desnudos jainistas y shivadistas son sagrados, en donde el *lingam* no está representado, entenderíamos que el templo, como el vestido, son formas de revestimiento, para ocultar su sentido a los ojos profanos o para protección contra la conciencia vulgar, principio moral con normas rígidas, propia de la sociedad contemporánea de India y otros países. Sin embargo, no es fácil deducir tales cosas si consideramos el desnudo en el arte mu-

sulmán, judío o cristiano, donde encontramos más revestimiento. El velo —o vestido—, considerado como Maya, guarda el misterio mismo de la naturaleza, como Isis de los egipcios guarda el sol tras un velo, guarda a Osiris revelado. Los ritos fálicos —Heliogábalo, el baile del muñeco del Amazonas, etc.— comunes a muchas culturas, decaen cuando se corre el velo y el sagrario se profana.

Culturas nudistas, como la jainista y shivadista, son paradojas de la vergüenza original, pecado-karma, mostrándonos que sólo es un asunto de los humanos, no de los dioses ni de sus profetas. El revestimiento del *lingam* es para su protección. El *lingam* solo existe en el *yoni*-templo; no podemos entender *lingam* sin *yoni*; *yoni* y *lingam* son complementarios. El *lingam* sin *yoni* solo sería un tótem idolátrico, inspirador de templos erectos, iglesias, edificios y pornografía. Los rituales fálicos decayeron en pornografía en la sociedad de consumo, creando graves problemas públicos, pestes, enfermedades, miseria, desprecio, etc.



## ESPACIOS DEL TEATRO SAGRADO

Khajuraho, India, marzo de 1997

*Donde se profundiza en el cuerpo escénico como un microcosmos  
que vive en su propia dimensión tiempo-espacio y en algunas  
de sus implicaciones*

DECONSTRUCCIÓN ARQUEOLÓGICA N.º I

LOCÍ DE 2 X 2 M<sup>3</sup>: SANKIRTANA Y OTROS

La danza y el teatro, considerados como vestigios arqueológicos, suponen un estudio espacial en la cuadratura del cubo; *athanor* donde se crea el mapa de la escena o de la memoria de la acción simbólica.

Según antiguos sistemas de la memoria que han transmitido los planos del movimiento, queremos llamar la atención sobre la antigua danza Sankirtana, al noreste de la India, la cual está diseñada sobre los movimientos de la serpiente; conocimiento transmitido de gurú a gurú a través de generaciones e inscrito en dibujos manuscritos que señalan las diversas figuras de la danza de la serpiente, huella que deja en la arena al sonido de la flauta.

Los mandalas orientales —dibujos concéntricos— indican la penetración hacia el interior: el rayo de luz penetrando el huevo. El sistema de la memoria de Giordano Bruno representa planos, con valores y escalas; tejidos que representan dibujos y signos; un lenguaje cifrado o jeroglífico que fija en sellos la memoria hermética. En la danza Odissi de la India, también encontramos la misma medida, en la posición básica llamada *chouka*, en la cual los pies están separados con las puntas hacia los costados y las rodillas flexionadas, con los brazos horizontales, midiendo la cuadratura del círculo. Lo mismo en la conocida imagen de Leonardo da Vinci que representa un hombre midiendo el espacio, inscrito en un cuadrado y un círculo,

representación del Cielo y la Tierra. En las imágenes provenientes de la alta Edad Media europea, la imagen humana está representada en un *locis* de la memoria, midiendo su proporción.

El *loci*, entendido como lugar interior, es el espacio donde se realiza la deconstrucción de la conducta, la cual aparece oculta en capas de comportamiento aprendido socialmente, velada por aparentes movimientos naturales. La naturaleza original de los movimientos del hombre ha sido alterada por la domesticación, la represión y la negación del ser. El laboratorio deconstructivo de la acción ofrece elementos para la creación de los personajes, con base en los movimientos de los animales (naturales).

En el cubo de la memoria<sup>21</sup>, se estudian los movimientos, las acciones y las escenas. De allí se aplican al proceso de montaje, al tomar una acción o una secuencia de acciones, consideradas como células vivas que componen el rol. El estudio se realiza verticalmente, es decir, a profundidad, con “microscopio”. El cubo de la memoria permite no exceder la medida humana, es decir, la proporción del cuerpo, más bien propone una minimización de los movimientos, una síntesis, un proceso simbólico, en el que lo evidente da paso a lo latente, en el que la lógica se torna paradójica.

La escogencia de fragmentos de textos debe cumplir los máximos requisitos de calidad, trátase de cualquier clase de texto o sonido, música o ritmo. La deconstrucción de la acción se realiza por compresión o dilatación del ritmo. Acelerando o dilatando el ritmo de la acción, podemos abrir su cáscara y probar su sabor, es decir, su emoción; podemos observar su naturaleza, sus comportamientos, sus inflexiones y núcleos, sus oposiciones y movimientos complementarios. Las oposiciones que se ejercen en las acciones físicas son una guía para descubrir sus motivos latentes. Despejando las capas de la conducta aprendida socialmente, el actor puede descubrir los gestos, las acciones originales, el *mudra*, el *rasa*, el *asana*, etc.

La deconstrucción se realiza en procedimientos de prueba-error-acierto, mezclando, por analogía, los movimientos de los animales, según su ca-

<sup>21</sup> El cubo de la memoria es el *loci* (lugar) tridimensional de dos metros, donde se mide el cuerpo humano y se observan los movimientos. Sirve como plano para montar las acciones y amplificarlas en la escena.

racterística: suave (*lasya*) o fuerte (*tandava*). De esta manera, se puede recuperar la memoria de los movimientos perdidos u ocultos en capas de comportamiento aprendido, en capas de tiempo. La emergencia de la memoria corporal en el cubo de la memoria —matriz donde se vuelve al origen— es la creación de un simulacro de cuerpo humano; un cuerpo en el que el componente simbólico aparece en forma mixta: humana-animal. El cuerpo, entonces, aparece como un jeroglífico, tal como las esfinges antiguas que nos interrogan. Los personajes son preguntas, no respuestas, ya que el hombre es una pregunta en proceso de respuesta.

El teatro de Shakespeare *El Globo* también representaba el cubo inscrito en el círculo, representación de la tierra y el cosmos, compendio de la hermenéutica de la época isabelina. Las malocas de la selva del Amazonas tienen dos formas básicas: una redonda y otra rectangular. La redonda está compuesta de un plano circular en cuyo centro hay un área cuadrada delimitada por cuatro columnas y en la rectangular también está la misma área interior. En ambos casos representa el espacio interior o lugar sagrado, centro del ritual, llamado el “Pecho del tigre”, cuadratura interior simbolizada por la distancia entre las tetillas del chamán, donde habita el corazón, el cual es el receptáculo de la memoria. El corazón es el espacio interior donde ocurre la danza y el teatro.

#### DESCONSTRUCCIÓN ARQUEOLÓGICA N.º 2

LOCI DE 2X2 M: TEMPLOS DE KHAJURAHO

1000 A. C.: REINOS DE LOS CHANDELAS

Los escenarios sagrados de los templos de Khajuraho tienen proporción humana, al no exceder la medida del cuerpo de la bailarina; la medida, ni más ni menos, proporcional a los movimientos, y el lugar que ocupan en el espacio el *asana*, el *mudra* y el *abhinaya*. Están contruidos en sólidas piedras; se encuentran rodeados de cuatro columnas que forman un cubo que se proyecta hacia arriba, en la forma cónica del techo. En los laterales, se ubican los reyes de los Chandela; al frente, el santuario, y atrás, la puerta.

La bailarina, con los brazos extendidos, ocupa el espacio completamente, de lado a lado. Así como ocurre en diversas culturas, la pro-

porción original del cuerpo corresponde a su propia naturaleza. Ni más, ni menos. El cuerpo humano sobredimensionado, inflacionado en tramoya o en escenario, en espectáculo, pierde su medida humana, sobredimensionando su vanidad y su ego. El espacio sagrado corresponde al cuerpo, cuyo objeto fue motivo de celebración en Khajuraho. La proporción de las esculturas es menor a la de un cuerpo humano; son el tercio de un cuerpo. Los dioses amorosos son representados en posiciones de danzas eróticas —relacionados con el *Kama Sutra*—, danzas de cacerías y cortejos, de batallas y fiestas, de meditación y de escenas cotidianas.

El cuerpo, en sentido microcósmico, no es cuerpo magnificado ni truco de tramoya que exceda el interés íntimo de la relación con los dioses. El interés es arqueológico y puede ser muy útil para una reflexión de los espacios escénicos, del teatro de investigación que pretende restaurar espacios originales de representación, si un espacio original de representación es un *locus*, es decir, un lugar especial —morada interior—, donde podamos revelar la acción original, cubierta de capas de polvo —conductas, movimientos, acciones...—.

Este *athanor* —o recipiente cubicular— contiene la esfera y las formas curvas donde el actor-bailarín puede estudiar sus movimientos. La correspondencia del espacio exterior del escenario, con el espacio del cuerpo humano, nos propone la observación mínima de los movimientos, donde el detalle es propiamente el interés. El detalle de las posiciones del cuerpo, de los pasos de las danzas, de los *mu-dras*, de los movimientos de los brazos y las manos y del *abinahya* y las emociones es lo que nos maravilla.

## **V. DEL TEATRO Y EL MITO**



## ARTAUD, EL PROFETA ALUCINADO

Ciudad de México, México, 1980

*Donde se rinde homenaje al visionario francés que revolucionó  
el teatro en el siglo XX*

### 1

*Solo puede haber teatro a partir del momento  
en que se inicia realmente lo imposible.  
Hoy como ayer la multitud está ávida de misterios.*

Antonin Artaud

Sobre los dientes, mascullando palabrejas, te vi en el rostro de aquella, la otra, doble mortal del silencio. Una crujiente asquedad de muelas. El culo: por ello te nombro, al saberte en un doloroso asiento mortuario.

El fluctuar en la corona del cíclope ciego cuando de economía se trata, el discurso del ministro hipotético. El magistrado de una de tantas remotas tierras que visitaste. Al atravesar el océano, diste con nosotros. Los tarahumara: la piel verde del cactus, esta cultura incipiente de monasterios y almidones. Cuánta acumulación: la caca, el oro...

Por eso invoco al otro, el desaparecido en el rincón de Rodez, en la hiriente espátula del sacerdote, y los pelos.

Es de por sí un hábito incoherente: la inmortalidad de un gesto, la pluma erguida en la mueca de chasquear la lengua y mojarla de saliva para dar fluidez al texto omitido en la última conferencia que dictaste en el Salón X de París.

He leído a los de *Tel-Quel* dar por ti algunos discursos en *Artaud: la sociedad reposa sobre un crimen cometido en común*, con Julia Kristeva y sus asonancias. Un remolino estrecho de recuerdos. Si mal no acierto, una oreja y un escándalo surrealista en el teatro. Los otros se volvieron políticos, André Bretón, etc.

La mueca que me has dejado por herencia me remonta a ver en la película *Napoleón*, esos alaridos de Marat en la bañera. Nadie en Francia, aún, sabe gritar. Tampoco aquí, en ultramar.

El estertor de una peste bubónica nos afebra también, lo confieso, y me tensa y me aniquila con sollozos. Lo que no puedo admitir por ti es que aquellos otros, despatarrados en la ausencia, se muestren coléricos cuando la impotencia hace que los choques eléctricos los despierten o, cuando más, los tuerzan.

En tu carta a los directores de los asilos de locos, les decías: “No pensamos discutir aquí el valor de esa ciencia, ni la dudosa realidad de las enfermedades mentales” (Artaud *Carta* 11).

¡Qué culo de demonios nos ha venido a visitar, Antonin! ¡Cuánto pesar en el santuario! ¡Cuánto corazón falsificado! El opio, un alivio para el dolor mortal de tus carnes. Pero el comercio y la usura de este aniquila otra parte de nuestro cuerpo. Por ello habito en la oscura y femenina *eros*. Cuando recogí en la playa las huellas de arena que me heredaste, tuve la cautela de ir esparciéndola por el camino (para poder regresar).

“Crear mitos, tal es el verdadero objeto del teatro” (Artaud *El teatro* 132).

Ariadna, ciega, lleva con su hilo al Minotauro-Teseo que grita de horror al verse preso. La cabeza de Sísifo, y no la de Roca, es la que rueda desde lo alto de la montaña. Espero que a ultratumba llegue éste, mi llamado.

## 2

La confusión alrededor de las ideologías —materialistas y positivistas— ha prohibido, por lo pronto, hablar de religar estos vasos comunicantes.

*Si, por otra parte, basta con pronunciar las palabras religioso y místico para que lo confundan a uno con un sacristán, o con un bonzo budista profundamente superficial e iletrado, que sólo sirve para hacer girar las ruedas de las oraciones, esto demuestra simplemente que somos incapaces de sacar de una palabra todas sus consecuencias, y que nada sabemos del espíritu de síntesis y de analogía.* (Artaud *El teatro* 52)



Por ello nos referimos con hermetismo desde este umbral. Tu peste sigue siendo la peste actual. Ellos, los otros, ya no enemigos, explotan de ella.

He visto en el Museo Louvre, en París, *Las hijas de Lot*, el cuadro que comentas en “La puesta en la escena y la metafísica”. Las lenguas de fuego del Santo Espíritu cayendo del cielo... Las aguas agitadas... La furia santa de la madre-mar...

Aquí los tengo conmigo, quietos: magos negros.

Este caos continúa. Hemos encontrado otras cosas.

(Silencio)

Con Tere fuimos a ver una obra, hecha a tu nombre. Al retorcerse y gritar en la escena, espantaba el dolor que queríamos guardar como oblación. La ternura del sacrificio exige rigor. ¡Qué asco!

“El teatro es el único lugar del mundo y el último medio general que tenemos aún de afectar nuestro organismo” (Artaud *El teatro* 90).

### 3

He leído de J. L. Barrault, tu biografía. En aquellos días tuve alucinaciones *flash-back*: en vez de mujer, vi en mi cama la vaca de Buñuel. El embrujo de que fuiste presa estamos tratando de ahuyentarlo.

He terminado mi montaña de signos. Escribí un artículo donde cuestiono tu concepto de crueldad. Sin embargo, por estos días, me he visto repitiendo tu frase “la crueldad, ese apetito devorador de vida”. Algunos impulsos asesinos —quizás de tanto odiarme— me han invadido. Dios me guarde.

En esta luna he devorado una asquedad ardiente. Pero he recordado que en el portal de paja derroté al demonio. La lectura del libro *Cartas desde Rodez*, donde te referes al misterio de la virginidad de María, me inquieta mucho. Me gustaría volver a leerlo. Ahora pienso en la Rosa Mística.

“Si hay aún algo infernal y verdaderamente maldito en nuestro tiempo es esa complacencia artística con que nos detenemos en las formas, en vez de ser como hombres condenados al suplicio del fuego, que hacen señas sobre sus hogueras” (Artaud *El teatro* 16).

## 4

El hacedor de sí mismo, como te llamas, es la primera obra del Mago. La consustancialidad del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo. Buscando mi muerte, en el último recinto del Hades, encontré la tumba de mi Padre. Creí que me iba a devorar y sentí horror. Pero cuando entré en el cuerpo de él, respiré por primera vez.

En tus *Mensajes revolucionarios*, hay una parte donde hablas que a los ventiocho años comprendiste qué era el Padre. Creo que en el camino de los Arcanos es exacta la edad.

## 5

Si no creamos, nos iremos al Infierno.

Habrà que buscar estímulos. ¿Estimulantes?

Podemos cerrar los ojos y seguir la corriente de nuestros pensamientos.

Orar.

El hombre “es un monstruo que en vez de identificar actos con pensamientos ha desarrollado hasta lo absurdo esa facultad nuestra de inferir pensamientos de actos” (Artaud *El teatro* 10).

Invariablemente es la lengua de la confusión. ¿Cómo podríamos discernir esta lógica? Si digo esto, infiero lo otro. Si nombro aquello, salgo de la caverna. Cuando soy cuerpo, podría tener un ojo y ver la luz indirecta, sorprender la sombra. El mundo es irrepresentable, incognoscible y misterioso.

“Todos los verdaderos alquimistas saben que el símbolo alquímico es un espejismo, como el teatro es un espejismo” (Artaud *El teatro* 56).

