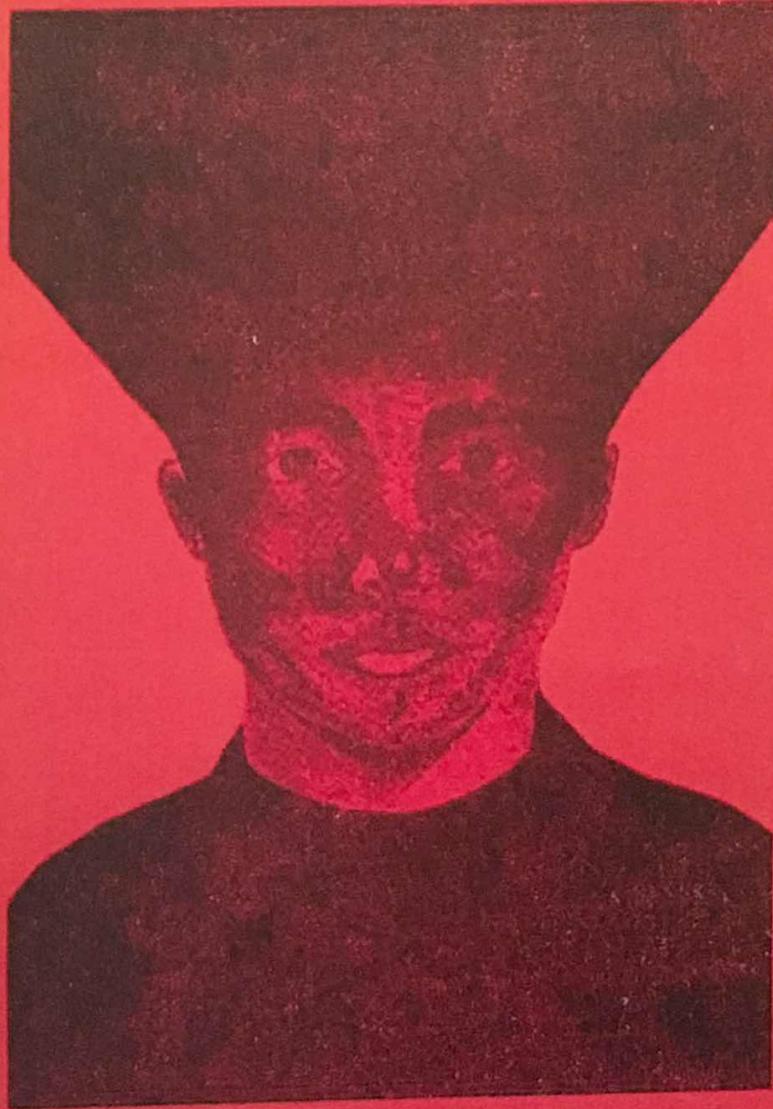


PUNTO DE PARTIDA



29

Cuentos / Poemas / Ensayos / Dibujos / Teatro / Bibliografía

Revista de los estudiantes universitarios

EL NAHUAL

Suplemento de arte Dramático de
Punto de Partida, revista de los
estudiantes universitarios.
Año II, número 8



NAHUAL, en su sentido primitivo se deriva del vocablo náhuatl *nahua-lli*, secreto, misterio; porque el nahuatl era un sacerdote que introdujo los *misterios* de la vida y de la muerte. En otra de las acepciones de su amplio significado, *nahual* quiere decir máscara.

Editorial

Un afán por contravenir las tendencias teatrales tradicionales distingue la obra creadora y las realizaciones de la mayoría de los dramaturgos y directores de escena mexicanos contemporáneos, influencia por cierto de las metrópolis culturales del mundo, a las que nuestro país se anexa sistemáticamente como provincia tardía en el tiempo y en el modo. De suerte que tanto el espectáculo vivo como la creación teatral locales están adscritos a convenciones internacionales determinantes: la dramática, en cuyos terrenos la dramaturgia nacional aún no sueña con explorar los caminos agotados por otros pueblos con honda tradición teatral; y la antidramática, que expresa la protesta ante un mundo saturado de formas y asfixiado por el llamado mal de la cultura. Protesta que nos pertenece más literariamente que en forma vivencial, porque ¿de cuál cultura estamos sobresaturados? Pero, en fin, el teatro tiene tanto de literatura como de vida. Y al nuestro le sobra tanto de intelectualismo como le falta ahondar raíces en la colectividad, tan segregada en su mayor parte de los aislados brotes que optimistamente nos atrevemos a llamar teatro mexicano (en ciernes o "consagrado").

Grandes islas como Sor Juana nos sorprenden en un panorama apátrida que niega a sus autores clásicos a fuerza de desvirtuarlos con interpretaciones oficiales, hasta "saturar" al pueblo con una cultura que sí le pertenece de hecho y de derecho, pero que envainada en el tedio y la mediocridad se hace críptica e incomprensible o, mejor dicho, negada. Un mayor estudio de las convenciones teatrales que sí tienen raigambre en la sensibilidad nacional por sus orígenes religiosos (y no olvidemos que la popularidad que el teatro profano no ha logrado en cuatro siglos la alcanzó el teatro catequista en tres décadas), permitiría contemplar al mexicano un panorama propio en el que la metáfora y el ritual expresen nuestra alma contradictoria, idólatra y cristiana.

Es posible que si el hombre de teatro en México tratara de comprender la realidad cultural de nuestra nación, lo que implica el análisis de las infraestructuras y su condicionamiento indirecto del arte, opte más bien por crear formas de expresión que cumplan su cometido de trascender los pequeños círculos y llevar los productos culturales al pueblo; en vez de seguir sólo importando ciegamente experiencias más o menos felices de la escena extranjera que bien poco o nada tienen que ver con la sensibilidad y realidad nuestras. Tal búsqueda es difícil; pero el estar conscientes de su necesidad imperiosa es ya el primer paso.

Ignacio Cristóbal Merino Lanzilotti

Ignacio Cristóbal Merino Lanzilotti, a cargo del suplemento, recibirá las colaboraciones en el cubículo de Arte Dramático, junto al teatro chico de la Facultad de Filosofía y Letras, los martes y jueves de 18 a 20 hrs., y los lunes, miércoles y viernes de 13 a 14 hrs.

La complejidad en Conejo Blanco y Juego de Masacre

Justo Arroyo/Arte dramático*

De repente se da uno cuenta de que está vivo.

El concepto de participación se va haciendo evidente en base al puro movimiento que paso a paso nos envuelve. Hay una vaporación comunicativa que busca no dejarnos quietos, que investiga gesto a gesto la manera más segura de lograr el cambio perspectiva-tradición entre público y actor. El "vampirismo" espectador se recoge ante la cada vez más dominante presencia de los actores: parlamento, gesto, voces, comunicación directa que no rehúye el diálogo, el toque con el auditorio que confirma que los actores somos todos, que el teatro como distanciamiento no funciona ya.

En estas dos obras, *Conejo Blanco*¹ y *Juegos de Masacre*,² el movimiento responde por la complicidad; la tensión engorda los sentidos al punto de que al palpar nuestra inmersión, el subconsciente nos llama la atención como responsables del viaje y éxito finales. No se trata ya del apagarse las luces y de recibir desde mullidas butacas los galimatías de muñecos tiranizados por un director. Esa opacidad que prepara la escena es el indicio de nuestro compromiso, de nuestra participación responsable.

El cuerpo del actor, entonces, su voz, sus gestos e insinuaciones, en una palabra, los préstamos, serán los instrumentos para extraernos de nuestra pasividad. La mímica, al dejar el espacio vacío para que la imaginación le dé forma y color, acrecienta la complicidad. Se pierde la enajenación por más que exista hondura dramática. La conciencia de la actuación está presente en todo momento, triunfando el sentido del ritmo sobre el efecto.

