

Introducción

Entre las numerosas pantomimas que escribí para la compañía de mimo de Marcel Marceau, me parece que *Las alas del ángel* puede servir de punto de partida para explicar el porqué del título de este libro:

Una fogata apagada. En las cenizas brillan algunas brasas. Alrededor de ella, un grupo de mendigos, abrazados los unos a los otros para buscar calor, tiemblan, sufren del frío. Sopla un viento helado... Aparece un ángel. Siente piedad por esa pobre gente. Se quita las alas y las echa en la fogata. De inmediato comienzan a arder. Los mendigos se despiertan. Se calientan junto al fuego. Se alegran. Beben. Bailan. Uno abraza a una mujer. Otro se la arrebata. Se pelean por ella. Se pelean también por la botella de licor. La cólera aumenta. Sacan cuchillos. El ángel se interpone entre ellos, tratando de calmarlos. Lo acuchillan. Mientras el ángel muere, las alas se consumen... Los mendigos, temerosos, cargan el cadáver y lo lanzan a un gran recipiente para basuras. Se amontonan otra vez junto a la fogata apagada. Vuelve a soplar el viento frío. Sufren, tiemblan. Se abrazan los unos a los otros para buscar calor. Aparece otro ángel que se apiada de ellos. Se quita las alas y las echa a la hoguera. Arden. Los mendigos se despiertan. Jubilosos, se calientan junto al fuego. Comienzan a beber y bailar. Luego se pelean. La luz decrece lentamente.

No comienza, no termina, viene desde tiempos inmemoriales, continuará mientras haya seres humanos: es el misterioso teatro. Tragedia, drama, comedia, efímero, performance, ceremonia religiosa, rito de iniciación, posesión chamánica, acto de psicomagia, ritual sadomasoquista y tantas otras manifestaciones donde los que actúan se convierten en otros. En todo momento, esta huida de la prisión del yo es en cierta manera la búsqueda de la inmortalidad, ya que el personaje encarnado, por ser de naturaleza puramente espiritual, es una entidad liberada de la extinción. Interpretar a Hamlet, o en trance vudú recibir al poderoso Ogú, es empaparse de un ser imaginario que, saltando de actor en actor, vence a la muerte.

Nosotros mismos, encerrados en un ego aterradoramente mortal, implantado por la familia, la sociedad y la cultura, sabemos que estamos actuando, que no somos lo que somos sino lo que los otros quieren que seamos; sabemos que la limitada personalidad que en la vigilia esgrimimos como una máscara, se disuelve semejante a una nube mientras dormimos. Dudo que exista una persona que esté plenamente satisfecha de tal disfraz. Todos soñamos con ser algo más. La satisfacción esencial sólo existe en aquellos que alcanzan la iluminación. Ese deseo de ser otra cosa se encarna en el teatro; teatro que al sacarlo de su tinglado y extenderlo como un bálsamo a toda actividad histriónica, profana o sagrada, nos proporciona la oportunidad de salirnos del «nosotros mismos» para descubrir las múltiples posibilidades del ser esencial. Después de numerosas experiencias escénicas, se me hizo vital lograr un teatro no exhibicionista-narcisista, sino de afrontamiento de uno mismo. Espectáculos que me hicieran encarar mi vacío. Me sentía fuera de todo, en la superficie total, lejos, buscando un sentido a la máscara que yo era. De ninguna manera una esfera donde el centro está en todas partes y la superficie en ninguna, sino una esfera donde la superficie está en todas partes y el centro en ninguna. En México, en el año 1967, después de declarar que no buscaba la verdad sino la autenticidad, escribí el siguiente manifiesto:

La gente que quiere afrontarse va al teatro porque ha desertado de la misa. Habiendo perdido su contacto con Dios, el hombre moderno

necesita un ceremonial. Así como la abeja construye hexágonos, el ser humano construye ceremoniales. Llevamos el ceremonial en las células: a través de él, el hombre llega a lo más alto de sí mismo. Y estamos, por falta de ceremoniales, ahogados en la mediocridad. Vamos entonces a plantear el teatro como un gran ceremonial donde actores y público buscan sus más altos valores... Claro que, para abandonarse a sí mismo y amar exclusivamente aquello que se nos presenta como un espejismo, se necesita fe.

La fe está en el vientre. Esto en lenguaje corporal significa bajar de la cabeza a las caderas. En lenguaje teatral: dejar la razón de lado, ir a lo más íntimo del ser. Los romanos decían «yo» indicándose el vientre. Para ellos el cerebro sólo era un refrigerador de las ideas que nacían calientes a la altura del ombligo. Dejando de dar rodeos: me expresaré puramente con el inconsciente. Le permitiré fluir en el escenario con la misma libertad con que transcurre en los sueños. Ignoraré el intelecto del público. Saltando por encima de la valla de sus conceptos, me comunicaré con él de inconsciente a inconsciente. No definiré símbolos, sino que los presentaré con su infinita complejidad para que cada cual los interprete a su manera.