La labor de los ideólogos y de los políticos es agruparlos para gobernarlos y dominarlos; la magia negra es su vehículo, es decir, la lucha y el odio.

La cadena de palabras en sucesión que nombro articulan los sonidos que destruyen sus sombras. Cuando rompiste, Antonin, las lenguas en “Aquí yace”, desarticulaste nombrando. Una lengua inconclusa. El nombre y el Nombre. Lo que se nombra es irreveleable. Las sombras —el divino juego de la apariencia— nos agotan cuan-

do creemos que el laberinto es infinito, irresoluto. Las nubes se bifurcan y deforman.

“Pero *teatro de la crueldad* significa teatro difícil y cruel ante todo para mí mismo”. (Artaud *El teatro* 90).

## 6

La montaña de mis signos. He aquí la revelación de la montaña de mis signos:

A la entrada, ser visitado por la Serpiente.  
 Divisar los Señores de Xibalbá.  
 Tomar la Flor del Diablo. Ser Judas.  
 Cruzar de nuevo el lago y comprender lo insignificante de la trans parencia.  
 Atravesar los espejos.  
 Hacer rodar la cabeza de Sísifo.  
 Ser piedra, y ser detenido por un cactus.  
 Pedir perdón al Árbol.  
 Ser anunciado por la Mariposa Cabeza de Muerto (*Acherontia Atropos*) y no ser desnucado por ella.  
 Habitar la Serpiente de Siete Cabezas (la bestia de San Juan).  
 Descender a los Infernos.  
 Disolver la Asamblea del Diablo.  
 Ser atado por dos niños, con un hilo blanco.  
 Visitar la tumba del Padre, y ser con él Santo Espíritu.  
 Resucitar entre los muertos.  
 Seguir el rumbo del pájaro agorero.  
 Ver el cerco del Toro y la boca de Cronos.  
 Navegar en la Constelación perdida de la Ballena.  
 Hablar con las Nubes.  
 Subir al Volcán.  
 Beber arena movediza, y ver el ojo del Diablo: el cuervo.  
 Ahorcarse en el Palo seco de Judas.  
 Nacer en un Portal de Paja y ser regalado por los tres Reyes Magos.

Purificarse en los vientres del agua.  
Desatar las muñecas de la última Serpiente.

He aquí, Tutuguruti, la montaña de mis signos.

## 7

La idea de la crueldad. Artaud no advierte que el simbolismo material que designan las operaciones misteriosas de la alquimia y de la magia corresponde en el teatro —el espíritu— a un simbolismo idéntico. Parece así estar dominado por la idea de André Bretón de diferenciar la analogía mística de la poética. Los surrealistas manifestaron que lo desconocido —oculto— se halla en el inconsciente, poniendo así de relieve el papel de los sueños, visión incompleta de lo desconocido que tiende a manifestarse evidentemente, no sólo en lo onírico, sino a través de todo lo natural. La comunión del ser y la naturaleza es la revelación mística en su instancia politeísta. Allí se resuelve la contradicción entre lo poético y lo místico y se puede comprender lo literario como lo muerto y manifestar lo bello como lo verdadero. No podemos inferir de allí lo verdadero como lo entendible, pues eso sería socratismo estético.

Artaud anunció la necesidad de reencontrar el significado religioso y místico del teatro, pero advierto una dificultad: al no comprender lo bello como lo verdadero —trascendencia de la contradicción entre Apolo y Dioniso—, su búsqueda queda a medio camino. Parte del caos y retorna a él cuando afirma que para romper las tinieblas sería necesario un acto extremo, violento. De allí nace su idea del “teatro de la crueldad”.

Aparece, contradictoriamente, en textos teístas y ateístas de Antonin Artaud, una permanente indecisión, continuas dudas de fe. Él anotó certeramente que el caos y la anarquía son el principio de toda verdadera poesía, pero yo no creo que sean su consecuencia. Contradictoriamente a la clarividencia que reclama este concepto, no le corresponde esta definición, ya que supone lo indiferenciado, el caos. Así, la oposición entre verdad y belleza se torna insoluble. En la comparación que hace entre teatro y alquimia no logra dilucidar la esencia que les es común.

Solo si comprendemos lo místico o lo poético como manifestación del misterio divino, es posible asimilar la alquimia con el teatro, ya que esta última —siendo el doble evidente del proceso natural al tratar de producir las transformaciones que en la naturaleza observa— quiere producir oro —no oro real, sino espiritual—. Asimismo, el teatro, produciendo transmutaciones del espíritu, hace analogía de la vida, mostrando su doble. Artaud juega con el significado, al invertir su nombre: *El teatro y su doble*.

El actor, al despojarse de sí mismo e interpretar un personaje, pone de presente la posibilidad de cambio, cualidad inherente a la vida, revelando así uno de sus misterios. Así podemos ver el teatro como esencia de esta revelación. Rito primario, elemental, que reconociendo la huella, anuncia el ser. Desde los tiempos de origen, el teatro es revelación. En él se origina la acción, el acto. En él se encarna el verbo. El teatro es representación de la apariencia y sal de la esencia.

Artaud recurre a algunas fórmulas literarias al afirmar que existe un *drama esencial*, hecho a imagen de algo más sutil que la creación misma al afirmar que donde reina la simplicidad y el orden no puede haber teatro y que el verdadero teatro nace de la anarquía organizada. Por el contrario, creo que el verdadero teatro, naciendo de la anarquía, devela la armonía de las cosas. ¿Cómo hablar de anarquía organizada? Quizás intuyendo la unificación primaria, la unidad dialéctica, de la oposición, Artaud ignora que solo son superables en su trascendencia y utiliza la más clásica dialéctica socrática al partir del caos y retornar a él, ¡organizándolo!, sin comprender cómo solamente la disolución de esta contradicción puede resolverlo. No interesa orden o anarquía cuando lo verdadero y lo bello son lo mismo, cuando Apolo y Dioniso se unifican. Por eso recurre a la fórmula del “drama más esencial que la creación misma”. ¿Podría ser, acaso, el drama entre la creación y su creador? Pero, incluso, dada esta falsa suposición, solo es entendible al ser formulada de parte de lo creado, quedando como inescrutable el designio del creador.

Artaud no diferencia claramente las estéticas —en su transcurso histórico— de la belleza —como idea arquetípica— y hace de la verdad su propio fin, convirtiéndola en violencia y crueldad. La verdad es cruel en apariencia, pero buena en esencia, lo mismo que la belleza.

Por otra parte, aunque muestre la necesidad religiosa y mística, sus referencias son fundamentalmente filosóficas, es decir, racionales y lógicas, y no religiosas por revelación y fe. Vale decir que si la comparación con la alquimia es cierta, que si en el teatro los cambios materiales se corresponden a los espirituales, poniendo fin a la representación —doble evocación—, la ciencia de la alquimia debe ser iluminada por la revelación de una fe.

Los símbolos han sido engendrados por revelación y su origen se pierde en el origen de los tiempos. Al ser la evocación de la fuerza y al aparecer la fuerza misma, el símbolo desaparece, por ello, todo lo complicado de las operaciones mágicas desaparece con la aparición de la fuerza espiritual que se muestra simple y pura, destilación de las fuerzas oscuras, como dice la alquimia. Quiero decir con esto que la alquimia, como operación de la magia espiritual, no es un fin en sí mismo; como el teatro tampoco lo es.

Por el contrario, digo con Antonin Artaud que si hago teatro, es porque lo odio. Matar el teatro es liberar los actos. El teatro es lo que el símbolo es al espíritu: su llave de evocación. El teatro es un signo hermético del misterio de la vida y su lectura lo deshace, lo termina con el objeto de la vida misma. Por eso es efímero, como la vida.

Por estas razones, no comprendo completamente la necesidad de la idea de crueldad. Me resisto a cualquier forma de violencia, sea institucional, revolucionaria o poética, se llame crueldad o no, y llamo al apetito devorador de vida: amor y no crueldad.

## 8

La técnica actoral. “Lo cierto es que la respiración humana tiene principios basados en las innúmeras combinaciones de los ternarios cabalísticos” (Artaud *El teatro* 127).

La respiración masculina —inhalación—, la neutra —retención— y la femenina —exhalación— se comprende a través del cuaternario cabalístico que la realiza: el ser. El espacio escénico contiene sus centros ocultos que no son los centros estéticos, sino las proporciones de la mismidad del drama: el hombre. La simbología de la tragedia indica que el espacio es proporcional a ella, de modo que las tradiciones históricas del drama no son ingenuas sobre el uso del espacio escéni-

co —como el teatro hermético de la memoria<sup>22</sup>—. Moverse en un escenario sin esta conciencia es ser juguete ingenuo de estas fuerzas. El actor —el recipiente— es receptáculo del fluido magnético. Debe conocer el valor simbólico del espacio donde se mueve: su cuerpo y su contexto. Al exponerse sin conocimiento de las fuerzas ocultas, solo acarrea otra digestión del gran caníbal: el público.

El actor debe ser un espíritu-humano que se mueve entre laberintos de seres sin alma —lémures, ondinas, sílfides y gnomos—, entre espíritus elementales. Dentro de este fluido abismal, debe recrear el mundo. Hay que diferenciar entre la palabra y la Palabra. La primera es la del teatro de la representación clásica: basura verbal, mentira. La segunda es palabra de origen, magia del principio, poesía.

“La puesta en escena es instrumento de magia y hechicería” (Artaud *El teatro* 84). El camino: el lenguaje de las nubes.

“Una especie de física primitiva, de la que el espíritu no se ha apartado jamás” (Artaud *El teatro* 69). “El teatro enseña justamente la inutilidad de la acción” (94).

## 9

Preguntas al *I Ching: el libro de las mutaciones*. Respuesta: tú eres K'un, lo receptivo, tierra sobre tierra. Casto, sin sexo. Divino amor en *Cartas a Génica Athanasiou*, donde dejas ver tu monstruosa sensibilidad.

Sufrí de convulsiones esporádicas hasta el día que me fui a la India. Un día encontré a un hombrecito, en la Embajada de Colombia, en Nueva Delhi. Era un pequeño hombrecito, pálido y flaco, que solo comía lechuga. Vivía para solo ver, como decía con su hilito de voz, a los pájaros volar, a los peces nadar... Tenía los zapatos rotos, el traje hecho trizas, solo harapos. Estaba esperando, eso decía, un mensaje de la selva del Amazonas. Los únicos que podían salvarle la vida eran los chamanes. La diosa Kali quería devorarlo, decía temeroso bajando la cabeza. Lo estaban persiguiendo para sacrificarlo,

<sup>22</sup> En el siglo XVI, Giulio Camillo había diseñado y construido un anfiteatro donde se hallaban los símbolos de la hermenéutica y a través de los cuales se podía acceder a todo el conocimiento universal.

por eso, estaba pidiendo auxilio en la Embajada. Me habló de prácticas de magia negra en India donde sacrifican seres humanos, pero también se refirió a la magia blanca de los hindúes.

Hasta que un día, en Calcuta, cruzando el puente de Howrah hasta la estación del tren —el mismo infierno que describiera Julio Cortázar en “Un turismo aconsejable”, en *El último round*—, dejé de ser vegetariano. Desde ese momento volví a comer carnes blancas: pollo y pescado. Había sido vegetariano puro durante cinco años. En ese momento tuve la necesidad de alimentarme de carne para resistir semejante visión. Cuando estaba con el hombrecito, en la Embajada, el cual parecía un conejillo de las Indias occidentales, en manos de las Indias orientales, le respondí con crueldad: “El universo es una máquina que se devora”. Entonces recordé a Antonin Artaud y su teatro de la crueldad. Sin embargo, la piedad fue mayor. Me fui, pero no lo olvidé.

Esa noche, en el cuarto del hotel, en Nueva Delhi, delirando de fiebre, vi serpientes enroscadas en mi cuello. La única solución para espantar semejante mal era la sal del mar. Al día siguiente, almorzamos calamares en un restaurante chino. Allí, sentados a la mesa, hablamos sobre la impotencia de los intelectuales, de los izquierdistas, de los anarquistas lumpenizados, de los drogos y toda una clase de bichos subhumanos o inhumanos que vueltos una especie de mujeres parapléjicas, terminan en muladares o en clínicas de reposo. O como fantasmas de una visión perdida en las calles de Benarés. “Lo que brota de nuestro propio interior misterioso no debe aparecérsenos siempre como preocupación groseramente digestiva” (Artaud *El teatro* 9).

El camino de los arcanos: ahora, Antonin Artaud es *La transmutación*.



## EDIPO, PIES HINCHADOS

Bogotá, Colombia, 1984-2003

*Donde se reflexiona sobre diferentes puntos de vista expuestos  
por Leví, Nietzsche, Freud, Foucault y otros autores que se han  
ocupado del mito de Edipo*

*Cuadrúpedo en la aurora, alto en el día  
y con tres pies errando por el vano  
ámbito de la tarde, así veía  
la eterna esfinge a su inconstante hermano,  
el hombre, y con la tarde un hombre vino  
que descifró aterrado en el espejo  
de la monstruosa imagen, el reflejo  
de su declinación y su destino.  
Somos Edipo y de un eterno modo  
la larga y triple bestia somos, todo  
lo que seremos y lo que hemos sido.  
Nos aniquilaría ver la ingente  
forma de nuestro ser; piadosamente  
Dios nos depara sucesión y olvido.*

Jorge Luis Borges

### INTRODUCCIÓN

Ni la infalibilidad del destino, ni la lucha por el poder, ni las leyes del psicoanálisis son suficientes para comprender el profundo enigma que guarda la fábula de Edipo. Muchos son los estudios que se han realizado alrededor del tema. Profundas reflexiones se han provocado entre artistas y científicos, más tratándose de uno de los mitos fundamentales de la cultura griega, difundido por el mundo entero.

No abordaremos, por supuesto, el mito como mentira, sino el mito como fábula. Estudiaremos las figuras presentes en la obra dramática de Sófocles —el gran poeta dramático del teatro griego—, la cual guarda en símbolos fácilmente comprensibles para el vulgo un conocimiento hermético. Mucho se ha escrito sobre la naturaleza y significación del mito y las mitologías, de las fábulas y leyendas. Quiero empezar con la consideración que hace Eliphaz Levi acerca de las fábulas como parte de la hermenéutica:

*Alrededor de este libro, que se puede llamar la clave de la bóveda de todo el edificio de las ciencias ocultas, vienen a establecerse numerosas leyendas que son o la tradición parcial o el comentario sin cesar, renovado bajo mil distintas formas. Algunas veces, esas ingeniosas fábulas se agrupan armoniosamente y forman una gran epopeya que caracteriza una época, sin que la muchedumbre pueda explicar cómo ni por qué. (16-17)*

Seguidamente, me gustaría compartir la que hace Giambattista Vico sobre las lenguas de origen:

*En el mundo, desde su comienzo, se habían hablado tres lenguas correspondientes en número y orden a las tres edades por las que el mismo mundo pasó: de los dioses, de los héroes y de los hombres; y decía que la primera lengua fue jeroglífica, sacra o divina; la segunda, simbólica, hecha con signos o emblemas heroicos; la tercera, epistolar, para que los que estaban separados pudieran comunicarse sus necesidades vitales. (75)*

Y, por último, lo que nos refiere Antonin Artaud, sobre el lenguaje de los hombres:

*El verbo producido por los hombres es la idea de un invertido enterrado por los reflejos animales de las cosas y que, por el martirio del tiempo y de las cosas, ha olvidado que había sido inventado.*

*El invertido es quien come su ello y quiere que su ello lo alimente, busca en su ello a su madre y quiere poseerla para él. El crimen primitivo del incesto es el enemigo de la poesía y el asesino de su inmaculada poesía. (Los tarahumara, 144)*

Edipo trata dos de los mitos fundamentales de nuestra sociedad: el incesto y el parricidio. Sin ninguna pretensión de agotar tan vasto y profundo tema y sin querer estructurar un discurso terminan-

te, quiero invitar al lector a reflexionar sobre algunos aspectos de tan enigmático tema, que para nuestro desarrollo teatral han sido de fundamental importancia.