Hay una proyección-danzante-en-conjunto que revitaliza el movimiento. Esos cambios de posición, la inmovilidad, van también desplazando al espectador-participante de la misma forma que los movimientos de flauta a una serpiente. Al eliminarse la escenografía, o al dejarse en su desnudez más elemental, la responsabilidad descansa enteramente sobre los actores; y, al saberlos desamparados pero libres, ocurre la chispa cómplice instantánea.

Esto, sin embargo, no llega a las agresiones catárticas tipo *Living Theatre*, por ejemplo. No obstante, en *Conejo Blanco* y *Juegos de Masacre* se rompe del todo con la complacencia tradicional y no sólo aceptamos esa responsabilidad sino que la exigimos. El viaje inquieto de Alicia no depende sólo de sus compañeros de fantasía sino que, al participar el actor-público, la solución —feliz, trágica o indiferente— depende de todos. Si Ubú dijo: "¡Mierda!" y sacudió a los espectadores de su época, *Conejo Blanco* y *Juegos de Masacre* estallan el repertorio textual y kinético para hacer de cualquier primera irritación una tensión permanente que no ofende, sino que se recibe como reconocimiento de que, en definitiva, se actúa, piensa y escribe para los sentados. Que de ellos es el deber para con la obra; para ellos es el gran miserere del que habla la Academia Sueca con relación a las obras de Samuel Beckett.

*Del Seminario de Crítica Dramática dirigido por el maestro Ignacio Cristóbal Merino Lanzilotti.

¹ *Conejo Blanco*, versión escénica de *Alicia en el País de las Maravillas*, de Lewis Carroll, puesta en escena de Abraham Oceranski.

² *Juegos de Masacre*, de Ionesco, puesta en escena de Héctor Azar.

En *Juegos de Masacre*, sobre todo, los doce actos son una constante apelación a nuestros sentidos, a nuestro intelecto, para que no olvidemos ni por un segundo que la "gran epidemia" no discrimina. "Estamos salvados", afirman los protagonistas del último acto, para casi imperceptiblemente cambiar la enunciación a interrogación: "¿estamos salvados?". ¿Estaremos jamás salvados? No, diría Beckett. No, contesta el viejo del acto once. Porque el existencialismo no deja de tener razón: qué soy, de dónde vengo, hacia dónde voy. Aunque les pongamos todo el optimismo de la vieja compañera en este mismo acto. Para ella también sonará la campana. Y los buitres caerán luego sobre nuestra carroña y la vida seguirá igual.

Varios son los "oradores", "funcionarios" que entablarán diálogos con el público; lo cuestionarán y lo harán sentir que no se trata ya de una representación para divertirlo, para hacerlo pasar el rato con buenas fábulas burguesas de sábados y domingos blancos, tipo *Y la mujer hizo al hombre*. Algo debe cambiar. Porque en verdad antes de entrar al espectáculo estábamos cambiando, la epidemia estaba entre nosotros y aún en este recinto cerrado, aunque por un momento dejemos de oír el mensaje, está funcionando. Llevándose a cabo.

La galería de tipos que se presentan a través de los doce actos son, en fin, esa humanidad que el director dice que ve diariamente por las calles: buscando una inútil protección que no ofrecen ni las gruesas murallas de una cárcel ni la asepsia que proclama que "toda distancia es higiénica". No, juntos, aunque comunicados como en *Los amigos*, amándonos como en *Los amantes*, acabados de hacer, viejos, patéticos como *Los demagogos*, todos estamos unidos por el común denominador de la muerte; no importa si se cierran ventanas, si se piden salidas o entradas, estará por dentro, como se dice en una ocasión, atacará por dentro porque *está* adentro. Lo único que hace es salir y, aunque nos engañemos porque "en este momento no ha muerto nadie", no estamos salvados. Sólo en suspenso.

Naturalmente, *Juegos de Masacre* resulta de una riqueza filosófica que no presenta *Conejo Blanco*; pero lo que aquélla tiene de sustancia, ésta lo suple con mayor dinamismo. *Juegos de Masacre* es, aun con su vanguardismo (¿qué significa esta palabra?, se pregunta el director), más clásica, si se permite la paradoja. Y esto porque el texto no debe dejar lugar a dudas, se impone con cada parlamento regulando el motor, subordinándolo casi, a la riqueza conceptual.

El halo de juventud, frescura temática de *Conejo Blanco*, se presta a mayor ligereza de desplazamientos y hasta a exorcismos en la escena del hippie. . . En *Juegos de Masacre*, el tema va imponiendo su gravedad hasta que su peso oblitera en ocasiones —ya que de eso se trata— todo el magnífico trabajo de ese grupo increíble que es el Teatro Espacio 15.



El teatro y sus problemas

(entrevistas)

Miriam Bethancourt de Pitty / Arte dramático

1. *¿Cuál ha sido el papel del teatro en la historia y cuál debe ser su misión en la actualidad?*

DOCTOR CARLOS SOLORZANO (autor): "REVELAR LOS MISTERIOS DE LA EXISTENCIA"

—De manera general se puede decir que la función del teatro en la historia ha sido la de revelar los misterios de la existencia ante los ojos de los espectadores. En su origen, todo teatro primitivo trata de objetivar ante el espectador los fenómenos naturales, los fenómenos telúricos; pero en un grado posterior de su evolución, el conflicto dramático (o sea el choque de dos fuerzas antagónicas) ilustra los procesos de la vida, de la sociedad y por lo tanto de un individuo. Así, si hubiera de definirse cuál ha sido la función del teatro a lo largo de la historia del hombre, le daría una definición un tanto perogrullesca: representar la vida, dándonos una visión objetiva, visual y a la vez auditiva, construida en torno a una arquitectura formal, la arquitectura misma del teatro: el conflicto mismo de vivir y morir.

Es decir, en tanto que vivimos y tememos a la muerte, en tanto que la vida misma es gozo y sufrimiento, en tanto que la existencia del hombre es conflicto, la función del teatro ha sido siempre representar en forma objetiva el conflicto. Ahora, usted pregunta cuál habría de ser la función. Creo que no importa el concepto histórico; en el momento en que la humanidad recoja una expresión dramática, por lo tanto válida, el teatro tendrá como función ésa; porque ésa le dio origen, porque nosotros podemos cambiarla, porque el ser humano a lo largo de su historia ha querido ver representada fuera de sí mismo su historia interior y su enfrentamiento con el grupo social en el cual vive. Y eso es, al fin y al cabo, lo que ha hecho el teatro a

lo largo de los siglos. No tiene otra función.

IGNACIO CRISTOBAL MERINO LANZILOTTI (crítico): "UN ESPEJO DE LOS VICIOS Y LAS CARENCIAS SOCIALES"

—Creo que, básicamente, el teatro ha sido un reflejo subjetivo del modo en que el hombre ve la realidad. Cuando Aristóteles dijo que la poesía era algo más filosófico y serio que la historia, se refería concretamente a ese aspecto (llamémosle creativo), a ese tinte por medio del cual el hombre humaniza la historia. O sea que el teatro no nos presenta un acontecimiento histórico con objetividad, sino como el hombre hubiera querido que aconteciera, o de una manera que podríamos llamar explicación íntima del fenómeno.