No se trata de mezclarse con la obra, de tal modo que ella sea y nosotros no; no se trata de depender de la obra tanto que si la destruyen nos destruyen a nosotros. Al contrario, se trata de desprenderse de ella. La obra es un producto limitado. En nosotros hay cosas misteriosas que quizás nunca conoceremos. Somos un receptáculo sagrado que guarda dentro un dios que, si la fe flaquea, puede muy bien convertirse en demonio.

Nunca podré estar satisfecho con lo que hice, ni tranquilo con lo que he alcanzado. Quiero más. Mis posibilidades como ser humano son infinitas. Cuanto más alcanzo, menos tengo. Cuanto más crezco, más siento mi pequeñez. Atrás está todo, cubierto de arena, fosilizado. Yo estoy de pie mirando hacia un horizonte enorme, que nunca alcanzaré a poblar.

Ha llegado el momento de aclarar un poco lo que llamo «afrontarse». En el teatro griego, el héroe es hipócrita. Edipo dice: «Yo maté a mi padre, pero no sabía que él era mi padre». «Yo me acosté con mi madre y tuve hijos con ella, pero no sabía que era mi madre; la prueba es que al saberlo me arranco los ojos como castigo.» En el teatro de afrontamien-

to, el héroe hace conscientes sus deseos: se da cuenta de que su madre lo atrae. Si el incesto le parece mal, lucha contra él. Si no puede resistir sus impulsos, se entrega a ese deseo; actúa sabiendo lo que hace. Las cosas pasan porque no podrían pasar de otro modo. Desaparece la culpa. Desaparece el autocastigo. Nace la posibilidad de salirse del «todo me sucede» para llegar al «yo forjo mi destino». ¿Y qué es lo que forjo? Nada. Cualquier trabajo sobre uno mismo nunca es creativo: es siempre benéficamente destructivo. Se rompen límites. Tapones psicológicos que una familia, un mundo equivocado nos ha embutido como lastre. El mal no existe, es sólo olvido del bien. La esencia misma del universo, nuestra trama profunda, es el amor. No hay por qué buscarlo, puesto que lo somos. No se plantea el problema de amar más; sería como pedirle al agua que fuera más húmeda. El sufrimiento no nace de no amar sino del hecho de que en toda acción estamos impidiendo manifestar el amor que anida en nosotros. Educaciones equivocadas sirven de barrera a ese potencial positivo. Tenemos que romper los diques mentales para que caiga la máscara y fluya nuestra esencia... A ver cómo nos las arreglamos para encontrar las vías que permitan expandirse a nuestro amor. Es muy fácil destruir. Difícil expresarse en lo bello. Hay una sola forma de hacer un vaso, infinitas de destruirlo. Quiero, en el teatro, plantearme el trabajo de hacer vasos, no el de destruir vasos deformes que han hecho otros.

Sin embargo esos vasos, que por mi juventud tuve el irrespeto de llamar «deformes», me dieron las bases necesarias para establecer mis creaciones. En cada una de mis obras teatrales hay una influencia, pequeña o grande, de espectáculos o lecturas que, aunque no concordaran exactamente con lo que yo andaba buscando, me enriquecieron. La *Ópera pánica* (2001) desciende directamente de los diálogos de payasos que tuve la oportunidad de ver en los circos pobres en mi país natal, Chile. Esas pequeñas carpas, generosamente remendadas, no tenían ni grandes acróbatas ni espectaculares fieras. Estaban constituidas por una pequeña familia que hacía de todo: equilibrios en viejas bicicletas, actuaciones de niños contorsionistas o de perros famélicos «amaestrados», y ante todo, para rellenar la mitad de la función, un par de payasos creando absurdas y largas intervenciones que iban

desde inocentes adivinanzas con juegos de palabras –pasando por situaciones absurdas– hasta alcanzar un alto nivel poético y filosófico.

–¿En qué se parecen un toro vivo y un toro muerto?

–No lo sé. Dímelo.

–El toro vivo embiste...

–¿Y el toro muerto?

–¡En bistec!

–¡Señor empresario, soy un hombre orquesta, contráteme!

–¿Qué sabes tocar?

–Sé tocar de todo, de todo.

–¿Sabes tocar el piano?

–Sé tocar de todo, de todo menos el piano.

–¿Sabes entonces tocar el violín?

–Sé tocar de todo, de todo menos el piano y el violín.

–¿Sabes tocar la flauta?

–Sé tocar de todo, de todo menos el piano, el violín y la flauta...