La primera aproximación a Edipo fue a través de la obra de teatro *Historias del silencio*<sup>23</sup>, en donde creamos un Edipo interior, onírico, gracias a una lectura personal en la que se narra la historia de la relación entre dos personajes: madre e hijo. La madre como devoradora de su propio fruto nos remite al papel del matriarcado desde el punto de vista social, psíquico y metafísico. No sólo en la Antigüedad griega, sino en las sociedades de hoy en día, basadas en la propiedad de la tierra, en el gobierno patriarcal, en los límites de las naciones, tanto desde el punto de vista jurídico, como simbólico. Estas dos ópticas son antagónicas, se han opuesto, con frecuencia, a lo largo de la historia: desde la aparición de la ley romana, la verdad jurídica es diferente a la verdad simbólica.

El segundo acercamiento fue con el proceso de montaje, estreno y presentaciones de *Edipo rey* de Sófocles<sup>24</sup>. La lectura del texto nos llevó a una comprensión más profunda que en *Historias del silencio*. Pasar de un Edipo interior a un Edipo mitológico que ha sobrevivido los tiempos nos dio la posibilidad de comparar dos lecturas. El estudio teórico sirvió para el proceso de creación de las obras y como material para la posterior elaboración de este breve ensayo. He consultado varios autores que tratan, de diversas formas, el mismo mito. Invito a los lectores a remitirse a ellos. Este artículo sólo pretende rodear algunos aspectos que pueden interesar a los estudiosos del tema.

#### I. ¿CUÁL ES EL ANIMAL...?

Friedrich Nietzsche afirma en *El origen de la tragedia* que Edipo es una máscara de Dioniso, el dios de la música y el vino, de la danza y el teatro. Podemos entender un Edipo dionisiaco en la relación simbólica ojos-uvas, en su origen natural, la superación del destino

<sup>23</sup> *Historias del silencio* fue una obra montada y estrenada en México, D.F., en 1980.

<sup>24</sup> *Edipo rey* fue montada en Bogotá en 1983 con un elenco de diez actores.

y la transfiguración que vive en el momento de su muerte. Recordemos que en *Edipo en Colona*, la segunda obra de Sófocles sobre el tema, completa la historia. Edipo, guiado por Antígona, se reúne con Apolo, superando la contradicción entre lo apolíneo y dionisiaco, entre razón y emoción, entre ritmo y armonía. El *Diccionario literario* nos trae el siguiente comentario al respecto:

*En el Edipo en Colona, el anciano rey es conducido al bosque sagrado de las Euménides, acompañado por sus hijas y protegido por Teseo, el magnánimo rey de Atenas; allí, después de haber maldecido y alejado a sus hijos Etéocles y Polínice, que han ido en su busca impulsados por la idea de sucederle, Edipo se sustrae a sus miradas desapareciendo milagrosamente como un dios. Aquí lo apolíneo cede lugar a lo dionisiaco: Edipo es salvado sin mérito propio por la divinidad, del mismo modo que antes había sido castigado, aparentemente sin culpa. El dolor se convierte en éxtasis y misterio, pero un misterio religioso y sublime. Por otra parte, la desaparición del héroe entre los bosques de Colona, enlaza su figura con su supuesto origen naturista y solar, ya que, visto desde Atenas, el sol se pone tras aquel bosque. (296)*

En el *Diccionario de mitología clásica* dice: “La interpretación más aceptada del mito de Edipo es la que lo considera como héroe solar que mata al ser del que ha surgido, las tinieblas” (197).

Ese hoy, eterno para el clásico Edipo de Sófocles, toma significado actual, ya que el parricidio y el incesto —crímenes remotos— son parte de la problemática de la *psiquis* actual.

El Arcano Mayor que menciona Eliphaz Levi es interpretado por Freud como complejo de la personalidad neurótica o psicótica, el conocido *complejo de Edipo*, caracterizado por un apego enfermizo a la madre y un odio por el padre.

*El origen misterioso de Edipo, que se encuentra suspendido como un fruto sangrando sobre un árbol de Cytheron, recuerda los símbolos de Moisés y los relatos del Génesis. Lucha contra su padre y le mata sin conocerle; espantosa profecía de la emancipación ciega de la razón sin la ciencia; después llega enfrente de la esfinge. ¡La esfinge! El símbolo de los símbolos, el enigma eterno para el vulgo, el pedestal de granito de la ciencia de los sabios, el monstruo devorador y silencioso, que manifiesta*

*por su forma invariable el dogma único del gran misterio universal, ¿cómo el cuaternario se cambia en binario y se explica por el ternario? En otros términos más emblemáticos, pero más vulgares, ¿cuál es el animal que por la mañana tiene cuatro patas, dos al mediodía y tres por la noche? Filosóficamente hablando, ¿cómo el dogma de fuerzas elementales produce el dualismo de Zoroastro y se resume por la tríade de Pitágoras y Platón? ¿Cuál es la razón final de las alegorías y de los números, la última palabra de todos los simbolismos? Edipo responde una simple y terrible palabra que mata la esfinge y va a convertir al adivinador en rey de Tebas; la palabra del enigma ¡es el hombre!... ¡Desgraciado!, ha visto demasiado y bastante claro, y muy pronto expiará su funesta e incompleta clarividencia por una ceguera voluntaria; después desaparecerá en medio de un huracán como todas las civilizaciones que hubiera adivinado un día, sin comprender todo el alcance y todo el misterio, la palabra del enigma de la esfinge. Todo es simbólico y trascendental en esa gigantesca epopeya de los destinos humanos. Los dos hermanos enemigos, manifiestan la segunda parte del gran misterio completado divinamente por el sacrificio de Antígona; después la guerra, la última guerra, los hermanos enemigos muertos el uno por el otro. (Levi 17)*

Edipo, a la sombra del parricidio, y solo por ello, ha tomado conciencia de ser hombre, al descifrar el enigma de la Esfinge, dando a luz, por incesto, una descendencia réproba. Alcanza la conciencia del *homo sapiens*, deja de ser un *homo faber*.

En las guerras de Tebas, aquella de los siete contra Tebas, Etéocles y Polínice luchan hasta destruirse, haciendo un paralelo con la eterna lucha entre Caín y Abel. El significado de las siete puertas es el mismo símbolo de los siete sellos del Apocalipsis de San Juan, según Eliphaz Levi:

*Las siete puertas de Tebas, defendidas y atacadas por siete jefes que han jurado sobre la sangre de una víctima, tienen el mismo sentido que los siete sellos del libro sagrado explicado por siete genios, y atacado por un monstruo de siete cabezas, después de haber sido abierto por un cordero vivo e inmolado en el libro alegórico de San Juan. (16)*

La mitad del Arcano ha sido revelada; la otra mitad permanece oculta: Dios, el Innombrable, en sentido original, se refracta en su interior, inversión de la mirada, principio de conocimiento.

—¿Cuál es el animal que por la mañana tiene cuatro patas, dos al mediodía y por la tarde tres?— pregunta la Esfinge, a las puertas de Tebas, cuando Edipo regresa a su lugar de origen, cumpliendo el oráculo de Apolo, quien había predicho su regreso justiciero.

—El hombre— responde Edipo.

Ha visto demasiado. Consciente de su crimen, se saca los ojos y, sumido en las tinieblas, dirige su mirada al interior. La otra mitad del arcano, Dios, permanece oculta.

Nunca es demasiado para Edipo. Insaciable en su sed de verdad y libertad, llega a quebrar las leyes naturales. Inocente del parricidio y el incesto, carga con la culpa original del oráculo fatídico.

En los arcanos menores de nuestra historiografía, Edipo se refleja, socialmente, en la toma de conciencia del parricidio: revoluciones frustradas, tiranías de izquierda y derecha, cadenas de sangre. Así mismo, en la pena que expía la culpa del incesto matriarcal, disolviendo los lazos sanguíneos, la familia, el grupo, la tribu, la sociedad, a través de la guerra. También se refleja, psicológicamente, en el escepticismo reinante, el egoísmo individualista, el hedonismo y el cinismo contemporáneo. El hombre actual se embriaga en la inercia, en su impulso necrófilo, tanático, narciso, incestuoso y mortal.

Todo ciclo cumple su tiempo, en sentido mitológico, con un ritual de sacrificio que expía la culpa y libera el mal. En esta época oscura, carente de sentido, ciega, como en aquella época del Edipo de la leyenda, el sacrificio debe ser el de la víctima, juez y autor del crimen. No hay más culpable que uno mismo. “Mal es haber nacido”, decían los griegos.

## II. EDIPO ADOLESCENTE (FREUD, GIDE Y SARTRE)

*FREUD: (Una pausa) ¿Conoces la historia de Edipo?*

*CECILY: Mató a su padre, se casó con la madre y se sacó los ojos para no ver lo que había hecho. ¿Y, bien?*

*FREUD: Edipo es todo mundo...*

*BREUER: (Sincero) Yo soy débil.*

*FREUD: No. Tú eres bueno.*

Este es un fragmento del guion de Jean Paul Sartre, *La muerte del padre*. En este guion se adivina la misma idea puesta en boca del Edipo de André Gide: “Pues habéis de comprender —dice Edipo—, hijos míos, que cada uno de nosotros, adolescentes, encuentra al principio de su carrera, un monstruo que se levanta ante él, éste o cualquier enigma”.

La lucha contra el padre se resuelve cuando se ha dejado de tener miedo a sí mismo. Cuando esto sucede ya no se odia a nadie.

*FREUD: (Voz en off) Sí, yo tenía miedo de mí, rehusaba volverme adulto. Contemplar la verdad. Breuer, yo me desgarraba sin cesar: tomaba estos padres para protegerme de mí mismo y no tenía reposo hasta destruirlos. (Sartre)*

### III. EDIPO PODER (FOUCAULT)

En *La verdad y las formas Jurídicas*, Foucault trata el texto de *Edipo Rey* de Sófocles como un ejemplo para demostrar que el saber engendra poder. El filósofo francés concluye que la tragedia de Edipo es el caso de “quien, por saber demasiado, nada sabía. Edipo funcionará como hombre de poder, ciego, que no sabía y no sabía porque podía demasiado” (25).

Edipo no es la tragedia del Poder ni del Saber, por lo menos enunciado de esa manera. Un caso que muestra las relaciones entre saber y poder es la tragedia de Prometeo, donde los dioses se encuentran celosos de otorgar su poder a los hombres. En Edipo, si bien hay una implicación sobre el saber (es él quien resuelve el enigma de la esfinge) esto no quiere decir que su saber le sirva para engendrar poder y, además, perpetuarlo como tirano.

Foucault afirma que, por saber demasiado, nada sabía, en tanto que podía demasiado. El poder lo alejará, según esta hipótesis, de la verdad, pero el verdadero poder del sabio y la meta de la filosofía es el poder de discernimiento entre verdadero y falso. El poder que engendra la sabiduría no es el poder político. No es el poder de dominar y explotar a otros, sino el de gobernarse a sí mismo.

Si bien el saber, en la Historia, ha sido usado en repetidas ocasiones, como poder político. El que enajena su poder, enajena su libertad, la pierde y pasa a ser un esclavo de su propia ignorancia. Un ente manejado por otros, reducido a la impotencia. Este tipo de ideología, propia de las sociedades de consumo, reduce el individuo a una especie de vegetal automatizado, domesticado, unidimensional, y se caracteriza por una imposibilidad de transformar el mundo, adoptando un hedonismo existencial, un culto fetichista y pagano a la materia.

La libertad, por el contrario, se engendra en el saber, en el poder del discernimiento y la acción de la voluntad. Es la voluntad que sueña el verdadero poder del hombre; la voluntad hecha verdad y realidad.

Si Edipo se interpretara (como lo hace Foucault) como un “personaje históricamente bien definido, marcado, catalogado, caracterizado por el pensamiento del siglo v: el tirano” (22). no habría sobrevivido a los tiempos, ni seguiría significando nada para el hombre contemporáneo, porque sencillamente se habría olvidado. Debemos tener en cuenta que la interpretación mitológica de Edipo va más allá.

De la misma manera el significado de la peste en la historia va más allá de una supuesta peste que azotó Siracusa en su tiempo. La peste es un mal metafísico, tal como lo concibió Antonin Artaud en su lúcido texto sobre “El teatro y la peste”, el que veremos más adelante.

La lectura de Foucault reduce el texto de Sófocles a los parámetros de la historiografía, otorgándole un significado exclusivamente social y jurídico, ignorando, no sólo su gran importancia como obra de la dramaturgia universal, sino sus evidentes significados mitológicos. Las implicaciones psíquicas y metafísicas —las que trascienden el tiempo del siglo de Pericles— son evidentes.

En *La verdad y las formas jurídicas* se dice que “Edipo, sin querer, consigue establecer la unión entre la profecía de los dioses y la memoria de los hombres” (24). Por el contrario, *Edipo rey* nos aparece como un personaje que quiere saber la verdad sobre el crimen de Layo, origen de la peste. Esa voluntad lo lleva a inquirir la verdad hasta la confirmación trágica del oráculo. No puede escapar a la voluntad divina. A pesar de que huye de Corinto, de la que considera la casa de sus verdaderos padres, regresa a Tebas, cerrando el círculo del *fatum*, cumpliendo la voluntad del oráculo de Apolo.



La necesidad de expiar la peste, como deber de rey, lo lleva a aplicar la justicia sobre sí mismo. Lo que, evidentemente, no hace un tirano. Edipo mata a Layo ignorando que es su padre y toma como mujer a Yocasta ignorando que es su madre. Su voluntad no depende de él, sino de los dioses, que han anunciado, desde antes de nacer, su destino.

Si Edipo quisiera ocultar su crimen, para beneficio personal y para satisfacer el apetito de poder propio del tirano, no persistiría en encontrar la verdad; al contrario, la ocultaría para permanecer en el poder. Aún, sospechando de sí mismo, continúa la investigación por voluntad propia. Pregunta e inquiere sin escatimar esfuerzo por ver claro. A pesar de los testimonios directos de Yocasta, los que coinciden con los del oráculo, Edipo insiste en proseguir su investigación sin temor a los resultados. Yocasta y el Pastor son los que tratan de disuadirlo, pues saben la verdad antes que él, Yocasta se entera primero que Edipo. El Pastor ya sabe que él es el hijo de Yocasta y Layo desde que le salvó la vida cuando apenas era un niño recién nacido. Yocasta le miente diciendo que fue Layo quien entregó el niño al Pastor.

Edipo manifiesta su voluntad desde el principio: “Lo intentaré todo para hallar al asesino que mató con su mano al hijo de Lábdaco” (8).

Como una especie de detective, Edipo investiga los móviles de un crimen. Con este motivo, emprende la pesquisa —una investigación, sin saberlo, sobre sí mismo—, hasta dar con el asesino. Como en la literatura policíaca moderna, la intriga que fija la atención es saber quién fue y por qué lo hizo. No hay un encubrimiento de la verdad, a pesar de ser él mismo el asesino, como encubrimiento del poder del tirano; al contrario, hay un descubrimiento del asesino y su móvil: Edipo y el oráculo.

Es un descubrimiento trágico que dicta el oráculo de Apolo, su destino es matar a su padre y casarse con su madre. Los dioses lo han destinado para acabar con la peste que azota a Tebas como víctima del sacrificio. Edipo se saca los ojos como signo de no haber visto su doble crimen: el parricidio y el incesto. Desterrado a Colona, se convierte en vidente; ha volteado los ojos sobre sí mismo. A través de este conocimiento, logra comunicarse con los dioses.

Para Edipo, el poder es algo insignificante frente a la búsqueda de la verdad, la toma de conciencia de su culpa original: *el mal es haber nacido*, como recita el Coro.

El destino trágico, para los griegos, pasa por la toma de conciencia de la culpa original con que se ha nacido. Su expiación requiere el sacrificio de sí mismo. *Edipo en Colona* nos muestra un Edipo transfigurado en vidente, sabio y santo. La muerte de Edipo en la caverna del bosque de las Euménides no es una muerte humana. “La tierra lo devuelve, pero lo devuelve no tal y como era, sino transfigurado: emana luz, esplendor y fragancia” (Propp).

La unión con el espíritu apolíneo es el retorno a su integridad, a la luz original del Olimpo. Por eso, Nietzsche vio en *Edipo en Colona* una prueba de su naturaleza divina.

Por otra parte, hay que anotar que Foucault hace un valioso aporte con su visión de la verdad real como complemento de las verdades individuales. Nadie posee la verdad completa. El Pastor, el mensajero, el Corifeo, Yocasta, Creonte y Tiresias son poseedores de su propia verdad, parcial e incompleta. Lo mismo Edipo. Sólo la investigación hace de todas ellas una sola.