Por ejemplo; pongamos el caso del teatro de revista política en México. Podemos decir que la historia marcha a la par de esta revista. Sencillamente, los acontecimientos son llevados a la escena conforme suceden. Así tenemos que si un presidente norteamericano visita México, al día siguiente sale una revista que se llama *Lo Truman o lo dejan*. Es un acontecimiento histórico, pero hay un tinte satírico, por una parte; por otra, el acontecimiento histórico deja de tener sentido: no es más que un pretexto de actualidad para dar paso al desahogo popular. Así el arte, concretamente el teatro, como dice Aristóteles, es más subjetivo y serio que la historia. Verbigracia, en el siglo pasado se consideró al teatro como una escuela de costumbres, como un reflejo de virtudes. Era un teatro al servicio de un concepto moral de la existencia y de una idea de orden, desde luego. No ocurre así en el teatro político, del que hablamos, ni en el teatro aristofánico, que sería un espejo también, pero desorbitado, de los vicios, de las carencias sociales.

Por otra parte, creo que el teatro como fenómeno escénico vivo va a sufrir el proceso de todas las artes; esto es, va a sufrir un proceso de dilatación, y de una manera mucho más acentuada que la observada hasta ahora en la televisión. O sea, que las artes escénicas que cumplían una función social en los teatros griegos o en los teatros neoclásicos del siglo pasado, van a cumplir esa función a través de la televisión y del cine. Pero cine televisado también, porque es la única manera de llegar a las masas en forma total; de otro modo estamos haciendo teatro de élite.

El teatro va a sobrevivir, evidentemente, como va a sobrevivir el cine, en pequeños salones, dirigido a élites y en forma de arte exclusivo y como experimento. También va a sobrevivir el teatro como forma escolar, donde los niños aprenderán a vivir a través de él. O sea, aprenderán arquitectura a través de escenografía; psicología a través de la interpretación de personajes: aprenderán una serie de cosas a través del fenómeno teatral.

DAGOBERTO GUILLAUMIN (director):
"LA ESENCIA DEL TEATRO ES EL CONFLICTO"

—Ha sido la conjunción ideal de los recursos artísticos de comunicación. Actualmente puede y debe seguir siéndolo. La fuerza incontrastable de la *presencia humana* hasta ahora no ha sido superada.

ABRAHAM OCERANSKI (director):
"EL TEATRO ES UNA FORMA DE VIR"

—Creo que en la historia el teatro ha sido político, religioso, matemático, social, destructivo, constructivo, prostituido, divinizado. El teatro se ha movido en todas las élites, en todas las formas de comunicación y no comunicación. El teatro como vocación es el teatro que más me gusta; es el que debe ser para mí, no para los demás. Para mí es teatro de vocación nada más. Es un teatro de encuentro; un teatro de búsqueda; es una forma monástica, una manera de ser, una representación de mí mismo, una unión con el universo y con todo lo que esté en colaboración con esta idea. El teatro en la historia, pues, es teatro... todas las manifestaciones del hombre... lo que el hombre ha querido hacer con él. Para mí es simplemente una forma de vivir.

HECTOR BONILLA (actor): "SIN PUBLICO NO HAY TEATRO"

—El teatro ha sido un medio de comunicación desde sus orígenes, que se confun-

den con la brujería, la superstición y lo esotérico, y a lo cual incluso estamos volviendo a través del teatro de Grotowski y de una serie de manifestaciones simultáneas. Por ejemplo, es sintomático lo que hace Peter Brook. Esa serie de experimentos en todo el mundo revela un afán de expresión. El teatro ha pasado por diversas fases que son del dominio público y su papel es, principalmente, permitir que cada quien manifieste sus inquietudes internas. Así ha sido.

Entonces, si Brecht vivió en una realidad tempo-espacial determinada y tenía una determinada sensibilidad, era lógico que se expresara en sus obras como lo hizo. Ahora bien, en la actualidad, por la enorme cantidad de medios de comunicación masiva, todo tipo de expresión teatral está, más que nunca, al alcance de todo el mundo. Y la búsqueda de expresión, repito, converge hacia cierto rito en general. Se busca hacer una mística del teatro, independientemente del lucro o de ese afán, no superado definitivamente en México, de hacer del teatro una proyección de estrellas o vedettes.

Ahora, creo que no está en mí decir cuál debe ser la misión del teatro en la actualidad. Cada quien debe expresarse de acuerdo a su realidad. Yo, por ejemplo, no puedo pensar en hacer un teatro a lo Grotowski porque esté de moda, pues en mi vida cotidiana no lo llevo a cabo. Entonces, esa especie de religión-teatro que se ha planteado debe seguirla al pie de la letra o desecharla; es decir, debe estudiársela y ver hasta qué punto nos afecta. Yo trato de expresar mis inquietudes, mis deseos a través de las obras que escribo, interpreto o dirijo. En suma, hay que tratar de ser muy honestos en lo que pretendemos y tratar de que realmente esté en armonía con las inquietudes que nos motivan.

2. *Las diferentes, a veces antagónicas tendencias del teatro contemporáneo, irreflexionan decadencia o crisis, o por el contrario sugieren un proceso de renovación?*

SOLORZANO: Bueno, decadencia no diría yo; crisis, evidentemente. Por lo tanto, al revelar crisis señala una posibilidad de renovación. Porque crisis es el momento, en la vida y en la historia, en que las fuerzas que conviven en pugna llegan a resolverse de alguna manera en una nueva forma de existencia. Se llama crítico, en la vida o en un drama, al instante en que las fuerzas en conflicto han llevado el conflicto mismo a un punto en el cual se precisa una nueva resolución. En esa medida, creo que el teatro contemporáneo sí

aborda la crisis del mundo actual y al mismo tiempo señala caminos de rectificación. Pero usted preguntará cuál es la crisis del mundo actual. Esto también parece ya un lugar común; para instalarme en él, de manera casi impúdica le diré que la crisis del hombre actual consiste en el descontento, en su propio descontento ante la experiencia histórica recorrida por la humanidad. Nunca ha estado el ser humano tan descontento de su historia como en estos momentos. Hay un rechazo de la experiencia histórica humana; y ante ese rechazo, el hombre se pregunta cuáles son los posibles caminos de rectificación o cuáles serán las formas de vida que lo salven de la forma actual, en la cual se siente apesadado. De esta manera, el teatro contemporáneo muestra la crisis de nuestro tiempo y, simultáneamente, pretende ser un teatro de salvación. Porque al mostrar la crisis de nuestro tiempo, al mostrar las fuerzas represivas que constriñen la libertad individual, la libertad hasta de pensamiento (no me refiero sólo a la física), al mostrarnos todos esos mecanismos opresivos, de una manera o de otra señala procesos de rectificación. Entonces la respuesta podría resumirse así: el teatro contemporáneo, al mismo tiempo que señala una crisis, apunta también los procedimientos de rectificación en la conducta humana dentro del núcleo social y ante las formas de existencia de nuestro tiempo. ¿Y cuáles son esos señalamientos —dirá usted—, cómo señala esos caminos de rectificación? El teatro contemporáneo está preocupado por dos temas esenciales, cualquiera sea su forma estilística: la libertad y la responsabilidad.

MERINO LANZILOTTI: Creo que la renovación y la crisis son recurrentes: a toda crisis sucede una renovación o la antecede. El problema surge cuando los valores se anquilosan; cuando las escuelas se establecen y no permiten el cambio. Actualmente, las diferentes tendencias teatrales nos muestran que el hombre deja de estar tiranizado por la lógica, y ha comenzado a utilizar nuevos conductos de comunicación; se utilizan en la escena varias formas de expresión, como son las corporales, piquicas y mágicas. Todo esto es una riqueza, pero de ninguna manera representa una ruptura; creo que hay una continuidad en el arte, lo único es que ahora tenemos más posibilidades de usar los diferentes conductos antes desechados como irracionales.