(Y así se prolongaba el diálogo mientras el empresario le preguntaba si sabía tocar diferentes instrumentos y el payaso los iba acumulando en su larga lista de lo que no sabía tocar. Al final, el empresario, desesperado, le gritaba:)

–¡Basta, dime de una vez lo único que sabes tocar!

–¡Lo único que yo sé tocar es... tocarlo a usted!

(Y el payaso, extendiendo sus manos ávidas, perseguía al empresario con tan ambigua intención que no se sabía si quería acariciarlo, pegarle o violarlo.)

–¿Qué eres tú?

–¿Yo? Soy extranjero.

–¿De dónde?

–¡De Extranja!

Cuando escuché este último diálogo, más que de reír me dieron ganas de llorar. Me habían revelado que yo era un extranjero de Extranja, nombre que le podría dar al mágico país del in-

consciente. Los personajes de la *Ópera pánica*, como esos humildes payasos, desdeñan la viscosidad psicológica, y de la misma manera que lo hacen el empresario y el payaso, entran en colisión los unos con los otros, impenitentes autistas, sin cambiar de conducta un ápice. Es posible que nuestras sociedades de consumo estén produciendo masas de tales engendros.

Si yo no hubiera dirigido *La escuela de los bufones* de Michel de Ghelderode, quizás nunca habría imaginado *Escuela de ventrílocuos* (2002). En la obra de Ghelderode quince monstruos buscan la verdad a través de sus taras físicas, que son como el espejo del mundo. Su maestro es un bufón melancólico y bello que les revela la «verdad»: ¡El secreto de todo arte es la crueldad! Yo no creía, ni creo, en la crueldad. Hay dos medios de conocer: por el amor o por el odio. La diferencia está en que el conocimiento a través del odio destruye el objeto estudiado, en tanto que el conocimiento a través del amor lo construye. Agregué a *La escuela de los bufones* un texto. Uno de los monstruos dice: «Por la órbita de un cráneo vacío, vi que surgía una flor... La muerte es fuente de toda vida y el odio sólo puede generar amor». Ése creo que es el tema secreto y fundamental de mi *Escuela de ventrílocuos*...

En *Las criadas* de Jean Genet evolucionan en escena sólo mujeres que se entregan a virulentas relaciones. Este autor decía: «Si el teatro es un espejo de la vida, tengo que usar un lenguaje procaz, porque es el que se usa en la realidad». Es posible que mi Lucifer interior creara *Las tres viejas* (2003) como una solapada respuesta a la obra de Genet. En la suya las mujeres son sirvientas, en la mía son aristócratas venidas a menos, pero conservan el lenguaje y los prejuicios de su moribunda clase. Por supuesto que después de torturarlas les doy la oportunidad de sobrevivir, para lo cual dejan de exigir que el mundo se adapte a ellas, y se deciden ellas a adaptarse al mundo.

No habría escrito *Hipermercado* (2004) si a los veinte años, en el Teatro Municipal de Santiago de Chile, no hubiera visto una extraordinaria representación de *Seis personajes en busca de autor*,

de Luigi Pirandello. Esos seis egos imaginarios tratando de poseer y eliminar la personalidad del individuo que los encarna, para convertirse en reales, me conmovieron profundamente. Me di cuenta de que alrededor de esa región que yo creía que era mi identidad clamaban por expresarse otras posibilidades de ser... En *Hipermercado* adopto una actitud inversa: los personajes luchan por desaparecer para que surja la actriz o el actor que los encarna. La intención no es metafísica, como en Pirandello, sino terapéutica.

El sueño sin fin (2006) está inspirado en *El ensueño* de August Strindberg. El escritor sueco rompe la continuidad del relato e incorpora el lenguaje de los sueños, donde los espacios y los tiempos se entremezclan atravesados por personajes cuyas identidades se entrecruzan. Una diosa cae en nuestra tierra y se encarna sucesivamente en una multitud de caracteres, asimilando sus debilidades, sufrimientos, vanas ilusiones. Se trata de una obra monumental que exige un verdadero ejército de intérpretes. En *El sueño sin fin* reduce la multitud de actores a sólo un hombre y una mujer, que son los dos seres esenciales que van a vivir el sufrimiento humano. Ahí, en cierta manera, intento abandonar la crítica y la queja strindberguiana para llegar a un teatro de afirmaciones.