#### IV. EL CORAZÓN DE EDIPO (ERICH FROMM)

En *El corazón del hombre*, Erich Fromm trata el vínculo entre madre e hijo. Tomando la teoría de Sigmund Freud sobre el complejo de Edipo, indica su limitación a la función exclusiva de la libido. Fromm va más allá del impulso meramente genital y sexual, a comprenderla como una tendencia maligna y regresiva, como un origen del comportamiento neurótico y psicótico. Acompañada por un carácter anal, necrófilo y narciso, caracteriza una patología contemporánea.

La fijación en la madre es un comportamiento regresivo, un síndrome de decadencia opuesto a un síndrome de crecimiento, caracterizado por la independencia y libertad en su comportamiento; la biofilia, el amor a la vida, al prójimo y a la naturaleza. En el capítulo v, “Vínculos incestuosos”, Fromm nos dice refiriéndose al síndrome de decadencia que “esas tendencias convierten a la madre en un caníbal peligroso, o en un monstruo que todo lo destruye” (115).

Tal imagen nos recuerda a las diosas Kali y Chamunda, de la India, las que encarnan en forma terrible el lado izquierdo, femenino, de Shiva, entre sus siete encarnaciones. Aparecen como devoradoras e iracundas, como guardianas del vínculo natural entre el hombre y la naturaleza.

Ahora, imaginemos, por un momento, un Edipo acomplejado, sometido a Yocasta viuda, devoradora:

*YOCASTA: (A Edipo, al oído) Anda, ve y mata a Layo. Regresa pronto. Aquí te espero.*

*EDIPO: Ya vuelvo... (Sale).*

Si consideramos, en un sistema unitario, a la madre como la Naturaleza, y en un sistema binario, al hijo como al mismo padre, Edipo se sacaría los ojos para no verse a sí mismo consumando una sociedad cuya base fue el incesto. En un sistema ternario, el hijo mata a su padre y a sus representaciones: el Estado y Dios, para poder amar a su madre.

Con este Edipo imaginario, el Hijo sale y aún no vuelve. Adivinamos que el desenlace lógico sería el de regresar ya no ciego, sino iluminado, con su propia cabeza entre las manos, la máscara de Layo.

#### V. EDIPO Y LA PESTE (ANTONIN ARTAUD)

En el capítulo “El teatro y la peste”, de *El teatro y su doble*, Antonin Artaud afirma que el virus de que murió Pericles, la peste de Siracusa, fue un mal muy distinto de las otras pestes históricas. En una insólita comparación, Artaud asimila la peste y el teatro. La peste es una especie de virus que se expande en los sitios del cuerpo donde interviene la voluntad. La cabeza y los pulmones son los centros sensibles donde se expresa el mal, debilitados por la acción negativa del hombre sobre sí mismo, contra natura. Los bubones explotan como volcanes, el fuego purificador expía el mal.

El teatro, según Artaud, de la misma manera que la peste, es el trance, la catarsis que expía el mal: el incesante diálogo interior, la lucha que se libra en las profundidades de nuestro ser, entre el regreso a la naturaleza material o el regreso a su naturaleza espiritual.

Según Artaud, el teatro es el último medio sensible que nos queda para curar el cuerpo y acceder, libres, a un espacio donde cesa la lucha interior y se puede ver y contemplar la realidad con los ojos del espíritu.

Los gritos de los apestados rompen las instituciones, la propiedad es ignorada en todas sus formas, se acaban las diferencias sociales, las máscaras caen con dolor y rabia y, después de un doloroso trance, finalmente, se acepta la muerte con resignación. La turba desenfrena los apetitos más oscuros, exponiendo su verdadero rostro de miseria.

La película *La muerte del director del circo de pulgas* de Thomas Koerfer (1973) hace un maravilloso homenaje a Antonin Artaud y a Jerzy Grotowski, a través de las pulgas de las ratas portadoras del mal, desatando la peste entre el público, en venganza del pulgicidio de que han sido víctimas por fumigación ministerial.

También las ratas de *La peste* de Albert Camus invaden los más insospechados rincones de la ciudad de Argel, transmitiendo el virus y diezmando la población. Las pestes han sido un mal misterioso, como ahora lo son las enfermedades incurables que devastan pueblos enteros. Artaud afirma que la peste es un virus psíquico que, de tiempo en tiempo, azota la humanidad para desangrar su mal.

La peste es un acontecimiento excepcional, porque pone a prueba extrema todos los recursos científicos y espirituales que el hombre tiene en reserva.

Así mismo, en el momento en que Edipo llega a Tebas, reina la peste y la Esfinge lo interroga. La Esfinge, la misteriosa ave cantora, es la guardiana del mal, aquella que oculta su origen. Cuando Edipo contesta: ¡El hombre!, se refiere, sin saberlo, a sí mismo, a la culpa original, por la cual el oráculo lo ha escogido, de antemano, como su instrumento. La revelación del enigma es el primer triunfo contra la peste. El segundo es cuando Edipo ofrenda sus ojos y emprende el camino a Colona.

La pregunta es: ¿qué querían —o quieren— enseñarnos los dioses? Se colige que fue para mostrar al hombre el límite sobre el cual se debe construir la familia y la sociedad, a saber: la prohibición del incesto y el reconocimiento del padre; el lugar que deben ocupar la madre, el padre y el hijo, para que reine el orden dentro del clan.

La peste representa el mal ontológico. El mal de haber nacido. Equivalente al pecado original, en la cultura judeo-cristiana, y el *karma* de la India. La peste en *Edipo rey* se ha originado antes que Edipo llegue a Tebas, y volverá a provocarse después de algunos años, como lo expresa la súplica del Sacerdote y los apestados, al comienzo de la obra.

Muchas cosas han transcurrido entre tanto. Edipo toma por esposa a Yocasta, es coronado rey de Tebas y ha dejado su descendencia: Antígona, Ismene, Etéocles y Polínice. Según otras versiones de la leyenda, tuvo más hijos.

La derrota de la esfinge, cuando llega a Tebas, no significó el triunfo completo. Edipo descubre, años después, la causa del implacable azote. Recordemos que la obra comienza cuando Edipo es ya rey. Inicia con la peste y termina con el sacrificio de su gestor. El tema de fondo es la peste y su expiación. En este sentido, el mejor medio para llevarlo a cabo era el teatro, por su carácter colectivo y procedimiento empático de transformar las emociones negativas en emociones positivas: la catarsis, transmutadora del horror en amor, del temor en piedad.

Edipo ciego, al final de la primera parte, emprende el camino a Colona, llevado por Ismene y Antígona. Allí, tiempo después, muere en la caverna, en el vientre de la madre tierra. Pero no muere naturalmente, sino que se transfigura en espíritu de Dionisio, reuniéndose con Apolo. Edipo aparece al final de su vida, en Colona, purificado, vidente, sabio y santo. Las dos obras transcurren como un rito liminal, iniciático, en el camino de la libertad.

## VI. PIES HINCHADOS

El pensamiento cristiano ha visto en Edipo —como héroe solar— una prefiguración de Cristo. Los mitos están cifrados en lenguajes simbólicos, arquetípicos y universales. El pensamiento griego sirvió, entre otras, para que cinco siglos después, el cristianismo cimentara su pensamiento. Desde este punto de vista, se podría considerar el pensamiento griego como un pensamiento precristiano.

De la misma manera, los ritos. Las comparaciones y relaciones entre Dioniso y Shiva y otros dioses de la danza y el teatro de otras cul-

turas nos remiten a diversos nombres para beber de la misma sustancia. Una visión comparativa aporta una mirada transversal, en la que lo historiográfico se resume en símbolos divinos y humanos y la ciencia poética vuelve a ocupar su lugar original.

La lucha entre Dioniso y Apolo referida por Nietzsche, así como el universal y primitivo mito de la lucha entre el sol y la luna como representación de la lucha entre el hombre y la mujer —referida por Paul de San Victor en *Las dos carátulas*—, son lo mismo; su significado mitológico y metafísico nos remiten a la relación entre dioses y hombres.

La muerte como fin del hombre es el *fatum* que debe ser superado por Edipo. La toma de conciencia es trágica. “Comenzar a pensar es comenzar a estar minado” (6), nos dice Albert Camus en *El mito de Sísifo*. La psicología comienza cuando los dioses abandonan la escena, gracias al socratismo estético de Eurípides.

La tramoya es el aparato físico que remplace la presencia de los dioses en la escena; es el truco por el cual se engaña al espectador; pero, sobre todo, es la trama psíquica que urde el hombre cuando ha abandonado su conciencia divina. En la obra de Sófocles se anuncia la discordia entre los hombres, al transgredir las leyes del Olimpo, la primera y principal relación —padre-madre-hijo—, los lazos del clan y de la familia extensiva y nuclear, fundamento del Estado y la sociedad, del sentido territorial de las naciones. La discordia y la guerra entre Etéocles y Polínice imponen, para el gobierno de la ciudad de Tebas, la tiranía de Creonte.

La intervención del mal en la naturaleza y en el hombre está representada por la peste que azota a Tebas. Descubrir el enigma de la Esfinge es resolver la pregunta-espejo, búmeran que regresa. En la pregunta está contenida la respuesta: el hombre, nacido de la naturaleza creada por Dios, misterio de los misterios. Las esfinges aparecen periódicamente en el transcurso de la vida de los hombres. Desprendidos de la naturaleza, no pueden regresar a ella. So pena del incesto, deben regresar a su origen divino, renunciando a su propia madre, a su propia patria, a su propio cuerpo, y así encuentran su verdadera casa en el dominio celestial. Invirtiendo la mirada, Edipo descubre la luz en su interior, en su origen divino, e ilumina sus sombras interiores. Entonces, se hace hombre y nace espiritualmente. Comprende que su destino es el sacrificio del cuerpo para la salvación de su

alma, exégesis propia de los héroes solares que mueren al caer la tarde y renacen al amanecer.

Edipo, huyendo de su destino, cae presa de él. Por eso, algunas interpretaciones han visto en esta obra la tragedia del destino. Habría que agregar que es la tragedia de la superación del destino.

El oráculo es el círculo que debe recorrer “pies hinchados” —significado literal de *Edipo*: quien fue sujetado por los tobillos para ser sacrificado cuando apenas era un bebé—, un signo escrito en el tiempo. La enfermedad redime. Edipo, causante de la peste, asesino de su padre, esposo de su madre, siendo inocente, es el portador del mal y, a la vez, el destinado a expiarlo, como víctima de sacrificio.

Es el mal religioso cuyo propósito es reunir lo que está separado. El mal que impulsa al bien: ese deseo de encontrar la verdad; el valor de llevar, a pesar de sí mismo, hasta las últimas consecuencias la investigación. Edipo ha sido benefactor de Tebas. Es considerado allí como hombre sabio y bueno, como un rey protector.

Este concepto de rey proviene de la Antigüedad. No es el rey como lo entendemos a partir de la Edad Media o el Renacimiento —el rey histórico—, sino el rey simbólico y arcano, como soberano de sí mismo, el dueño de sí, aquel que se ha vencido y puede gobernarse, un hombre libre.

En Edipo se conjuga el *démon* —ánima griega— con el santo: el mal con el bien, la inocencia y la culpa, en una dialéctica de contrarios que lleva, a través del ritmo vertiginoso de la obra, a su liberación.

Edipo es el portador del mal, la peste de Artaud, el animal que desata las fuerzas oscuras. Pero este mal purifica. Edipo es el sacrificado y el sacrificador al mismo tiempo. El chamán que expía la enfermedad. El círculo mágico es un círculo iniciático, un arco liminal, un arquetipo universal de *ritos de paso* comunes a diversas culturas, desde la Antigüedad hasta nuestros días.

La visión trágica del mundo, conciencia del *fatum*, a partir del siglo v en Grecia, es un tema recurrente en el pensamiento occidental. Es el mismo escepticismo espiritual, respecto a la materia, de las religiones de Oriente y que después adoptó el cristianismo y las filosofías occidentales. Lo encontramos a lo largo de la historia en artistas y filósofos.

El teatro como la peste, según Artaud, revela el mal encubierto tras las apariencias y las máscaras, desnudando el cuerpo social para revelar un cuerpo fáctico y mitológico. La inminencia de la muerte acaba con las diferencias sociales, destruye las apariencias y pone de manifiesto la verdadera naturaleza humana: “La ingente forma de nuestro ser” que nos refiere Jorge Luis Borges en “Edipo y el enigma”.

La peste se manifiesta reventando los órganos, desorganizando las articulaciones, cambiando las reacciones electroquímicas, derrumbando los soportes de la conciencia y enloqueciendo, hasta la desesperación o el delirio, a los hombres.

El teatro hace lo mismo. Shiva, el dios indio del arte y la destrucción, conjuga la necesidad de transgredir, de cambiar de piel a las formas. Dioniso, en la vendimia, canta y muere al amanecer iluminado por los rayos de Apolo.

La peste exige de Edipo una respuesta, el mal debe ser enfrentado por el hombre. Los Suplicantes le piden que descubra la causa del mal y ponga remedio a él. El pueblo confía en Edipo pues ha derrotado a la esfinge.

La dialéctica de los personajes en *Edipo rey*, donde participan tres a su vez, sucede vertiginosamente, en una progresión que lleva al espectador, implacablemente, hasta el descubrimiento de la verdad trágica que se cierne sobre él mismo.

El mito edípico trasciende las señas particulares de la Grecia del siglo v. El poeta y cineasta Pier Paolo Pasolini lo mostró magistralmente en su film *Edipo rey*: desde un punto de vista contemporáneo, principio y fin de la película, nos remonta al Medio Oriente, a un contexto prehelénico, haciendo un sincretismo de tiempo y espacio, leyendo el mito antes y ahora, aquí y allá.

La psicología humanística de Eurípides, con sus fundamentos racionalistas, socráticos, no trata la tragedia desde un punto de vista ontológico, ni como una fenomenología del espíritu, como lo hace Sófocles, sino como un asunto de la *psiquis* humana, en el contexto civil de la *polis*, del gobierno político de la ciudad.

Sócrates, antes de su muerte, quiere aprender música. El espíritu de Dioniso no ha habitado en él. Nietzsche expone la decadencia de los trágicos a partir del pensamiento socrático, presente en Eurípides. El “conócete a ti mismo” toma un sentido psicológico en el desarro-



llo del pensamiento occidental, como método de conocimiento psíquico, emotivo y mental, patológico.

Pero el mito y la filosofía, a pesar del racionalismo, siempre han andado juntos, guardándose en las tradiciones simbólicas, herméticas, en las fábulas de las mitologías. En Sófocles, el mundo de los dioses y de los hombres está en comunicación y continúa siendo uno sólo, a pesar del escepticismo que se trasluce en algunas partes del texto, donde se pone en duda la voluntad y la existencia misma de los dioses.

Sófocles ha tomado la antigua leyenda de Edipo en un momento de tránsito en Grecia. El esplendor de su civilización ha llegado a su cumbre, el Siglo de Oro griego ha terminado. Los signos de decadencia aparecen, el conflicto metafísica-psicología emerge. La peste se manifiesta disociando el cuerpo de la mente y el alma del cuerpo.

#### VII. EDIPO O LA SANTIDAD DIONISIÁCA

“Todos los grandes Mitos son oscuros”, escribió Antonin Artaud (35). La santidad dionisiaca es manifiesta en la máscara de Edipo. La transfiguración, en su muerte en Colona, se asemeja a la figura de Cristo. Edipo crea al hombre al descifrar el enigma de la esfinge. El *logos* nacido al amanecer, por el parricidio, es apolíneo. El cosmos nace del caos. En medio del dolor de la noche, Edipo, ciego y desterrado a Colona, encuentra la luz en los abismos de sí mismo. Iluminado por el espíritu de Dioniso, atraviesa su laberinto interior. Embriagado por el espíritu del vino, ofrenda sus ojos, cual uvas del racimo de Cadmo, para expiar la culpa de sus antepasados. Oriundo del cielo, debe regresar a él.

Al morir en una caverna, su cuerpo regresa al útero de la tierra, su alma se transfigura ascendiendo al Olimpo. Entonces, Dioniso se manifiesta como dios del fuego, la danza y el teatro, en sentido telúrico, rítmico. Su regreso a nuestra época alimenta el ritmo necesario para que el alma se una al cuerpo y la mente dé paso al corazón.