Ahora bien, lo que pasa con el teatro es lo que pasa con toda la cultura: en el momento en que una cultura ha alcanzado su máxima expresión (como ocurre actualmente con la cultura occidental

européa, trasplantada a América) los valores empiezan a perder su sentido, a repetirse en serie, mientras que simultáneamente se gesta una nueva cultura. Creo que se está gestando una nueva cultura, precisamente en América Latina, pero es un fenómeno que ocupa muchos años, y además no tiene por qué suceder necesariamente de un modo total; existe el azar: puede no ocurrir nada. De cualquier modo, esta cultura en gestación exige un nuevo tipo de teatro.

GUILLAUMIN: La esencia del teatro es el conflicto y coincide con la dialéctica de la historia de la humanidad: una eterna lucha de valores en pugna. Existe, sí, una crisis, pero ella provocará, creo yo, la subsiguiente renovación.

OCERANSKI: Creo que en México, como en otras partes del mundo, todas las artes tienden a variar o a progresar. Creo que estamos en una época de crisis. Los adelantos científicos, la falta de creencia en las gentes (porque la gente está dejando de creer en las cosas. Ya no cree en sí misma, ni en los semáforos, ni en el agente de tránsito, ni en Dios; y eso provoca crisis. Nadie cree en la guerra: eso provoca crisis; nadie cree en el hombre: eso provoca crisis) han precipitado la crisis. Las artes están en crisis. Pero después de la tormenta viene la calma; siento que un renacimiento o algo similar apunta en las artes.

Hace unos días estuve en Acapulco y vi un dibujo de un muchachito como de 18 años. En mi vida había visto algo igual. ¡Qué Van Gogh ni qué nada! Era extraordinario, realmente extraordinario. También he visto teatro y cosas así realmente extraordinarias. Creo que de la crisis está surgiendo una cosa nueva.

Antes, el teatro (lo que me tocó cuando comencé a hacer teatro) era representar un movimiento continuo; se representaba un día y se seguía representando. La palabra representación me tenía loco. Ahora lo que he visto de teatro, de cine, de pintura, me parece que contiene un progreso: otra vez el hombre busca ser hombre, aunque ya no cree en sí mismo. Creo que eso es lo que está pasando.

BONILLA: Evidentemente hay un proceso de renovación; pues de las crisis, no sólo en el teatro sino en cualquier fenómeno histórico, se deriva la renovación. O sea, ahora que chocan una serie de cosas, tendrán que salir nuevas escuelas, nuevos métodos de expresión. Además, no sé exactamente hacia dónde va el teatro, pero tiene que modificarse radicalmente. Ya no hacemos teatro para comunicarnos con una gran cantidad de gente. Cuando la televisión está al alcance de millones, es

absurdo pretender que el teatro se comunique a nivel masivo. Entonces, creo que el teatro está en este momento en el nivel de chiste privado, o casi.

3. *¿En qué medida han influido las ideas teatrales de Europa en el teatro actual de América Latina?*

SOLORZANO: Creo que la medida está determinada por nuestra propia experiencia histórica. La medida en que el teatro europeo ha repercutido sobre la creación dramática de América Latina, sobre la vida escénica de nuestros países, está en relación directa con la inmediata relación histórica que estos países han establecido con Europa. Evidentemente, desde el momento en que España cerró sus fronteras de metrópoli cultural a Latinoamérica, desde el momento en que cerró sus fronteras por verse comprometida en la guerra civil, el teatro latinoamericano orientó sus preocupaciones a indagar en otras fuentes. Es entonces cuando la estilística dramática de América Latina se diversifica.

En los países del extremo sur, pongo por caso, a donde había llegado una numerosa inmigración europea (hablo de Argentina, Chile, Uruguay), los dramaturgos recogieron, con gran facilidad y de manera espontánea, los trazos del expresionismo alemán. Es explicable porque el contingente de inmigrantes era portador de una sensibilidad, una forma de apreciación del fenómeno estético, del fenómeno teatral. Entonces, los dramaturgos del extremo sur han adoptado de manera muy fácil, como le digo, por influencia directa, el expresionismo.

En tanto, en los países indohispánicos (en este caso estarían México, Perú, Guatemala y Bolivia) han prevalecido los síntomas, diríamos, del teatro español; es decir, en el caso de los mejores dramaturgos son visibles las huellas del mejor teatro español. No quiero hablar del teatro de finales del siglo XIX, sino de una serie de perfiles del teatro del Siglo de Oro, los cuales han sido revalorados por los dramaturgos de los países indohispánicos, aunque manteniendo esa categoría emblemática que es tan singular del teatro de habla española en sus mejores momentos. De aquí que en los países indohispánicos, después de la segunda guerra se cultive preferentemente un teatro simbólico; teatro en el cual los personajes no representan personalidades, estrictamente, sino grandes ideas. Y ésa es una herencia directamente española, de la España perdurable, de la España del Siglo de Oro.

Ante esos dos núcleos de países, los inmigrantes y los indohispánicos, está el otro núcleo que recibió el fuerte influjo

de las culturas negras. Y en el teatro de estos países (Brasil, Puerto Rico, Cuba) es muy visible el rasgo que le da al teatro una dimensión ceremonial y hasta orgiástica, diría yo. En este momento el teatro brasileño es uno de los fenómenos más interesantes en el panorama teatral del mundo. Es un teatro que ha recogido algunos signos del expresionismo brechtiano, pero que con una singular maestría ha logrado adaptar esta forma explicativa del teatro épico a la realidad de Brasil; y con el teatro también coopera la música brasileña, de fuerte arraigo africano, que utiliza una percusión muy significativa. Entonces, este teatro de los países con herencia negra muestra también signos peculiares frente a los otros núcleos.

De este modo, la respuesta podría sintetizarse así: el teatro europeo ha influido en relación con el fenómeno histórico confrontado por estos países respecto a Europa. Como ya dije, los del extremo sur son preferentemente expresionistas (los autores); en los países indohispánicos existe todavía un simbolismo, referido, naturalmente, a las preocupaciones de nuestro tiempo; finalmente, en los países donde hubo influjo negro, hay un teatro en el cual muchas veces el movimiento escénico, la imagen visual, es más estimulante que la literatura dramática misma.

MERINO LANZILOTTI: Pienso que todo el teatro que conocemos como tal en América Latina, es en principio un trasplante del teatro europeo. A partir del teatro catequista, que toma las formas rituales náhuas (cantos, estribillos, danzas y el gusto por la ceremonia mágica de los nativos) y les incorpora la temática del teatro medieval (de los misterios, de los autos sacramentales), se ha establecido un injerto. El de Sor Juana es un teatro europeo, con sus elementos y matices absorbidos del ambiente. Después, en México tenemos los *Coloquios* de Eslava, también a la manera del teatro español, pero del teatro español religioso, ni siquiera del profano. La idea oficial de la metrópoli determina el teatro comercial de Eusebio Vela durante el último siglo de la Colonia. Y aún después de la independencia, todo gira en torno a nuevas metrópolis culturales. El teatro de Fernando Calderón, de Eduardo de Gorostiza, nuestras obras románticas hechas a la manera de Molière o de la comedia inglesa; es decir, en ellas no captamos ninguna expresión autóctona o genuinamente mexicana o iberoamericana. De igual modo, las corrientes dramáticas del teatro europeo nos siguen influyendo de modo primordial en la actualidad: antiteatro, absurdo, distanciamiento... La definición de los teatros

iberoamericanos es, pues, muy relativa. Hay que preguntarse si basta que traten un problema iberoamericano para que ya sea el suyo teatro iberoamericano, o si en el fondo lo que estamos haciendo es teatro europeo u occidental con los problemas y gustos locales.