Pedrolino (1998) es un mimodrama –teatro sin palabras– que el mimo Marcel Marceau me pidió que escribiera para su compañía. En esta obra incluyo, además de la pantomima, el ballet y el circo. *Pedrolino* podría ser mi respuesta a la película *El que recibe las bofetadas*, de Boris H. Hardy, basada en una obra de teatro de L. N. Andréiev: un hombre culto es traicionado por su mujer, le roban su obra científica, cae en la miseria y se ve obligado a trabajar de payaso en un circo donde su número consiste en recibir bofetada tras bofetada provocando las risas del público. En *Pedrolino*, el personaje central –tallado sobre la imagen de Marceau–, debido a que los nazis le han destrozado las manos, se ve obligado a abandonar los gestos delicados de la pantomima y a llevar guantes de boxeo para, convertido en payaso, dar quantazos a

todo el mundo. El héroe hace de su caída una ascensión... En este mimodrama el personaje principal es un anciano porque, cuando Marceau me lo solicitó, él acababa de cumplir 75 años.

Más o menos a los 8 años de edad leí en la colección Biblioteca Araluce, impresa en España, un libro titulado *Historias de Shakespeare*, compuesto de resúmenes en prosa, para lectores jóvenes, de varias obras del famoso dramaturgo. Me maravillaron Puck, Falstaff, Titania, Oberon, el campesino con la cabeza transformada en la de un asno, la reina de las hadas, el rey jorobado, los caballeros enamorados, el moro celoso, etc. De pronto, este año, al ver por enésima vez una aburrida puesta en escena de *Hamlet*, me entraron ganas de escribir un drama popular que fuera tan divertido como esos resúmenes que me apasionaron en la niñez, con reyes, príncipes, muchachas salvajes, criados fieles, batallas, asesinatos, incestos, traiciones, rebeliones, milagros, etc. Es así como, con euforia infantil, escribí *Sangre real* (2007).

Zaratustra (1970) es un intento de teatralización del libro *Así hablaba Zaratustra* de Friedrich Nietzsche. Al filósofo alemán le debo el contenido del primer acto. En el segundo acto vuelo con mis propias alas.

Mi manifiesto teatral del año 1967 terminaba con estas palabras, en las que aún creo:

Strindberg, con su cáncer en el estómago, dijo: «Nada es personal». Así como Strindberg, en ese estado de agonía que es la búsqueda de despersonalización, escribo. Me digo: «¿Qué es lo que tengo que decir como últimas palabras?». El teatro es una jocosa ceremonia fúnebre. En él vamos exhibiendo y luego asesinando a nuestros falsos egos.

En el mundo de la razón estamos habituados a decir que para cada problema hay una precisa solución. Pero la vida no es así. En ella un problema no tiene una sola y perfecta solución sino una infinidad de soluciones. La solución que escogemos para cierto problema es aquella que es útil en un momento dado.

Pero enseguida esta solución se puede y se debe abandonar porque, habiendo mutado la situación, deja de ser útil. Lo importante es la solución útil, y no aquella que la razón encuentra «verdadera». Ante infinitas soluciones es preferible no buscar la verdad sino la autenticidad.

El teatro debe ser auténtico y no verdadero. Buscando la solución útil, planteará situaciones auténticas. No existe un teatro fuera de la autenticidad, como no existe un arte que no sea útil: una catarsis del ser. La antigua tragedia griega presentaba en cada obra dos componentes esenciales, de los cuales se hizo portavoz el psicoanálisis: Eros y Tánatos, sexo y muerte. El teatro era un acto ritual donde en cada representación se revivía el mito del incesto y la desesperada lucha de los héroes incapaces de liberarse del destino, una verdadera terapia colectiva, un arte sublime y necesario, útil por auténtico. El mito tiene una función purificadora: representando contenidos del inconsciente que nos son prohibidos por la razón, exorciza los fantasmas, el lado oscuro del ser. El teatro auténtico habla de nuestras grandes interrogantes (¿De dónde venimos?, ¿Quiénes somos?, ¿Adónde vamos?) y las guía hacia la catarsis positiva, lo que permite al público vivir completamente la angustia primordial y esencial (ser mortal) para superarla y emprender la búsqueda de una nueva solución. Por eso el teatro auténtico no puede ser representativo, sino «re-presentativo», integrando en el presente la fuerza de los contenidos míticos.

Cuando se usa el teatro para presentar «verdades», es decir, actos que avanzan en una dirección única donde el intelecto nos impone la gran y definitiva solución eterna, se le convierte en un lacayo de doctrinas. El teatro auténtico, re-presenta lo que es útil para mitigar el dilema originario del ser humano, con su primordial incertidumbre, debilidad, inseguridad, terror, que una vez llevado a la conciencia se convierte en certeza, fuerza, seguridad y compasión.

Si la «verdad» habla en nombre de la política, de la religión, de la realidad cotidiana, de las lógicas aristotélicas sumergiéndonos en la cárcel mental, en cambio la autenticidad produce Arte, actividad útil para sanar la enfermedad familiar, social y cultural en la que hemos caído por haber renegado del mito.