La aberración de la conciencia socrática impone un Estado que edifica, a pesar de los Creontes contemporáneos, la única posibilidad sobre la tierra, para poder gobernar y mediar la lucha entre herma-

nos. El mal es haber nacido. El *karma*, según los Vedas. Edipo se sacrifica por su horrorosa creación: el hombre. Según Borges:

*que descifró aterrado en el espejo  
de la monstruosa imagen el reflejo  
de su declinación y su destino.*

Edipo-Dioniso nos muestra los límites que impone la ley divina. Zeus, al gestar —contra sus adversarios— a Dioniso en su muslo, hace que un miembro inferior del Olimpo le muestre a los hombres los límites propios del círculo cerrado que constituye el clan, el vínculo de la sangre.

El dios del fuego, Prometeo, se lamenta en su condena: ha dado la luz a los hombres expiándola con la sangre de su hígado, devorado por un buitre. La lucha de los dioses menores por poseer la luz se manifiesta en Dioniso a través de la soberbia de Edipo. “El orgullo engendra al tirano”, advierte el Coro en *Edipo rey* (23). Aquel que, en su vertiginosa caída traspassa los linderos de la ley divina, evoca la antropofagia del dios Saturno. Esta raza donde los padres devoran a sus hijos y los hijos matan a sus padres.

La voluntad del espíritu se revela en ciclos: la serpiente que se come por la cola. El mito de la eterna lucha sol-luna. El ciclo trágico, en *Edipo rey*, no aparece con la consumación total de la sangre en el sacrificio, como en el caso de *Ájax*, *Antígona* y otras obras de Sófocles. Está significado en el sacrificio de los ojos —ojos-uvas—, de la sangre del ver, del vino dionisiaco derramado en las bodas de Deméter y Dioniso. Las bodas del pan y el vino. El mundo visible de las formas desaparece para habitar en lo más íntimo de su corazón, recorriendo los caminos de la clarividencia y la adivinación, como Homero, el célebre ciego.

El racionalismo socrático inicia el camino del conocimiento occidental bajo la lógica de la *psiquis*. Es manifiesto en las obras, a partir de Eurípides. Edipo nos remite al inicio del saber hermético: el enigma de la Esfinge. Edipo obtiene por premio, al resolver la pregunta, el fin de la adolescencia. Como rito liminal, corresponde al paso de la adolescencia a la juventud, cuando el niño se hace hombre, desprendiéndose de sus padres. Reemplaza la madre por su mujer, toma el

papel del padre, para descubrir el amor por la naturaleza y por Dios. En un rito de iniciación en que el himeneo —o hierogamia, en caso tal— resuelve el enigma mujer. El hombre encuentra su imagen complementaria, su doble.

Yocasta —Epicasta para Homero—, convertida en viuda, casada con Edipo, venga el mal de Layo: el crimen de desterrar a un niño con los pies atravesados por un hierro —*pies hinchados*—, desconociendo el mandato divino. La descendencia de Cadmo llega a su fin. Según el *Diccionario literario*, “Sófocles hizo de ella una incrédula, escéptica ante las manifestaciones de la voluntad divina, según ciertas tendencias culturales que empezaban a consolidarse en la época en que el *Edipo Rey* fue representado” (975-976).

Edipo es un preámbulo al estado de clases. Es Creonte el primer tirano, el retórico del *logos*, el político. Allí el saber engendra poder. La consecuencia de Edipo a no interrumpir su investigación conlleva un saber que nada tiene que ver con el poder. Su orgullo ha sido impulsado por la conciencia ciega de Yocasta, por su protección extrema, por la castración que lo convierte en vulva que se devora a sí misma. Yocasta carga un signo trágico. Es la caverna, el sepulcro, la madre tierra. Yocasta se suicida, Edipo no. Yocasta vuelve a su origen con su sacrificio. Es el fin del matriarcado. Todo retorna al abismo cósmico de la música original del Coro. Surge una pregunta: ¿Yocasta guarda silencio para proteger a Edipo?

Creonte inaugura el autoritarismo patriarcal. Edipo es, aparte de las múltiples implicaciones que hemos considerado y otras tantas que ignoramos, la tragedia del inocente, de la culpa heredada; pero, sobre todo, la superación del destino. En esto se asemeja a la tradición judeo-cristiana de la culpa original y la cruz redentora de los pecados.

Edipo inaugura el *conócete a ti mismo* como investigación sobre sí mismo; como acción de la conciencia sobre el abismo oscuro del ser.



## MITO, RITO Y REPRESENTACIÓN

Bogotá, Colombia, diciembre del 2001

*Donde se explica la relación entre mito, rito y representación  
en los teatros sagrados, populares y experimentales*

### EL MITO

Si empezamos por afirmar que el mito es epistemología, o sea, elemento estructurante de la conciencia y del lenguaje, es factible que nos encontremos con la dificultad de enunciar claramente su presencia. Pero si pensamos que el mito es un velo de la razón, otorgaríamos a la investigación histórica la posibilidad de ver en ella la estructura de nuestra memoria. Hoy se discute la necesidad de una ciencia histórica en contraposición a la conciencia mítica. De cualquier forma, si para el racionalismo platónico éste suponía una opinión más, probable, para el materialismo histórico, es hoy objeto embarazoso.

El mito como fundamento de la historia riñe en muchas ocasiones con la historia como ciencia. Ella se opone a considerar lo fáctico de las leyendas mitológicas como verdades de las cuales podemos extraer leyes que actúen como móviles del desarrollo humano. Desde este punto de vista, el racionalismo dogmático niega la posibilidad de explicar a través del mito la irracionalidad prolongada en la memoria remota de los pueblos. Dentro de nosotros, ciertas corrientes han tratado de imponer una manera particular de mirar raíces históricas, culturales y estructuras lingüísticas a través del materialismo histórico, y así se ha interpretado, a su modo, nuestro desarrollo. Se impone desde allí la búsqueda de una supuesta “identidad nacional”, para trazar los parámetros de una cultura propia. Este tipo de ideología ha hecho carrera entre nosotros que estamos tanto en las hu-

manidades como en las artes. Hoy es corriente escuchar la afirmación de la “búsqueda de identidad”, acompañada por el análisis del materialismo histórico, dando como resultado, tanto en el campo de las Ciencias sociales como en el de las artes, fórmulas de arte nacional, de arte de clases, de cultura nacional, etc. Esta *búsqueda de identidad* ha desembocado —frente al anonimato que, de hecho, nuestra cultura y desarrollo tienen en el mundo— en la implementación de fórmulas provenientes de necesidades políticas y sociales. Son pocos los intentos de dar a luz a la gran confusión de pensamiento en que estamos sumergidos. La demagogia hace de las necesidades culturales, necesidades políticas y programas ideológicos. Es decir, convierte el ser y la conciencia de los pueblos en lucha de clases como si la cultura dependiera en exclusiva de las circunstancias historiográficas. Las más elementales razones antropológicas son suficientes para comprender que los seres humanos del planeta se transforman en su evolución como especie y también las más simples razones espirituales nos hacen comprender, como diría algún poeta, que “si las anécdotas del hombre cambian, su corazón no”.

Si el mito constituye las estructuras del pensamiento, es decir, hace los fundamentos de nuestro ser y de nuestra acción, quizás la misma confusión es porque carecemos de los mitos que nos fundamentan como hombres, como lenguaje. Los mitos heredados de las culturas precolombinas no tienen, a pesar de ser mitos arcaicos, la suficiente fuerza para hacer presencia real y palpable en nuestras vidas. Hoy en día, los conocemos por referencias folclóricas o escolásticas; cuando más, aparecen deformados en las fiestas y carnavales populares o están ocultos en el corazón de las selvas.

Desde el punto de vista indoamericano e idealista, protestamos repetidamente por la sanguinaria conquista de nuestros antepasados.

Sabemos que los indígenas se opusieron, por una parte, a la conquista, pero también sabemos que, en muchos casos, los conquistadores fueron considerados como dioses salvadores. El Imperio inca, azteca y maya ya habían pasado por los momentos más altos de su civilización cuando los españoles llegaron y ya se hallaban en decadencia, en proceso de corrupción. Atahualpa es bautizado antes de su muerte. El éxito de la conquista de los españoles en nuestras tierras se debe no sólo a la fortaleza de ellos, sino a la debilidad de

los conquistados. Tenemos que dejar de ver este tipo de dialécticas como luchas maniqueas entre malos y buenos. Hay que dejar de ver la ruptura histórica del descubrimiento de América con el pensamiento primitivo de haber perdido el paraíso original. El descubrimiento significa, entre otras cosas, completar el mundo como tal, es decir, el fin del pensamiento antiguo y el comienzo de un nuevo pensamiento.

Pero no sólo debemos hablar de la confluencia española. Habría que hablar también de la influencia africana y de nuestras raíces asiáticas. Pero el objeto de estas notas no es tal. Observando el panorama general de nuestras raíces étnicas, recordamos al filósofo mexicano Vasconcelos: América es el crisol donde se funde la raza universal.

Habría que hablar de América y no de Latinoamérica, puesto que la confluencia de las diversas culturas europeas se dio en todo el continente nuevo. América, no los Estados Unidos, es decir, lo que llamamos Norte, Centro y Suramérica. Hay que dejar atrás el pensamiento parroquial y provinciano. Los mitos que conocemos hoy de la cultura precolombina están mezclados con la cultura europea, africana y asiática, desde su raíz. Ellos se han transformado de tal manera que sería difícil, hoy, tratar de rescatarlos en su pureza original. El lenguaje que se expandió en Latinoamérica fue el español. Nuestro pensamiento está ordenado según su estructura, su conciencia, su epistemología. Sabemos que la traducción del *Popol Vuh*, uno de los libros más importante de la América precolombina, está hecha al español, es decir, su forma se ha fundido a la forma española, en su pensamiento. Así ocurre con todo el legado americano, con toda nuestra memoria.

Los propósitos de mantener la lengua quechua viva en varios países suramericanos, por ejemplo, son propósitos que apuntan muy acertadamente a la conservación y recuperación de los mitos originales incaicos, pero no nos puede ilusionar creyendo que a través de este deseo el Imperio inca volverá a renacer con el esplendor que tuvo en otras épocas. Y si lo hiciera, por capricho de la fantasía, tendría que contar con la cruz y con la espada. Los mitos precolombinos —por ejemplo, los mitos del cóndor— están sincretizados con la cultura española y, en muchas ocasiones, justificándola, y no podemos ver en ello, de manera simplista, que se trata de la visión de los vencedores

como visión única. La democracia y pluricultura abren la conciencia para la aceptación del otro, del diferente. Toda nuestra historia está llena de este tipo de contradicciones.

Hoy asistimos al fin de una cultura agraria, de un pensamiento provinciano y, al comienzo, de una cultura citadina, que tiene la característica de estar inmersa dentro de la globalización, así como dentro del fenómeno tecnológico de la comunicación de masas, que hace que la cultura, cada vez, sea más un asunto general. Muchos mitos provenientes de Grecia y otras culturas mueven más nuestras vidas que los mitos originarios de los indígenas, que hoy en día, 500 años después, se ven reivindicados. También somos parte de la cultura occidental. Por otra parte, antes de los grandes descubrimientos geográficos, en los siglos xv, xvi y xvii, las culturas nacionales encontraron en Europa el espacio sobre el cual se desarrollaron.

El intercambio universal de economías y culturas se ha hecho posible sólo en el siglo xx. Hoy no tenemos las mismas condiciones de entonces. Quizás sea imposible pensar hoy en una cultura nacional, puesto que las naciones ya no existen como entidades culturales definidas, cerradas y exentas de la influencia exterior. Las culturas nacionales sólo son posibles dentro del ámbito de una economía y una cultura cerrada. Ahora más que nunca, la cultura es universal. La música contemporánea proviene de muchas fuentes étnicas y sigue en su proceso de transformación. El jazz, por ejemplo, se desarrolló y se desarrolla de una manera similar.

En la literatura, Homero, Calderón, Shakespeare, Cervantes, Kafka, entre muchos otros, tienen más influencia sobre nosotros que muchas de las leyendas precolombinas y no por eso las tildamos de imperialistas, como usurpadores de nuestra nacionalidad. El rock es una música de profundo arraigo entre nosotros y, sin embargo, sólo a mentes dogmáticas les es dado tildarla como música intervencionista y decadente. El intercambio abierto, la influencia mutua y el diálogo de las culturas conviene sobre todo para dejar la estrechez de las culturas cerradas, para conocer las condiciones de otras regiones y para saber de manera más precisa cuáles son los elementos universales de las culturas del mundo. Es verdad que la cultura, para ser tal, debe ser múltiple, diversa y abierta. No masificante ni impuesta por totalitarismos ideológicos o autoritarismos estatales. La cultura



construida por los hombres día a día es la sangre —la savia del mundo—, mientras que las ideologías son imposiciones del poder.

El principio individual de la libertad de pensamiento y de expresión es principio insustituible de una verdadera cultura. El mestizaje ha sido una de las características esenciales de América, fundiendo las diversas razas y creando una nueva cultura. No podemos buscar esta *identidad* como una especie de patente que nos signe de manera estrecha. No es necesario buscar ninguna identidad. Es como si la tuviéramos perdida y tratáramos de encontrarla y, después de hallarla, decir: “He aquí lo que soy, lo que es Colombia, lo que es Latinoamérica...” y entonces afirmar qué es lo que debemos de hacer.

Esa es una trampa de la demagogia política, de programas ideológicos. Nuestro deber es tomar conciencia de lo que somos e ir más allá de nuestros logros y debilidades. Sabemos que es difícil adquirir esta conciencia; por tal motivo, hay que invertir la mirada y buscar adentro de nosotros mismos —*conócete a ti mismo*—. Somos hombres de barro, hombres primarios que vivimos en un continente nuevo donde se forjan mitos que no están constituidos totalmente. Nuestra civilización no ha alcanzado mínimos grados de desarrollo económico y menos cultural, por lo tanto, es imposible preciarnos o dictar modos de comportamiento cultural o políticas artísticas como definitivas. Nos encontramos frente a un doble problema: por una parte, somos todavía niños frente al mundo; pero, por otra, el mundo transita hacia la disolución de las culturas particulares y la creación de culturas más amplias y universales. De modo que tratar de crear una cultura nacional no sólo es ingenuo, sino limitante. Hay que abrir los ojos al mundo nutriéndose de él. Quizás los viejos mitos de la humanidad encuentren aquí nuevas lecturas. Es posible que algunos mitos indoamericanos encuentren presencia dentro del desenvolvimiento de nuestro continente. A lo mejor, estamos construyendo nuevos mitos o tal vez estemos destinados a destruir los mitos arcaicos. Ni siquiera sabemos con certeza qué es precisamente lo que ocurre con la conciencia mítica. No sabemos si asistimos al renacimiento de otra edad espiritual y religiosa, en la que las relaciones de hombres y dioses se ponen de nuevo de manifiesto o si estamos perpetuando la muerte definitiva de las mitologías y los dioses.

Por ello, es difícil precisar sobre qué fundamentos actuamos y pensamos; la confusión como signo evidente de nuestra cultura no debe ser mirada como algo solamente negativo. La confusión es parte del caos en el cual habitamos, pero este caos es la sustancia, la lava, el humus del cual es necesario, en el transcurso del tiempo, crearnos como hombres. No sabemos muy bien cuál es nuestra historia, ni sabemos pensar por nosotros mismos porque no conocemos nuestros mitos.

Somos ignorantes de nosotros mismos, vegetales de nuestra existencia; no conocemos los nombres de las cosas, porque estamos explorando nuestro mundo, estamos descubriendo las cosas. No tenemos un arte ni una cultura propios, porque apenas estamos conociendo los múltiples ingredientes traídos de todas las latitudes, con los que estamos cocinando nuestra sopa. No solamente somos pobres materialmente, somos miserables espiritualmente; nos rigen intereses personalistas, egoístas, dogmáticos, sectarios, etc.