GUILLAUMIN: ¡Hasta la indigestión; le hace falta una purga! . . . El teatro de América Latina se me figura un sarampión próximo a erupcionar. Como ocurre en la historia de la literatura, también va a la zaga de la novelística.

OCERANSKI: Bueno, el teatro que más influyó en América Latina, por cuestiones de política latinoamericana, fue el teatro político. Modificó las tendencias en la forma de actuación, hizo un teatro más consciente, de expresión más liberal, pero condenó a los actores a una forma, a un sistema. El teatro europeo también influyó en la conducta del público respecto a la crítica. El público se volvió crítico y dejó de ir al teatro porque pensaba que ya lo sabía todo. Se autoalimentó el ego. Entonces, como le daban la oportunidad de criticar, se dedicó a criticarlo todo y terminó destruyendo el espectáculo. La crítica del público era; eso es bueno, eso es malo. No captaba las sugerencias del espectáculo (ése es Brecht, más o menos). Por eso el teatro europeo se dedica al absurdo después de una crisis de guerra (y antes de la guerra). Crea un caos en el teatro. Viene el problema del actor. No sabe qué hacer, si dedicarse a la actuación natural o a la televisión. Viene la influencia terrible del cine. Entonces tiene que decidir: trabaja en el cine para volverse entrélla, como en Estados Unidos. (Allá todas las estrellas son héroes. Como ese país no tiene historia, todos los actores son héroes del país.) Y América Latina recoge esa influencia y los actores piensan: "Ah, yo tengo que ser héroe de mi país." Abandonan el teatro porque es un campo pequeño. Los grandes actores pasan al cine. Lógicamente, el cine y la televisión los devoran y queda en América Latina un teatro mínimo, lleno de complejos, perseguido hasta cierto punto, pues carece de medios económicos para subsistir. Lo único que se presenta son seudoespectáculos musicales, obritas de comedia ligera para entretejer matrimonios que van a masturbarse nomás al ver que les sucede a otras parejas. En fin, el teatro empieza a desaparecer en América Latina. Esa fue la última influencia del teatro europeo.

Después, por la década del sesenta, surgió un teatro de guerrilla, un teatro ubicado más allá del absurdo, que busca la comunicación y por fin se realiza el fenó-

meno que correspondía a esta generación: un teatro donde la comunicación entre público y autor es necesaria. (También entre director y actor, entre escenografía, director, público y actor.) Entonces dentro del teatro comienza a darse el fenómeno de la comunicación. Ese es el teatro que ahora está influyendo en América Latina y en Estados Unidos, en donde hay grupos como el *Living Theater* y otros que buscan un medio comunicativo en un mínimo de espacio y con un mínimo de gente. Ya no hay cine, ya no hay televisión, ya no hay ambición de ser estrella: se anulan los nombres de los actores y del director; el autor es lo de menos: lo más importante es la comunicación, cueste lo que cueste.

BONILLA: Diría que casi en un cien por ciento. Notamos la influencia en el teatro que a nosotros nos influye de rebote, que es el norteamericano. Pienso que incluso Pinter y la derivación del antiguo teatro psicológico norteamericano están fuertemente influidos por Grotowski, por Brook y, obviamente, por Artaud y todo el bagaje anterior.

Ahora bien, hay que hacer hincapié en que el teatro latinoamericano concretamente, por su realidad histórica y debido al subdesarrollo, tiene latente el problema político, y es por ahí por donde puede encontrar sus raíces. O sea, en el teatro político es donde podemos esperar que surja algo; claro, sin poder ni deber evadirnos de las influencias del teatro europeo. Insisto en que ahora es mucho más fácil conocerlo todo casi inmediatamente.

4. *¿Considera que aún tienen vigencia las ideas de Artaud y de Brecht sobre el teatro y sobre la puesta en escena? ¿Por qué?*

SOLORZANO: Desde luego, las ideas de Artaud y de Brecht son vigentes, y no sólo en América Latina sino en todo el mundo. Son vigentes como núcleo informativo en general, aunque no tengan ya la misma rigidez ortodoxa del momento en que fueron enunciadas. Cuando usted me habla de Brecht o de Artaud, posiblemente alude a dos núcleos ideológicos casi reñidos desde un principio.

En tanto que Brecht presentaba al personaje dramático, y por tanto al espectador, con su contexto histórico, y hacía que este personaje apareciera dentro del drama como una simple circunstancia histórica, despojado de esa trascendencia atribuida a los personajes por el criterio aristotélico, era evidente que pretendía hacer un examen del contexto social y postular en el final de la obra, de manera

didáctica, cuáles eran las posibilidades de enmienda, en lo que respecta a los procedimientos sociales en vigor.

Artaud, por el contrario, postulaba la necesidad de restituir al teatro de su origen ceremonial y mágico; por tanto, pretendía indagar en las raíces ontológicas del ser humano, en sus raíces inmanentes, totalmente desvinculado de una circunstancia histórica determinada.

Así, estas corrientes nacieron casi reñidas, puesto que Brecht mismo era resultado del materialismo histórico y la teoría dramática de Artaud ha sido considerada como una perfección de los últimos momentos de la estructura social burguesa. Sin embargo, algunos autores contemporáneos han logrado poner en movimiento ambos sistemas para escribir obras en las cuales los personajes dramáticos se enfrentan a sus propias raíces ontológicas permanentes (un teatro psicoanalítico, para definirlo con palabras de Artaud) y al mismo tiempo establecen una correlación con el núcleo social en el cual viven.

De los autores contemporáneos le diría que quizá los más importantes son los polacos Mrozek, Gombrowicz o los suizos Dürrenmatt y Frish. Lo que han logrado es precisamente esto, el examen de la realidad existencial de cada uno de sus personajes en correlación con la sociedad en que viven. De tal manera que las ideas de Brecht y de Artaud están vivas, reconciliadas hoy, pese a que nacieron reñidas.

MERINO LANZILOTTI: Definitivamente sí tienen influencia sobre la puesta en escena, y no sólo en el teatro, también en el cine. Actualmente vemos películas que manejan, en lo que a Artaud concierne, todos los aspectos de la crueldad. La película brasileña *Antonio das mortes* presenta un manejo total de la técnica de la crueldad, por un lado; por otro, tiene un trasfondo tan expresionista en cuanto a la forma a la manera del teatro brechtiano, como en la base ideológico-social y política. Entonces, esto es lo paradójico: ambas tendencias, la de Artaud y la de Brecht parecen amalgamarse en toda realización escénica contemporánea, sea en el cine o en el teatro.

GUILLAUMIN: Sí; porque a mi ver resumen la preocupación fundamental del hombre: la razón o la magia. Hay quienes propugnan soluciones undivagas, pero ello no significa sino el reconocimiento de la existencia de esos polos.

OCERANSKI: Sí, tienen vigencia. Lógicamente, todavía hay gente que se atreve a poner a Brecht y gente que todavía no entiende a Artaud. Brecht murió hace mu-

cho tiempo, pero lo sigue haciendo, como siguen haciendo Shakespeare y aún no saben ni quién era Shakespeare. Es muy difícil representar una obra después de escrita. Yo creo que Shakespeare escribía sus obras después de representarlas. Es imposible representar un desfile militar o la erupción del Parícutín; tendrían que ocurrir de nuevo. Y como se escribieron después de que se narró la obra, todo el mundo sigue haciendo textos nada más. Eso sucede con Brecht y sucede con Shakespeare. Hay mucha gente que los hace todavía. Aún no he visto a nadie que haya hecho cosas de Artaud. Creo que tiene vigencia para una minoría.