Nos debatimos entre los instintos más primarios y las formaciones ideológicas que como residuos de la explotación y la opresión nos han dejado otras culturas. Somos una especie de híbrido donde el pensamiento burocrático y militarista se debate frente a alternativas civiles egoístas y estrechas. Donde las posibilidades espirituales se hallan sepultadas en una Iglesia católica retardataria y momificada en tradiciones cavernarias. Nuestro arte no deja de ser un pingue reflejo de ideologías y visiones cuadriculadas. Cuando más, en el mejor de los casos, es un arte que se ha formado y desarrollado primero en Europa o en Estados Unidos.

La violencia, por ejemplo, característica indiscutible de nuestra sociedad, proviene, más allá de razones políticas inmediatas, de mitos y estructuras remotas que todavía no conocemos. Si no conocemos de una manera más o menos profunda nuestra historia, mucho menos sabemos de los mitos que la fundamentan y de las causas originales sobre las cuales se han desarrollado. Aceptar que la mitología es el fundamento del desarrollo de los pueblos es aceptar que la historia es relativa a ella; que depende de la manera en que los hombres se han relacionado entre sí. La riqueza de las mitologías universales estriba en su pensamiento paradójico, en su naturaleza de fuente original, en la falta de leyes rígidas, entre otras cosas; por ello, sigue siendo fuente de inspiración para mentes abiertas. No podemos pensar tampoco

en inventarnos una mitología por capricho de nuestra imaginación. El descubrimiento de las formas particulares de cómo se han relacionado nuestros antepasados y la manera que encontraron de desenvolver la historia no es objeto, por lo general, de la ciencia, sino de la literatura y el arte.

En Grecia, por ejemplo, Homero, Esquilo y Sófocles son los que se encargan de crear —a través de la literatura y fundamentados en la tradición oral— una manera particular de dar a conocer esas mitologías. Es a través del arte y la ciencia religiosa que se transmite la mitología, ya que ella siempre tiene que ver con el mundo de los dioses y de los hombres. Porque los mitos han permanecido relacionados con el origen de las cosas. Pareciera que nosotros hemos perdido esa memoria o no hemos tomado conciencia de ella. Quizás el no tenerla implique que la posibilidad de ser hombres nuevos, de no estar signados por una historia, tal vez el no tenerla esté fundamentado en otra especie de mito.

La creación de nuestra cultura apenas comienza y, por ello mismo, no tenemos la capacidad de vernos ni de discernir con suficiente claridad para decir de dónde venimos, quiénes somos y adónde vamos. Somos mutantes de una época llena de conflictos, pero tenemos una fuerza telúrica, una especie de savia que hace que no estemos muriendo; somos una suerte de fantasmas esperando ser encarnados por alguna posibilidad; somos lémures, monstruos de un pantano que viven desangrando un posible ahora. Tal vez allí estén dos de los personajes de algún desconocido mito nuestro.

#### EL RITO

Somos muertos que transitan este mundo sin querer o poder abandonarlo; vampiros que se alimentan de la sangre nueva que surge de esta tierra fresca. El cotidiano está preñado de los nimios ritos muertos: la manera en que el cadáver se acomoda a esta vida, la forma en que renuncia a desaparecer o la prisión que encuentra en el cuerpo y en su hacer. Estamos presos de la herencia de los ritos muertos.

Somos una especie de animales ciegos donde el mito y la luz no encuentran su corazón. Hacemos el cotidiano, el trabajo como muertos. Somos profanos del pan diario, no sabemos en verdad lo que es o

fue la fiesta, porque no sabemos que es la ofrenda, ni quiénes somos. Esta especie de *zombis* que transita de unos a otros sin saber por dónde va; si han sido devorados por las fauces de un demonio, caen cada noche en la muerte que añoran para poder algún día ser de nuevo... y sueñan. No tenemos ritos porque no tenemos mitos; nuestra fiesta no es la celebración de un rito, es decir, de un sacrificio.

Nuestra fiesta, como rito que rompe cierta secuencia de apariencias, está llena de ritos muertos; por el caos en que nos fundimos, está presa de la búsqueda del placer. El rito —es decir, la lengua del mito— sólo es posible cuando éste es verdadero. Cuando no hay mito, no hay rito verdadero y la forma de él es vacía, un cascarón sobre el cual se agita un cadáver que no ha sido muerto; un difunto desesperado que no encuentra su tumba. La sustancia del rito que oficiamos todos los días es un híbrido profano y sagrado, muerto y vivo, secreto y público. En él se confunde lo que somos y lo que no somos. En él habita a menudo la inocencia de un niño y la voracidad de un Cronos, de un Saturno. El dragón de Oriente y los ángeles del medioevo: Prometeo y Cristo, Edipo y Áyax, Antígona y Medea, sin saber quién es quién y qué dice por su boca y qué mata con sus manos. Si sacrifica un cordero o devora a sus hijos. Si castiga su pecado original o reprime al pueblo como Creonte. No sabemos quién habita en nosotros; somos demonios y santos, pero no por ello sabemos volar o cómo hacer cenizas la pasión. Estamos presos de todos estos personajes sin saberlo. No tenemos una cosmogonía ni un orden cósmico que señale cómo debemos ofrendar el sacrificio, cómo orar, cómo crear, cómo conservar, etc. Dentro de este, nuestro caos, se debaten las fuerzas originales que conformarán quizás, un día, un Olimpo, un Nirvana, un Cielo, un Tao, un Zen o una magia. Mientras tanto, estos pedazos de palabras seguirán siendo lo mismo: pedazos de palabras, y esta voz seguirá siendo la invocación de un mediodía desconocido; el ronco eco de una roca que se desprende en mis abismos.

#### LA REPRESENTACIÓN

Nuestro hacer de esclavos —el signar una memoria remota por un conducto desconocido— es la manera en que representamos nuestras sombras. Hundidos en la antigua caverna, sólo vemos nues-

tras sombras proyectadas en el fondo de ella; sabemos, quizás, que tenemos el cuerpo, este recipiente de peste, porque vemos o creemos ver su sombra. Nos repetimos como eco de piedra. Como estatua de sal, vamos de amor en amor con lágrimas de plomo. Con el vértigo de estar cayendo siempre, con la roca de Sísifo, con las entrañas de Prometeo, con los ojos sangrantes de Edipo, con los clavos de Cristo. Repetimos, digo, repetimos lo mismo. Aquello que no halla su sustancia en el fondo. Somos el pozo seco, el aljibe nauseabundo. Esa es nuestra representación, nuestra dramática representación. Nuestro teatro es esta repetición. Aquella copia de la memoria que consumimos y tragamos. En un espacio singular, tal vez ahora, alguien abra el tiempo, en una tumba, en una cama, alguien, ahora, ame el fuego de la carne; alguien, algún desconocido, un loco, tal vez, toque el talón de la sangría de este gran cadáver. El teatro empieza donde comienza lo imposible. Aquello que se revela como el signo. Lo demás es representación clásica, hábito de la repetición de historias transcritas y recompuestas, signos muertos para la diversión, para la industria del espectáculo. La cuestión de la farándula y sus comerciantes, artistas que buscan el mendrugo de carne coagulada para venderla como ideología en el mercado de las conciencias con gritos, amenazas, bulla y trapos, es la escoria, la profanación del arte. No hay mito, ni rito, ni teatro posible allí donde el alma, disuelta, vaga en las medianías del infierno, donde el cuerpo se agita reproduciendo eslóganes, donde el odio y la ira son su sustancia y su argumento. No hay teatro allí donde los personajes se esconden en la realidad. Payasos, mercachifles, demagogos, usureros, vedetes, charlatanes y recuas del espectáculo hacen el divertimento de nuestro teatro; hacen la fábula de nuestra vida, comercian nuestro argumento. La industria del espectáculo, entre nosotros, esta medida por el arribismo ideológico y la ignorancia. La fiesta popular y el rito indígena apenas tocan nuestras vidas. La descomposición de las culturas campesinas e indígenas se ven sometidas a su avance como consumo.

La tecnología sustrae sus sustancias en el comercio de la comunicación de las masas. El cine y la televisión son el divertimento que falsifica el mito, el rito y el teatro de hoy día. Si la televisión no sustrae de su metabolismo eléctrico la sustancia para crear su propio lenguaje y verdad, no podrá tocar de ninguna forma la electricidad de los

organismos magnéticos vivos. El cine y la televisión se alimentan de repetidas fábulas, fórmulas computarizadas como industria de divertimento. El poder de este magnetismo eléctrico es todavía desconocido y utilizado sin conciencia y con terrible irresponsabilidad.

Desde luego, no hay que pedirle a la televisión y al cine que sean el nuevo arte, porque la química orgánica supone una transmutación de un orden absolutamente diferente al de la corriente eléctrica. Esta corriente es por definición aislante y mal conductor de la química orgánica —de la magia—, produciendo un magnetismo eléctrico que simula el magnetismo animal. Allí está su peligro y su poder; por ello, la televisión y el cine no son el nuevo rito social, sino que se erigen como una manera de intercambio masificado de información. No sabemos con certeza si el arte es el llamado a ocupar el lugar de un nuevo rito o si definitivamente esté condenado a desaparecer. No sabemos si las perspectivas de la tecnología en su enajenación nos sumerjan en ritos secretos, como en las antiguas catatumbas cristianas, para poder volver a vivir, o si, por el contrario, somos una especie de mutantes, donde lo orgánico dará paso a lo eléctrico. El arte es por esencia y una necesidad primaria.

Tal vez la ilusión de la tecnología nos coloca frente a una nueva ideología de la imagen. Creemos que es la producción de imágenes lo que es importante hoy en el arte y en el teatro, particularmente, pero del sentido que la produce, ¿qué? Por eso, la electricidad está falseando de manera grave el mundo de la verdadera imaginación. Esta ocupa gran parte de nuestra vida aislando el fluido magnético orgánico, haciendo que la percepción de los seres sea desplazada a imágenes eléctricas de dos dimensiones superfluas. Si sabemos encausar el arte nuevamente a lo orgánico, hacia el corazón del actor y del espectador, hacia el gran simpático, quizás podrá ser fuente de nuevos ritos, su explorador y así, tal vez, pueda existir como tal. La tecnología nos hace presos de la ideología del invento. Para el arte verdadero, esto no significa nada. Quizás sea el camino contrario el que nos conduzca de manera más cierta a tratar de hacer un arte que cambie la realidad. No hay que inventar nuevos trucos o nuevos lenguajes, nuevos ritos o nuevos mitos. Hay que descubrir los que llevamos ocultos. El verdadero arte no está hecho de prodigios; está hecho de las sustancias simples del corazón del hombre, de los laberintos del espíritu, de

los abismos del alma, de los retruécanos de la sangre y de los alientos secretos de la poesía infame y misteriosa. Vamos divisando los márgenes del río. Las tormentas y las pequeñas olas traducen las conciencias y sus abismos. No hay reposo sobre el fuego.





## **VI. POSLUDIO**



## OBRAS DIRIGIDAS POR JUAN MONSALVE

1970 - EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ESCRIBA

**Dramaturgia:** Gabriel García Márquez

**Adaptación:** Juan Monsalve

**Dirección:** Juan Monsalve y Sergio González

**Actores:** Sergio González, Patricia Gamba, Iván Cardozo, Mario Castillo

**Sinopsis:** adaptación dramática de la célebre novela de Gabriel García Márquez. Se monta en el teatro vecinal de Suba donde el grupo tuvo su primera sede y se presenta en el Festival del Nuevo Teatro y en varios teatros de Bogotá. El montaje es un ejercicio rítmico y una respuesta a las tensiones sociales extremas de aquellos años. Se destaca una excelente crítica de Beatriz de Vieco.

1973 - LA EXCEPCIÓN Y LA REGLA

**Dramaturgia:** Bertolt Brecht

**Dirección:** Juan Monsalve y Sergio González

**Actores:** Carlos Bernardo González, Iván Cardozo, Sergio González, Francisco Orozco, Guillermo Méndez, Fernando Ibáñez, Leopoldo Gamba, Constanza Bonilla, Gerardo Méndez, Gabriel Esquinas, César Arriaga, José Arcadio Barón, Roberto Goenaga, Ana María Arango, Raúl Montealegre

**Sinopsis:** ejercicio didáctico de puesta en escena en el que el grupo pone en práctica la técnica del distanciamiento que propone Brecht. Al proceso de montaje, se incorporan nuevos actores y el grupo adopta un entrenamiento físico colectivo. Con este montaje, se acercan a las técnicas narrativas de la actuación. Se pone en escena en el Teatro del Parque Nacional, administrado por el grupo durante varios años.

1975 - CADA VEZ QUE HABLAS TE CRECE LA NARIZ, PINOCHET

**Dramaturgia:** Juan Monsalve

**Dirección:** Sergio González

**Actores:** Ana María Arango, Sergio González, Beatriz Caballero, Julio Ferro, Ernesto Monsalve, Iván Cardozo, Mario Castillo, Claudia Monsalve, Ernesto Díaz, Mauricio Buraglia, Marta Helena Restrepo, Luis Fernando Solano, Flavia Costa, Héctor Rincón, Richie Espinosa, Germán Daniel González, Alexa Armenta, Blanca Bonilla, Beatriz Castaño, Óscar de la Esprilla

**Sinopsis:** extensa y fructífera investigación del proceso político chileno y, especialmente, el derrocamiento del presidente Salvador Allende en 1973, basada en las 14 tesis del teatro documental de Peter Weiss. Para el montaje, se aplican los fundamentos brechtianos en las formas de la narrativa a manera de una collage de cuadros. La obra causó polémicas políticas en los foros que se organizaron y contribuyó a esclarecer el proceso histórico e ideológico del momento.

1975 - ACTO SIN PALABRAS

**Dramaturgia:** Juan Monsalve

**Actores:** Alexa Armenta, Gustavo Luna, Ernesto Monsalve, Flavia Costa, Pedro Pablo Acosta, Jairo Sánchez, Héctor Bonilla, Sergio González, Ana María Arango, Juan Monsalve, Héctor Rincón, Gustavo Londoño, Catalina Restrepo

**Sinopsis:** ejercicio de teatro corporal inspirado en las piezas sin palabras de Samuel Beckett. Fue la primera obra de teatro sin texto que se montó en Bogotá y abrió el interés por las disciplinas corporales y sus lenguajes precisos. Esta obra tuvo una corta existencia.

1978 - BLACAMÁN

**Dramaturgia:** Gabriel García Márquez

**Adaptación:** Juan Monsalve

**Actores:** Sergio González, Juan Monsalve, Gustavo Luna, Flavia Costa

**Sinopsis:** versión teatral del cuento de García Márquez que narra la historia de un vendedor de milagros. El montaje nace de la experiencia de teatro callejero y el aprendizaje con los llamados “culebreros”, con sus técnicas envolventes del público y su manejo espacial de la plaza pública. Interpretada por dos actores, recuerda las improvisa-

ciones de la Comedia del Arte; incluía música tropical en vivo. Esta fue la principal obra montada por el Acto Latino debido a que alcanzó un gran éxito entre la crítica y el público. Se presentó en varias ciudades de Colombia.

1981 - HISTORIAS DEL SILENCIO

**Dramaturgia:** Juan Monsalve

**Actores:** María Teresa Hincapié, Juan Monsalve

**Sinopsis:** puesta en escena de teatro corporal, basada en el mito de Edipo. La obra se componía de diez cuadros, a manera de *collage*, que conforman un cuadro general. Es una lectura onírica y subjetiva del mito desde diversos puntos de vista. Con esta obra, logran un rigor corporal en el entrenamiento físico, nuevo en la experimentación del grupo. En esta obra comienzan a aparecer los elementos de las técnicas orientales como los mudras y marca un cambio en la dirección de la investigación escénica. Se presentó en varios países de América, Asia y Europa.

1983 - LA DANZA DE LOS CAMBIOS

**Basada en:** *I Ching*

**Dramaturgia:** Juan Monsalve

**Actores:** María Teresa Hincapié, Juan Monsalve

**Sinopsis:** obra experimental sobre el *I Ching: el libro de las mutaciones*, en la que el ejercicio escénico, basados en el taoísmo, consiste en crear una codificación rigurosa de cada una de las partes del cuerpo. Se montó en Bogotá y se presentó en diversos países. Fue muy bien apreciado en el Festival Internacional de Teatro y Artes Marciales, en Calcuta (1980), donde recibió una buena crítica del maestro Eugenio Barba.