BONILLA: Las ideas de Artaud y de Brecht pueden ser tomadas indistintamente por la gente de teatro. O sea, muchos de inclinarán por Artaud y muchos por Brecht o por docenas de corrientes más. Claro, creó que ambos son piedras angulares. Sin embargo, depende de qué pretendamos, de cuál sea nuestra posición, la actitud que adoptemos frente a ellos. Obviamente, Brecht está más involucrado en la cuestión política y Artaud ha derivado hacia la corriente del teatro del absurdo. Ahora, esas y otras tendencias se han amalgamado de una manera un tanto caótica, aunque en cierto modo benéfica. Todavía no vemos claro. Pienso que las puestas en escena, incluso las obras de éxito, por ejemplo *Jesucristo superestrella*, son muy confusas en ese sentido. Así, la gente joven no encuentra todavía una mística organizada; quizá no la encontremos de la manera que nosotros pretendemos que la encuentre, pero la búsqueda continúa. Sería prematuro hablar de otra cosa.

5. ¿A cuál de los elementos humanos que participan en el fenómeno teatral (autor, director, actor, público, etcétera) le concede preponderancia y por qué?

SOLORZANO: Temo que en este capítulo no puedo ser muy objetivo. Soy autor dramático y por lo tanto le concedo preponderancia al escritor. Pero creo que además de esta subjetividad que establezco desde un principio, hay otro elemento que me induce a juzgar de esta manera el fenómeno teatral. Esto, sin ningún menosprecio, sino con una muy cuidadosa valoración de lo que significan dentro del fenómeno teatral el director, que es el constructor del espectáculo; el actor, que es quien le da vida al espectáculo en sí mismo, y los demás elementos escenográficos.

Recuerde usted que lo que sabemos de teatro lo sabemos por haberlo leído. He

leído teatro toda mi vida. La cultura dramática que tengo la he adquirido a través de lecturas. Aunque le vuelvo a subrayar que me he pasado la vida viendo teatro, acercándome a nuevas experiencias teatrales y tratando, como hombre de teatro, con actores: es decir, con el mundo teatral mismo. Pese a eso, haciendo un resumen, creo, no sólo por razones subjetivas, que lo que perdura del teatro es justamente la literatura dramática.

De ahí la crisis actual en el teatro de todo el mundo, cuando los directores arremeten de manera muy impetuosa contra la literatura dramática, tratando de descifrar los textos que ya están escritos, o de darles una nueva interpretación, o bien de demolerlos, como hizo Artaud con la obra de Paul Claudel. En todo caso, pienso que aunque las obras sean representadas de manera distinta a como han sido escritas, las obras escritas están ahí, perdurarán y serán siempre un pretexto para darle vida a un nuevo teatro dramático en una nueva escenificación.

MERINO LANZILOTTI: Al público. Creo que el público es el que hace al teatro, pero el que le da forma es el autor. El autor, como decía García Lorca, es el intérprete de la colectividad. Entonces, si no hay una colectividad que expresar, no surge el autor.

GUILLAUMIN: Al actor. Porque, en último término, sin él no cristaliza la idea "teatro".

OCERANSKI: Para mí el teatro, ya lo dije, es una forma de vivir. La técnica del teatro es el amor, y lo que desencadena eso es una convicción constante de ser. La preponderancia del público no existiría si no hubiera un actor; la preponderancia de actor y público no podría existir si no hubiera un director; la preponderancia de estos tres tampoco existiría si no hubiera un autor. El teatro es un fenómeno humano; no puede darse sin el hombre. El fenómeno se produce así haya un espectador y treinta actores o viceversa. Siempre hay un director; el actor puede ser su propio director o su propio autor. En realidad, el fenómeno es lo que tiene preponderancia para mí. El rito es lo esencial: el rito natural, el rito de la vida, el rito del amor. Eso es teatro.

BONILLA: Obviamente, a la relación actor-público. En nuestra época amarilla, de modas de tres años, de seis meses o de media hora, es importante que el actor y el público entablen una comunicación determinada. Como cada vez nos apegamos menos a los textos, cada vez el texto

está más integrado a la puesta en escena y ésta depende más de la interrelación que tengan actor y público; es decir, de la participación activa del público. Evidentemente, sin público no tiene caso hablar de teatro, aunque se reduzca, como en el caso de Grotowski, a veinticinco personas. Sin embargo, esto no quiere decir que haya desaparecido el director. Aunque sí significa que el autor se transforma tanto como el actor, tanto que definitivamente tengan una participación más activa en el momento efímero en que se desarrolla la obra de teatro.

6. *¿Qué opina de la situación presente del teatro en México?*

SOLORZANO: La situación presente del teatro en México. . . No quiero ser iconoclasta, como ciertos jóvenes, porque es muy fácil negar y decir: no hay nada. Creo que hay gérmenes vivos, una serie de fermentos que todavía no forman cuerpo. Me inclino a pensar esto porque dediqué diez años a dirigir el teatro de la Universidad, representando las obras de los autores llamados de avanzada en ese momento. Era la segunda posguerra. Eran autores como Camus, Kafka, Ionesco, Beckett, Arrabal, etcétera.

Creo que lo que ocurre con el teatro en México es que es un fenómeno sumamente caótico, que no logra configurar una fisonomía que pueda calificarse de buena, de mala o de mediocre; es un fenómeno carente de un organismo que lo organice, respalde y encauce; tal ocurre en países como Chile, donde la Universidad ha construido todo un organismo teatral que lleva a cabo una muy importante labor social. Pienso que en México, por los vicios burocráticos, las posibilidades del teatro están prácticamente descoyuntadas.

Hay un teatro nacional que no funciona. Hay un teatro de la Universidad que no rinde frutos. Existe un teatro comercial que por lo general es mediocre y de muy mala factura. Por otro lado, de tiempo en tiempo, hay espectáculos muy interesantes, como en cualquier gran capital teatral del mundo. Hay directores de mucho talento, de tanto talento que podrían ser brillantes en cualquier escenario del orbe. Hay autores, aunque éstos quizás sean los menos; pero las obras de dos o tres han trascendido las fronteras del país y han sido traducidas y representadas en capitales teatrales donde hay un teatro profesional. O sea, los signos están ahí, presentes pero sin cauce. Es una anarquía total. Y esto propicia la anarquía en el gusto del público. El público, incluso el



más alerta, va a los estrenos y sale muchas veces atontado, sin haber logrado conformar un juicio acerca del resultado de una representación. Y esto es también parte del caos. O sea, por algún lado habrá que comenzar a organizar este caos.

Pienso que una posibilidad es la misma Universidad, si ésta concentra los pocos presupuestos dispersos que tiene para el teatro. Pienso que la única manera de salvar el teatro en México es partiendo de una institución cultural capaz de darle una jerarquía humanística y de formar un público que en el futuro pueda hacer vivir el teatro por sí mismo.

MERINO LANZILOTTI: Es difícil opinar sobre una situación que por un lado es muy abundante en fenómenos y por otro es decepcionante en muchos aspectos. Relacionando esto con la pregunta anterior, creo que el problema es que no existe un verdadero público de teatro. El pueblo está marginado del fenómeno teatral. Por otra parte, hay un pequeño grupo burgués

que asiste a un teatro digestivo... y punto. Luego hay un grupito de intelectuales que se da a la tarea de criticar todo lo que de experimento se hace; pero, en suma, no hay cohesión de todos estos elementos. Hay actores, directores, inclusive autores y críticos; pero no hay público.

Y es que, independientemente de las circunstancias que puedan limitar el fenómeno teatral en una nación, existen ciertos mitos comunes que significan a una conciencia colectiva, la cual, plasmada en el registro de la escena, revela la misión histórica del pueblo que la genera. La universalidad de nuestro teatro depende, en razón directa, de la demanda de una expresión mística auténticamente popular.