1983 - EDIPO REY

**Dramaturgia:** Sófocles

**Adaptación:** Juan Monsalve

**Actores:** María Teresa Hincapié, Santiago Zuluaga, Magdalena Monsalve, Juan Sebastián Monsalve, Ana Bolena, Fernando Arenas, Iván Cardozo, Gina Agudelo, Jairo Alemán, Libardo Vargas, Guillermo Prieto, Gloria Zapata

ta, Leopolda Rojas, Ángel Perea, Adelaida Otálora, Johana Marín, Luis Pulido, María de Ikaa Paz Jaramillo

**Sinopsis:** arduo y complejo montaje que duró dos años de creación en donde Juan Monsalve dirigió la obra e interpretó el papel principal. Él lo describe como el trabajo más riguroso y difícil que ha enfrentado a todo lo largo de su carrera. La puesta en escena propone técnicas japonesas (teatro Noh y Butoh) logrando un alto rigor plástico. Se destaca la compleja codificación de las manos de los actores que acompañan las palabras del texto. La escenografía juega un papel importante en la obra y por primera vez usan elementos grandes. La obra rompe con las estéticas tradicionalmente usadas en el teatro colombiano al abandonar los coturnos tradicionales del teatro clásico. El minucioso trabajo de luces prima en el montaje, logrando efectos policromáticos de tintes alucinatorios. La respuesta de la crítica fue de extrañeza y conmoción al ver un Edipo no griego sino tropical y el montaje alcanzó un amplio reconocimiento siendo una obra de ruptura.

1985 - ONDINA

**Dramaturgia:** Juan Monsalve

**Actores:** María Teresa Hincapié, Juan Monsalve

**Sinopsis:** dramaturgia de dramaturgias sobre el espíritu elemental del agua, a través de diversos personajes femeninos de la dramaturgia y la literatura universal. Fue presentada en el Festival de Manizales de aquel año con mucho éxito y en diversas ciudades del país. Recibió muy buena crítica por la alta calidad de su interprete: María Teresa Hincapié.

1985 - LUNARIO

**Dramaturgia:** Juan Monsalve

**Actores:** Lavinia Fiori, Juan Monsalve

**Sinopsis:** dramaturgia lírica amorosa que trata de las fases de la luna y su influencia en las relaciones de pareja. En el montaje, se realizó un ejercicio de Onagata, interpretación invertida de los papeles masculino y femenino. La puesta en escena contaba con extrañamientos expresionistas en la escenografía y luces.

1986 - EL MANANTIAL DE LOS AYES

**Basado en:** *Ajax* de Sófocles

**Dramaturgia:** Juan Monsalve

**Actores:** Sergio González, Lavinia Fiori, Santiago Zuluaga, Nirko Andrade, Ángel Perea, Liliana Otálora, Tino Salazar

**Sinopsis:** basado en la tragedia de *Ajax* de Sófocles, la obra trata de la locura del guerrero y de los desastres de la guerra. En el montaje, se reincorporan viejos actores del Acto Latino. La propuesta escenográfica es un basurero donde se respira un ambiente de azufre. Se estrena en el Festival de Teatro de Manizales causando una polémica encendida. Este montaje dio inicio a una nueva ola en la historia del grupo.

1987 - COLA DE PEZ

**Dramaturgia:** Juan Monsalve

**Actores:** Lavinia Fiori, Juan Monsalve

**Sinopsis:** pieza ritual sobre ceremonias fúnebres que tienen como centro la cremación del cuerpo. La obra se montó y estrenó en Bhopal, India. La propuesta escenográfica cuenta con un gran altar de cirios y velas, así como la música de timbales y campanas con que se ejecutó la obra.

1988 - PACHA TANTRA

**Dramaturgia:** Juan Monsalve

**Actores:** Lavinia Fiori, Juan Monsalve y actores profesionales del Bharat Bhavan

**Sinopsis:** montaje sobre cinco fábulas de animales, como “El león y el ratón” y otras. Se montó y estrenó en el Bharat Bhavan de Bhopal, India, como resultado de un taller de preparación del actor. Es un ejercicio que luego se desarrolló en otros montajes del grupo.

1988 - EL HUSO DE LA NACENCIA

**Dramaturgia:** Juan Monsalve

**Actores:** Lavinia Fiori, Juan Monsalve

**Sinopsis:** pieza dedicada a los nacimientos, basada en una investigación antropológica sobre la partería tradicional, los masajes, las medicinas y los rituales que rodean esta ciencia de los nacimientos y estuvo

inspirada en la vida real de Doña Otilia, reconocida ceramista y partera de Ráquira. El proceso de montaje duró nueve meses, en coincidencia con el embarazo de la actriz y la obra fue dedicada a la hija de Juan y Lavinia, Ana Sofía Monsalve. Se montó en Villa de Leyva, participó en el Festival de Manizales y se presentó por varias ciudades.

1989 - FLOR DE SANGRE

**Dramaturgia:** *Popol Vuh*

**Adaptación:** Juan Monsalve

**Actores:** Beatriz Camargo, Magdalena Monsalve, Lavinia Fiori, Juan Monsalve, Brenda Polo

**Sinopsis:** basado en el *Popol Vuh* de los indios mayas, cuenta la historia de los gemelos Hunahpú e Ixbalque que descienden a los infiernos a rescatar la cabeza de su padre muerto. Partiendo de una larga investigación en la Amazonía colombiana sobre el ritual del baile del muñeco, la propuesta puso en escena este libro ancestral con códigos indígenas actuales y elementos de las técnicas orientales, en una conjugación de danza y teatro. El montaje ha tenido varias versiones en la historia del grupo: la primera montada en Villa de Leyva y la segunda, años después en Bogotá. En su primera versión, se presentó en el Festival de Manizales y en la maloca de Villa de Leyva y, en su segunda versión, en Centroamérica y Asia. Ha sido uno de los montajes con más larga vida en la historia del grupo.

1989 - MARÍA LA CANDELARIA

**Dramaturgia:** Beatriz Camargo, Juan Monsalve

**Actores:** Magdalena Monsalve, José Alejandro Restrepo, Catalina Restrepo, Raúl Gómez Jattin, Beatriz Camargo, Juan Monsalve y un grupo de estudiantes

**Sinopsis:** obra procesión que se realizó solamente una vez en el barrio La Candelaria en Bogotá. Trata del nacimiento de Jesús y la Anunciación del ángel Gabriel. Participaron 60 artistas y se incluyeron animales en el montaje. Se estrenó en el Chorro de Quevedo con juegos pirotécnicos. Participó en el rol de San José el poeta Raúl Gómez Jattin. Causó escozor en la crítica por el tratamiento de los desnudos.



1989 - EL ÁNGEL AZUL: ÓPERA ROCK

**Dramaturgia:** Juan Monsalve

**Actores:** Lavinia Fiori, Magdalena Monsalve, Caliche, Iván Cardozo, Damián Ponce, Juan Monsalve, Álvaro Hernández, Hernán Gómez, Andrea Puerta, Mauricio Franco, Santiago Montaña, Alexandra Ávila.

**Músicos:** Beatriz Castaño, Orlando Morales, Josué Duarte, Rubén Aguirre, Juan Sebastián Monsalve y un grupo de estudiantes

**Sinopsis:** emblemático montaje de Juan Monsalve al ser la primera ópera rock que se montó en Colombia. Trata sobre las desventuras de un niño culpado de crímenes que no cometió. El elenco de actores reunió a un grupo muy variado de actores de alto nivel profesional junto con niños y jóvenes que participaban en el montaje. La composición musical y preparación vocal de los actores estuvo a cargo de Beatriz Castaño y Juan Sebastián Monsalve. La propuesta escénica combinó los diversos canales perceptibles a la manera oriental, separando imagen y sonido. Se montó en Bogotá, se estrenó en el Teatro Colón y se presentó en diversos escenarios de la ciudad, causando en la juventud una muy buena impresión. Participó en el Festival del Nuevo Teatro de aquel año. Obtuvo de la crítica excelentes comentarios.

1992 - CASSAUS

**Dramaturgia:** Enrique Buenaventura

**Actores:** Santiago Montaña y un grupo de estudiantes de la Universidad Nacional de Colombia

**Sinopsis:** montaje performativo sobre el fraile Bartolomé de las Casas y su interés por la liberación de los negros y la condición indígena. Fue producida por el departamento de Música de la Universidad Nacional de Colombia. Esta pieza se presentó en el Ecce Homo de Villa de Leyva con una única vez, reuniendo un equipo de actores profesionales y estudiantes, junto con el coro de la universidad.

1993 - DÍAS FELICES

**Dramaturgia:** Samuel Beckett

**Actores:** Lavinia Fiori, Julián Gil

**Sinopsis:** puesta en escena del conocido texto de Beckett, con un riguroso trabajo antropológico de codificación y alto nivel técnico. Fue un ejercicio en el que uno de los personajes fue convertido en la voz de un instrumento musical (un chelo). Fue invitada a presentarse en el Congreso del celcic que se realizó en el Teatro La Candelaria, en Bogotá. Su actriz, Lavinia Fiori, se destacó por la precisión en la interpretación y por su riguroso trabajo corporal.

1993 - PAVESAS

**Dramaturgia:** Samuel Beckett

**Actores:** Juan Monsalve

**Sinopsis:** la obra más presentada de todas, en diversos países; con alto nivel de rigor en su manejo del lenguaje de las manos (los *murdras*) y del rostro (es decir, un *abhinaya* altamente desarrollado). Con una fusión de técnicas orientales y occidentales, sobre un cuadrado de harina blanca, este trabajo unipersonal se puso en escena con una partitura exacta de movimientos y un alto nivel interpretativo. Recibió elogiosas manifestaciones de la crítica. Su texto, complejo y profundo, como es el teatro de Beckett, fue grabado, liberando al actor para su interpretación corporal.

1994 - FILIBUSTEROS

**Dramaturgia:** Juan Monsalve

**Actores:** Magdalena Monsalve, Álvaro Hernández, Santiago Montaña, Alejandro Jaramillo, Lavinia Fiori, Juan Monsalve, Damián Ponce, Theo Esguerra, Sofía Monsalve,

**Músicos:** Beatriz Castaño, Daniel Jaime, Juan Sebastián Monsalve, Urián Sarmiento, Papeto, Orlando Morales

**Sinopsis:** la segunda ópera dirigida por Juan Monsalve. En esta ocasión, es una ópera *reggae*, siguiendo la línea de investigación sobre las óperas orientales. La dramaturgia sobre los piratas en el mar Caribe del siglo XVII y XVIII fue con base en un riguroso estudio histórico. La

música fue compuesta por Beatriz Castaño y Juan Sebastián Monsalve. Se estrenó en el Teatro Colsubsidio y se presentó en diversos escenarios de Bogotá durante un año. En este montaje también participaron jóvenes y niños junto con actores profesionales.

1994 - LA NOCHE AZUL

**Dramaturgia:** selección de poemas amerindios

**Actores:** Brenda Polo

**Sinopsis:** antología de diez poemas indígenas llevados a escena utilizando los principios de la interpretación según técnicas hindú. El espacio es un pequeño cuadrado, rodeado de flores a la manera de un delicado ritual. Los poemas se danzan utilizando el lenguaje de los *mudras* y *abhinayas*. La música original, compuesta por Juan Sebastián Monsalve, justo con los suaves movimientos, hacían de la pieza algo delicado y armonioso. Se presentó en diversos países del mundo y recibió de la crítica comentarios muy positivos por su delicadeza y finura en la puesta en escena, el vestuario y las luces.

1994 - ESPACIOS INTERIORES

**Dramaturgia:** varios autores

**Actores:** Álvaro Hernández, Fabián Romero y un grupo de estudiantes de la Universidad Nacional de Colombia

**Sinopsis:** ejercicio universitario sobre diversos monólogos de la dramaturgia universal. Se destacaron “Hamlet Supermachine” y “Los nueve monstruos” de César Vallejo. La investigación se centró en las partituras escénicas y el trabajo vocal. Participó en el Festival de Teatro Universitario de la Universidad Nacional de Colombia y ganó el primer premio al director y al actor Álvaro Hernández.

1997 - SABBAT, NOCHE DE BRUJAS

**Dramaturgia:** Juan Monsalve

**Actores:** grupo de estudiantes de la Universidad Nacional de Colombia

**Músicos:** Cabas, Juan Sebastián Monsalve

**Sinopsis:** obra con paralelos con la historia del Fausto. Tras tres intentos de montaje, se logró llevar a escena sorprendiendo a los espec-

tadores por su rigor dramaturgico. En el segundo intento de montaje, hubo un incidente donde la actriz principal falleció. Se presentó finalmente una sola vez en el Teatro La Candelaria y en ella participó como pianista el cantautor Cabas. Fue financiada con una beca del Distrito.

2000 - FLOR DEL ALBA

**Dramaturgia:** poemas místicos universales

**Actores:** Brenda Polo

**Sinopsis:** delicada puesta en escena entre danza y teatro, basada en poemas orientales, Kabir, entre otros; con proyección de imágenes abstractas y experimentación con luces e imágenes. La técnica performativa se inspiró en la danza Butoh con fusión de técnicas indoamericanas. Se presentó en el Festival de Quito de aquel año con éxito.

2004 - TOPENG TUA

**Dramaturgia:** tradicional de Bali

**Dirección:** I Made Djimat

**Actores:** Juan Monsalve

**Sinopsis:** creada en Bali, Indonesia, fruto de un proceso de aprendizaje en las técnicas del Topeng (teatro de máscaras tradicional baliés) y dirigida por el maestro Djimat. La obra trata de un campesino que aconseja a su rey para que abandone el poder en paz y se realiza con máscara tradicional, siguiendo una partitura exacta y llena de detalles expresivos y rítmicos, clásicos de las técnicas balinesas.

2003 - HAMLET, REMEMBER ME

**Basado en:** *Hamlet* de William Shakespeare

**Dramaturgia:** William Shakespeare

**Dirección:** Juan Monsalve

**Actores:** grupo de estudiantes de la National School of Drama, Nueva Delhi, India

**Sinopsis:** puesta en escena producto de un intercambio artístico con la National School of Drama de Delhi, India. El montaje se realizó simultáneamente en cinco idiomas y se narró la historia de Hamlet al revés, comenzando por el final. La propuesta se centró en el trabajo

rítmico incluyendo acompañamiento percusivo tradicional. Se presentó en una ocasión y fue seleccionada para representar a la Escuela en el Festival de Teatro de Corea del siguiente año.

2005 – DUN, LOS MOVIMIENTOS DEL DIRECTOR DE ORQUESTA

**Dramaturgia:** Juan Monsalve

**Actor:** Sofía Monsalve (1ª versión); Juan Monsalve (2ª versión)

**Sinopsis:** pieza sobre un director de orquesta medio loco que lucha contra las constricciones de la música humana, en su camerino, mientras espera el inicio del concierto, queriendo abandonar esta vida para convertirse en pájaro libre. La propuesta escénica separa el canal auditivo del visual buscando los efectos del monólogo interior con tintes de radionovela. Se desarrolla en un espacio minimalista donde se concentra la danza enloquecida del director entre las partituras y el taburete. Se presentó en el Festival de Teatro Universitario de Ditirambo y ganó el premio a mejor obra y mejor actriz.

2006 - EL DOCTOR FAUSTROLL Y SU TÍTERE DE GUIÑOL

**Dramaturgia:** Alfred Jarry

**Actores:** Brenda Polo (1ª versión), Manuel Ramos (2ª versión), Luz Marina Rojas (3ª versión)

**Sinopsis:** pieza de humor irreverente sobre las relaciones de poder. Es un musical compuesto por canciones e interescenas basadas en los textos de Jarry. El espacio es de pequeño formato y sigue la estructura de un cabaret, lo cual da cabida a la improvisación entre los dos actores. Se presentó en varios teatros y festivales de Bogotá.