De aquí que, si el teatro en México —tan rico en posibilidades— marcha a la zaga de la escena internacional, es porque no existe suficientemente un público mexicano con conciencia social, que exija ver la representación de sus intereses y anhelos así como de sus defectos, explicados y justificados por una concepción cósmica propia.

Es innegable que en los momentos de mayor florecimiento en la historia del teatro, late el espíritu de un pueblo en pleno proceso de expansión política. En nuestro caso, a falta de condicionamiento político-social prescrito, el teatro estimula el desarrollo cultural e influye sobre la conciencia nacional, indudablemente. No importa la nacionalidad accidental de los dramaturgos si éstos son intérpretes fieles del pensar y del sentir humanos, más allá de límites geográficos. Así que la cuestión no se limita sólo a preguntarse si existe en verdad un arte teatral mexicano, sino si existe un pueblo mexicano consciente de su existir; si su problemática es expresada en la escena; si dicha expresión es comunicable y trasciende en la medida de su necesidad.

Sospecho que aún no contamos con una perspectiva histórica que nos permita responder con objetividad.

OCERANSKI: Considero que el teatro en México está coartado. Las instituciones de México no han querido percatarse de lo que pasa con los jóvenes. Ellos quieren hacer, hacen mucho teatro; todo el tiempo lo pasan haciendo teatro. Sin embargo, no tienen dónde hacerlo. No están organizados. La iniciativa privada tampoco coopera porque los jóvenes carecen de cartel, no son fulano ni mengano. Los jóvenes están haciendo grupos, pero ya sin autor ni director. Como dije antes, lo importante es la comunicación; el joven busca la comunicación. Hay una crisis que es urgente resolver: si el joven no tiene oportu-

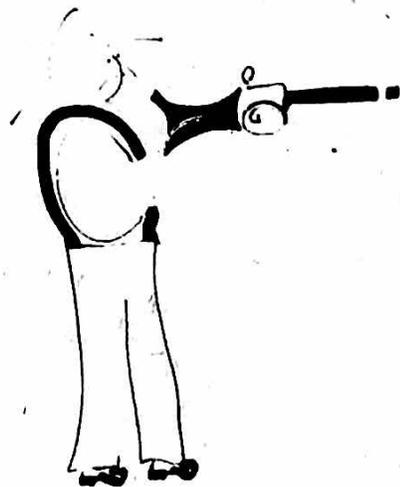
nidad de expresarse, va a luchar por tenerla. Y lo más conveniente en un país pacífico como México es que al joven se le dé oportunidad de manifestarse, que no haya limitaciones a la comunicación. Sucede que se nos impide comunicarnos. Se nos da un presupuesto mínimo, cuando se nos da; se nos da un tiempo muy limitado para presentar la obra, cuando se nos da la oportunidad de presentarla; se nos menosprecia porque no tenemos el nombre de fulano ni hemos hecho 84 obras, ni estamos poniendo *Romeo y Julieta*. Los jóvenes hacen teatro con obras y escenografía y música propias, sin copiar a ningún país ni copiar técnicas. En México está surgiendo algo así como un renacimiento, que si no es alimentado morirá...

En verdad, quisiera pasarme horas hablando de la misma cosa: me gustaría que toda la gente que hace teatro en México (autores, directores, actores, escenógrafos, etcétera) se reunieran a participar durante veinte minutos de un hecho común; por ejemplo, de una obra de teatro grandiosa que se llama *El nacimiento de una flor*.

BONILLA: Es muy precaria. Y por diver-

sas circunstancias, creo que cada vez estamos peor. Las presiones económicas son fundamentales; es muy difícil poner una obra de teatro. Hay que pensar siempre de qué forma se financia. El gusto del público está totalmente estragado por la televisión. Entonces, para poderse comunicar con un núcleo no reducido de gente, hay que ingeniarse para atraerlo al teatro mientras la televisión estrena cinco películas y mantiene a todo mundo en su casa.

Ahora, si pensamos en un público potencial, digamos, por decir un nombre, *underground*; un público que no esté interesado en otro tipo de espectáculo y que tome al teatro un afecto determinado, o si sugieren hacer teatro sin cobrar, no es el caso en que yo pueda opinar. Yo vivo de mi trabajo; en consecuencia, para mí está distante una experiencia así, a no ser como medida de laboratorio o de estudio. Yo debo darme en la experiencia del teatro comercial, digamos, no significando con esto teatro barato o frívolo, sino que obligadamente haya un desembolso del público asistente para que uno pueda tener una remuneración determinada. Mis circunstancias y la realidad imperante no me permiten regalar mi trabajo.



LA INVENCION * DE LA PRIMAVERA

José Joaquín Blanco

Para Ignacio Cristóbal Merino Lanzilotti

PERSONAJES

Cronista

Dios

Primavera

Esposo

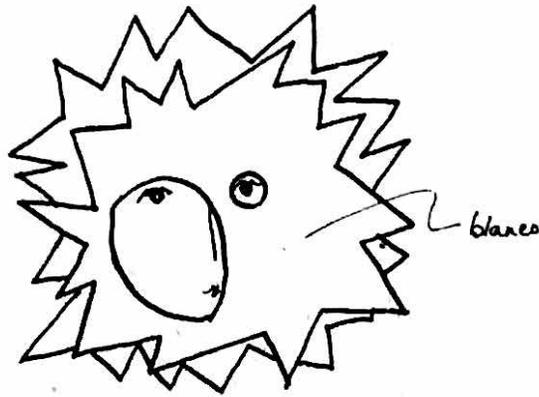
Esposa

Mal

Amor

*Nota sobre la puesta en escena de "*La invención de la primavera*": Los límites del teatro como espectáculo o rito y como pura literatura dramática o mito son imprecisables. Para la cultura medieval, tragedia era una obra literaria escrita en estilo elevado, tejido de nobles sentimientos, que abordaba los temas de Dios, del amor y de la patria. El carácter meramente literario de una obra dramática, bien es cierto que la limita a la tiranía de la lógica, aprisionando el drama dentro de la frialdad de la semántica. Recuérdese el desdén que el filósofo estagirita sentía por el espectáculo teatral o representación, pues es evidente para el lector culto el momento en que una obra narrativa hilvana tendencias subjetivas, ya distintivas de caracteres diversos, dando principio al diálogo y al tejido del conflicto esencialmente dramático. Por otra parte, la palabra desprendida de su sentido racional, a manera de conjuro mágico, expresada en las loas del Barroco, verdaderos introitos de misas alegóricas, como son los autos sacramentales, si bien no subraya las convenciones dramáticas de la tradición clásica, y más se acerca a los *manthrams* orientales, en cambio revela la teatralidad del culto a los dioses, al hombre y al cosmos. Sin duda esta pequeña obra poética, no delineada en caracteres básicamente dramáticos, ofrece, a manera de loa, una mayor riqueza ceremonial, dentro de una representación hierática y recitada, dirigida más a la imaginación del público que a la razón y a los sentimientos. Tal es el enfoque que Paulina Morales ha dado a los diseños escenográficos y a la dirección escénica de esta obra, representada por estudiantes de Letras de la UNAM en el *Teatro de Papel* de la ciudad de México, dentro de un programa que incluye textos afines de San Juan de la Cruz, Juan José Arreola, Rosario Castellanos y Eduardo Hurtado Montalvo.

DIOS



En un escenario desierto y oscuro, amanece. Siete personajes venidos del mar pisan tierra firme. La luz irá creciendo gradualmente conforme el curso del día, de modo que empiece a anochecer cuando la obra termine.