2006 - EL CANGREJO ROJO

**Dramaturgia:** Juan Monsalve

**Actores:** Manuel Ramos, Paola Valdivieso, Fernando Salazar, Johana Rodríguez, Diana Soler, Sandra Rodríguez, Daniel Castelblanco, Juan Camilo Suárez, Felipe Chona, Mauricio Córdoba, Daniel Urquijo

**Músicos:** Juan Sebastián Monsalve, Juanita Delgado, Andrés Felipe Salazar

**Sinopsis:** obra que nació de una investigación histórica sobre la vida de San Francisco Javier, santo del cual trata esta pieza. El rigor de

la partitura, las interpretaciones y las danzas conformaron un collage sobre la vida de San Francisco Javier, especialmente de sus viajes por Oriente. La música fue compuesta por Juan Sebastián Monsalve en una fusión entre Oriente y Occidente. Esta obra fue invitada a la Conferencia Episcopal Latinoamericana y a la Isla de República Dominicana, donde se presentó en tres ciudades distintas. Fue financiada por la Pontificia Universidad Javeriana y el Ministerio de Cultura, así como por Manresa, organización dominicana.

2008 – PRIMER AMOR

**Dramaturgia:** Samuel Beckett

**Actores:** Daniel Urquijo

**Sinopsis:** monólogo basado en uno de los primeros cuentos escritos en francés por Samuel Beckett. Del mismo nombre que este relato, la obra cuenta en boca del protagonista —un hombre un tanto raro y apartado de la sociedad— la historia de su primer amor. Llena de humor negro, muestra las contrariedades de los sentimientos que nos produce este estado. El monólogo se caracterizó por el uso de los objetos en escena e hizo parte de un estudio más amplio, a nivel literario, acerca del paso de un género narrativo a uno teatral, lo que se conoce como el proceso de “adaptación”. La obra se presentó en la Pontificia Universidad Javeriana y el Teatro Cádiz.

2008 - EL JUICIO FINAL

**Basado en:** auto sacramental

**Dramaturgia:** fraile español del siglo xvii

**Actores:** Mauricio Córdoba, Felipe Chona

**Sinopsis:** proyecto de creación en el marco de Iberescena para un intercambio con el Teatro Ubu de Tlaxcala, México. Basada en un auto sacramental del siglo xvii, la puesta en escena de gran formato, se realizó a partir de una fina experimentación con los actores mexicanos y el colombiano donde se caracterizó su rigor del entrenamiento. Se presentó en una plaza pública de Tlaxcala.

## 2008 - LOS LIBERTADORES: BOLÍVAR Y MIRANDA

**Dramaturgia:** Isidora Aguirre

**Actores:** Jehymy Vasco, Manuel Ramos, Daniel Castelblanco, Yenny Paola Sánchez, Andrea Jaramillo, Marcela Valenzuela, Wilson Peña, Daniel Guerrero, Rogelio Iriarte, Anny Correa

**Músicos:** Miguel Ángel Leguizamón

**Sinopsis:** pieza histórica escrita por la dramaturga chilena. Su montaje y presentación se realizaron dentro del marco del Bicentenario de la Independencia de Colombia. La puesta en escena es un experimento plástico al estilo Butoh, con técnicas de distanciamiento brechtiano. Viajó a Chile y se presentó en el Festival de Teatro del 2008, en la Universidad de Santiago de Chile.

## 2007 - MITOS CHE

**Dramaturgia:** Juan Monsalve

**Actores:** Emilio Sierra, Rafael Bombiela

**Sinopsis:** obra documental sobre las manos del Che Guevara y su misteriosa desaparición. Experimento escenográfico donde la escena simulaba un aula de clase: lugar donde fue asesinado el Che. Se realizó una investigación sobre los símbolos de las manos, así como el lenguaje gestual de los mudras. La puesta en escena minimalista contó con pocos pero precisos elementos escenográficos. Se presentó en el Teatro Cádiz y el Acto Latino de Bogotá.

## 2008 - EL LAZARILLO DE TORMES

**Basado en:** *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*

**Dramaturgia:** Juan Monsalve

**Actores:** Manuel Ramos

**Sinopsis:** unipersonal de riguroso entrenamiento y puesta en escena sobre este clásico de la literatura española. Su actor desarrolló en este montaje su arte a un alto nivel al tener que representar diferentes personajes de la historia. El montaje se ha presentado en diversas ciudades dentro y fuera del país.

2008 - LADY MACHINE

**Basado en:** *Macbeth* de William Shakespeare

**Dramaturgia:** Juan Monsalve

**Actores:** Luz Marina Rojas

**Sinopsis:** unipersonal que logró una versión posmoderna de *Macbeth* de Shakespeare, en la que se trabajó principalmente la voz, acompañada por la música en vivo de un sintetizador. La estética del espectáculo fusiona técnicas orientales y occidentales, aprovechando la formación en teatro balinés de la actriz, encontrándose en nuevas formas. Se estrenó en el Teatro Cádiz de Bogotá y se presentó en el Festival de Teatro de Lima, Perú, de aquel año, causando un extrañamiento dentro del público.

2009 - EL NEGOCIO

**Dramaturgia:** Juan Monsalve

**Actores:** Luz Marina Rojas, Manuel Ramos, Santiago Montaña

**Sinopsis:** pieza sobre las infames relaciones del capital y el trabajo, los esclavos modernos y los negocios turbios, inspirada en *Santa Juana de los Mataderos* de Bertolt Brecht.

2011 - OH! BABYLON

**Dramaturgia:** Juan Monsalve

**Actores:** Hernán Gómez, Luz Marina Merchán, Marcela Valencia

**Sinopsis:** pieza de danza-teatro con mixtura de técnicas orientales y occidentales sobre algunos fragmentos del Apocalipsis, de la Biblia. Se montó en el Teatro Cádiz de Bogotá y se presentó en diversos escenarios de la ciudad. Sin embargo, tuvo una breve existencia. Atrajo más el trabajo corporal que la puesta en escena.

2012 - ALREDEDOR DEL GLOBO

**Dramaturgia:** Juan Monsalve

**Actores:** Walter Quiñones, Alex Hernández, Jorge Cuervo, Andrea Posso, Carolina Ramírez, Andrea Palacios, Alejandra Porras, Daniela Enziso, Daniel Castelblanco, Elsy Gelvez, Guillermo Devia



**Sinopsis:** pieza dramaturgica que reflexiona alrededor del Teatro El Globo de Shakespeare creando una analogía con la situación de los teatros actuales y sus crisis económicas. Se conformó un grupo de 20 actores jóvenes y se montó la pieza como un ejercicio teatral, presentándose en varios teatros de Bogotá, pero sin alcanzar el nivel que se esperaba.

2012 - EL DOLOR CRECE EN EL MUNDO

**Dramaturgia:** César Vallejo

**Actor:** Juan Monsalve

**Sinopsis:** basado en “Los nueve monstruos” de César Vallejo, esta puesta en escena unipersonal trabajó el Butoh y las técnicas orientales para crear una danza delirante de un actor carnicero que come piedras y afila cuchillos. El espacio escénico extremadamente reducido sirvió al actor para crear situaciones de extrema tensión dramática. La música compuesta originalmente por Juan Sebastián Monsalve fue como otro actor en la escena, encontrando melodías psicodélicas y de difícil escucha. Esta obra fue inspirada en el teatro de la crueldad de Antonin Artaud. Se montó en el Teatro Acto Latino y se presentó en Quito, Ecuador.

2013 - SEGISMUNDO

**Dramaturgia:** Juan Monsalve

**Actores:** Guillermo Devia, Johana Wahanik, Liliana Carvajal, Lizet Suárez, Jenny Silva, Daniel Castelblanco, Alejandra Porras

**Sinopsis:** basado en *La vida es sueño*, obra dramática de Calderón de la Barca, esta pieza experimentó sobre los límites de la realidad. Para su montaje, se conformó un grupo amplio de actores jóvenes, con música en vivo, y se estrenó en el Teatro La Candelaria, con un relativo éxito.

2015 - BANG!

**Dramaturgia:** Juan Monsalve

**Dirección:** Lavinia Fiori, Juan Monsalve

**Actores:** Lavinia Fiori, Guillermo Devia, Daniel Robles, Jorge Alfredo Aguilar, Juan Monsalve

**Sinopsis:** esta pieza, basada en hechos reales, gira alrededor del asalto paramilitar a un poeta en la Costa Atlántica. El montaje desarrolló una propuesta de teatro popular para escuelas o público juvenil, usando en vivo elementos como el rap y la percusión de instrumentos reciclados. Música en vivo, canciones populares, peleas escénicas e improvisación en escena. Se estrenó en Quito, Ecuador, en su primera versión, y estuvo en el Festival de Cali de aquel año. Se presentó en barrios populares y colegios de Bogotá.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANTEI, Giorgio. *Las rutas del teatro: ensayos y diccionario teatral*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1989. Impreso.
- ARTAUD, Antonin. *Carta a Génica Athanasiou*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1973. Impreso.
- ARTAUD, Antonin. *Carta a los poderes*. Buenos Aires: Argonauta, 1988. Impreso.
- ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Barcelona: Edhasa, 2001. Impreso. <<https://es.scribd.com/doc/54978196/Artaud-Antonin-El-Teatro-y-Su-Doble>>.
- ARTAUD, Antonin. *Los tarahumara*. Barcelona: Tusquets Editores, 1985. Impreso.
- ARTAUD, Antonin. *Mensajes revolucionarios*. Madrid: Fundamentos, 2002. Impreso.
- AWASTHI, Suresh. *Drama: the gift of Gods. Culture, performance and communication in India*. Tokyo: Institute for the Study of Languages and Cultures of Asia and Africa (ILCAA), 1983.
- BARBA, Eugenio. *La canoa de papel: tratado de antropología teatral*. México: Grupo Editorial Gaceta, 1992. Impreso.
- BARBA, Eugenio, y Nicola Savarese. *El arte secreto del actor*. México: Pórtico de la Ciudad de México y Escenología, A. C., 1990. Impreso.
- BENJAMIN, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
- BROOK, Peter. *El espacio vacío*. Barcelona: Península, 1986. Impreso.
- CAMILLO, Giulio. *La idea del teatro*. Madrid: Siruela, 2006. Impreso.
- CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza Editorial, 1985. Web. <[http://www.correocpc.cl/sitio/doc/el\\_mito\\_de\\_sisifo.pdf](http://www.correocpc.cl/sitio/doc/el_mito_de_sisifo.pdf)>.

- CASTANEDA, Carlos. *Las enseñanzas de don Juan*, s. f. Web. <<https://goo.gl/otcfon>>.
- CORTÁZAR, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Siglo XXI, 1970. Impreso.
- CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986. Web. <<https://es.scribd.com/doc/88516697/Diccionario-de-Los-Simbolos>>.
- CRAIG, Edward Gordon. *The Actor and the Über-marionette*. Minnesota: The Mask, 1907. Impreso.
- DANIÉLOU, Alain. *Shiva y Dionisos: la religión de la naturaleza y del eros*. Barcelona: Kairós, 2003. Impreso.
- DARWIN, Charles. *La expresión de las emociones*. Pamplona: Editorial Laetoli, 2009. Impreso.
- DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989. Web. <<https://goo.gl/zA5BHB>>.
- Diccionario de mitología clásica*. Vol. 1. Madrid: Alianza, 1983. Impreso.
- Diccionario literario*. Barcelona: Montaner y Simons, 1960. Impreso.
- ENGELS, Frederich. “El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre”. *Die Neue Zeit* 2.44 (1985-1986). Web. <<https://goo.gl/UjjRXA>>.
- FOUCAULT, Michel. *La verdad y el origen de las formas jurídicas*. Web. <[http://www.fmmeduacion.com.ar/Bibliotecadigital/Foucault\\_Laverdad.pdf](http://www.fmmeduacion.com.ar/Bibliotecadigital/Foucault_Laverdad.pdf)>.
- FROMM, Erich. *El corazón del hombre*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. Impreso.
- GANDHI, Mahatma. *El Bhagavad Gita de acuerdo a Gandhi*. Buenos Aires: Kier, 2004.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. “Blacamán el bueno, vendedor de milagros”. *Revista de la Universidad de México* 2-3 (octubre-noviembre, 1968): 16-20. Web. <<https://goo.gl/JrpBia>>.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Obras completas*. Barcelona: Aguilar, 2004. Impreso.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Ensayos*. Madrid: Editorial Ayuso. Web. <<https://goo.gl/DSnU3m>>.
- I CHING: el libro de las mutaciones*. Trad. Richard Wilhelm. Barcelona: Edhasa, 1999. Impreso.

- ISVARAN, Sangeeta. "Cuando el cuerpo es todo ojos". *Investigación teatral* 1.1 (2011): 149-59. Web. <<http://revistas.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/1040/1910>>
- JUNG, Carl Gustav. *Simbología del espíritu: estudios sobre fenomenología psíquica, con una aportación del Dr. Riwkah Schärf*. Trad. Matilde Rodríguez Cabo. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1962. Impreso.
- LA BIBLIA. Trad. Félix Torres Amat. Madrid: Librería de Garnier Hermanos, 1867. Impreso.
- LEBEL, Jean-Jacques. *El happening*. Buenos aires: Ediciones Nueva visión, 1967. Web. <<https://goo.gl/YMBtfk>>.
- LEVI, Eliphas. *Dogma y ritual de la alta magia*. Vol. 1. Buenos Aires: Editorial Kier, 2007. Impreso.
- MASAKAZU, Yamasaki. *On the Art of the No Drama: The Major Treatises of Zeami*. Trad. Thomas Rimer. New Jersey: Princeton University Press, 1984. Impreso.
- MEYERHOLD, Vsévolod. *Meyerhold Speaks/Meyerhold Rehearses (Russian Theatre Archive)*. Eds. Alexander Gladkov y Alma Law. London: Routledge, 1996. Impreso.
- NIETZSCHE, Friedrich. *El origen de la tragedia*. Madrid: Espasa, 2006. Impreso.
- PAZ, Octavio. *Conjunciones y disyunciones*. Madrid: Seix Barral, 1991. Impreso.
- PAZ, Octavio. *El mono gramático*. Madrid: Seix Barral, 2001. Impreso.
- PRASAD GANGULY, Shyama. *Por los caminos de lo otro: jornadas indias sobre las culturas española, portuguesa y latinoamericana*. Nueva Delhi: Consejo Indio de Relaciones Culturales, 1995. Impreso.
- PROPP, Vladimir. *Edipo a la luz del folklore*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1980. Impreso.
- PUJOL, Óscar. "Posmodernismo y tradición india". *Reflexão* 60 (1994): 49-63. Impreso.
- SARTRE, Jean Paul. "La muerte del padre". *El Tiempo* 17 junio, 1984: Lecturas Dominicales. Impreso.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet, príncipe de Dinamarca*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquía, 2010. Web. <<https://goo.gl/B6SvJu>>.

- SÓFOCLES. *Edipo Rey*. Chile: Pehuén Editores. Web. <<http://www.pehuen.cl/files/pdf/EDIPOREY.PDF>>.
- STANISLAWSKI, Constantin. *Un actor se prepara*. Madrid: Editorial Diana, 1953. Impreso.
- TAGORE, Rabindranath. *Poemas de Kabir*. Madrid: Errepar y Longseller. Web. <<https://goo.gl/R96CjX>>.
- TSÉ, Lao. *Tao Te King*. Trad. Richard Wilhelm. Madrid: Sirio, 2009. Impreso.
- UPANISHADS. Trad. Robert Ernest Hume. Oxford: Oxford University Press, 1921. Web. <<https://archive.org/stream/thirteenprincipa028442mbp#page/n395/mode/2up>>.
- URBINA, Fernando. *Las hojas del poder: relatos sobre la coca entre los uítotos y muinanes de la Amazonia colombiana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1992. Impreso.
- VALMIKI. *El Ramayana*. México: Porrúa, 1987. Impreso.
- VASCONCELOS, José. *La raza cósmica*. Madrid: Agencia Mundial de Librería, 1925. Impreso.
- VICO, Giambattista. *Principios de una ciencia nueva relativos a la naturaleza común de las naciones*. Buenos Aires: Aguilar, 1965. Impreso.
- WILDE, Oscar. *La decadencia de la mentira*. Barcelona: Acantilado, 2014. Impreso.
- YATES, Frances Amelia. *El arte de la memoria*. Madrid: Siruela, 2011. Impreso.
- ZEAMI. *Fūshikaden: tratado sobre la práctica del teatro Nō y cuatro dramas Nō*. Madrid: Trotta, 1999. Impreso.



Este libro se terminó de imprimir  
y encuadernar en febrero de 2017  
en los talleres de Proceditor,  
Bogotá, D. C., Colombia.  
Se compuso en la fuente Adobe Garamond  
Pro de cuerpo 10,8 puntos.