UNO

CRONISTA: Después del amor los manantiales cicatrizan.

DIOS: Y el cielo estalla en proyectos, arremete, descarga su látigo sobre la espalda siempre dolorida de la memoria.

PRIMAVERA: El hombre, por su parte, esgrime el entrecejo y la mujer suspira apaciguada, flexa, deslucida, efímera y poderosa mientras distraídamente —con fértil distracción de tiempo nuevo— los recuerdos renacen al espectáculo.

ESPOSO: No volvamos a buscar lo que sucederá mañana en lo que sucedió ayer.

ESPOSA: Porque lo encontraremos.

MAL: Mientras tanto la vida que ha corrido se regresa y la distancia se vuelve advenimiento. Y la hospitalidad de este paréntesis se mece como abuela al final de un día; se mece suavemente como fogón extinguido pero humeante.

DOS

CRONISTA: Venimos de un tiempo en que los manantiales cicatrizan. Venimos acá de tiempo en tiempo. Hemos reservado este lugar para descubrirlo los fines de semana.

DIOS: Es justo que exista un poro fértil en nuestra mano.

PRIMAVERA: Donde pueda yo despertar, abrir los ojos, asombrarme e inundar la tierra de verdura y de sonrisas nuevas. Donde pueda yo avanzar del asombro al contacto, y del contacto al jadeo, y del jadeo al reposo de la partida.

DIOS: Este será tu jardín particular.

AMOR: El lugar de tus juegos.

MAL: La erupción de tu lujuria.

ESPOSO: Mi paraíso alquilado a crédito.

ESPOSA: Para ser felices los fines de semana.

CRONISTA: Cada semana, este día, a la misma hora, amanece.

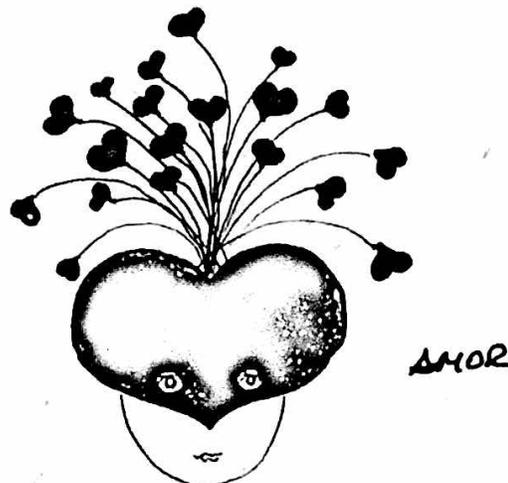
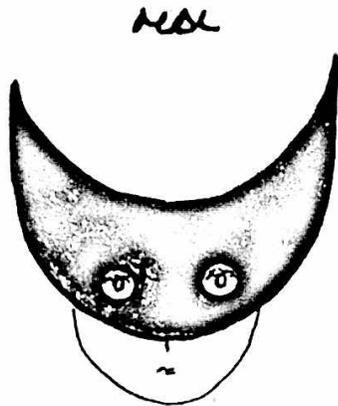
AMOR: La estrella de la mañana se anuncia a los lejos como telaraña de luz entre los párpados.

CRONISTA: Como pestañas espesas enredadas aún en el calor del deseo.

AMOR: Enredadas aún en el calor de un deseo luminoso.

DIOS: A todo le he dado un ritmo riguroso para que no se derrame y evapore: una prisión para que crezca y se edifique.

CRONISTA: Después de estar aquí, nos vamos; después de habernos ido, venimos.



PRIMAVERA: Después de nacer, se crece; después de crecer, se muere, después de morir, se nace.

DIOS: Así que nadie nunca está muriendo.

AMOR: Lo que brota del olvido se diluye en el olvido.

DIOS: Así que nada se ha olvidado.

CRONISTA: Venimos de un tiempo en que los manantiales cicatrizan.

AMOR: Solamente venimos a tomar aliento.

PRIMAVERA: Como una inhalación profunda.

AMOR: A veces, allá, llueve en los parques. La gente corre. La gente tropieza, se abraza, sonríe, se mira.

MAL: A veces, allá, llueve en los parques. La gente corre. La gente tropieza, se empuja, vocifera, se insulta, se abraza en el suelo reconociéndose a golpes.

DIOS: Venimos los fines de semana a visitar esta isla desierta.

CRONISTA: A descubrirla: venimos precisamente a corromperla.

MAL: Es condición de la belleza haber sido profanada.

CRONISTA: Para que con su pecado nazca el espectáculo.

DIOS: Para que la libertad siga existiendo.

PRIMAVERA: Para que de la muerte surja el lirio.

ESPOSO: Para que tú vuelvas a mirarme.

ESPOSA: Para que tú vuelvas a mirarme.

AMOR: A veces, allá, los pájaros se detienen un momento en los cables de la luz y nos sazonan el paisaje.

MAL: A veces, allá, al levantar la bocina del teléfono parece que de la voz saltará un pájaro

TRES

CRONISTA: La estrella de la mañana nos guió durante el viaje.

DIOS: La estrella de la tarde nos conducirá de regreso.

PRIMAVERA: Al hogar que nunca hemos abandonado.

ESPOSO: El sol vino siguiéndonos a prudente distancia como madre cariñosa.

ESPOSA: Para proyectar nuestra sombra.

MAL: Porque todos somos una mala sombra.

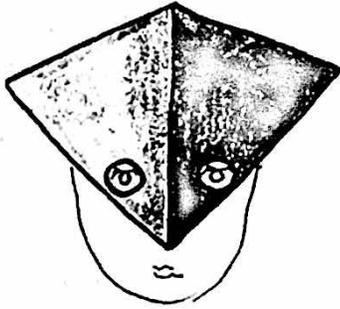
AMOR: Venimos a corromper un suelo virgen para que su ritmo sea conquista.

CRONISTA: La perversidad es nuestra norma.

CUATRO

CRONISTA: En el principio fue el relato. Y el Narrador dijo: ¡Que exista Dios! Y Dios dijo:

CROUISTA



PRIMAVERA

DIOS: ¡Que exista la primavera! Y la Primavera dijo:
PRIMAVERA: ¡Que exista la pareja! Y el Esposo y la Esposa dijeron:
ESPOSO Y ESPOSA: ¡Que exista el mal! Y el Mal dijo:
MAL: ¡Que exista el amor!

CINCO

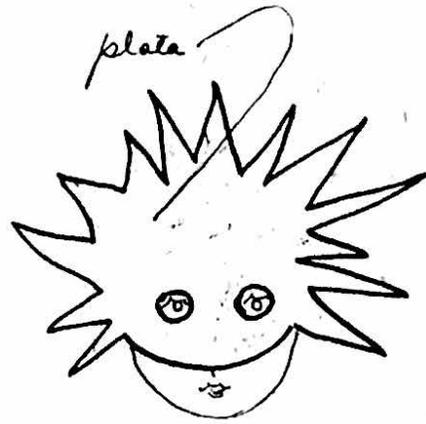
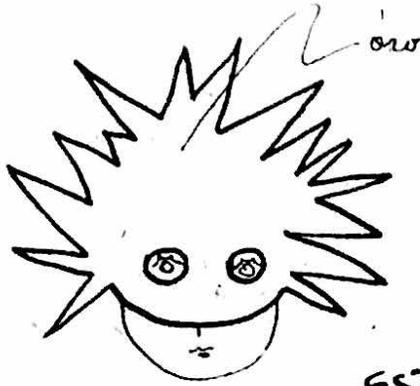
DIOS: Mi corazón agrietado de soledad echó a florecer un buen día y expulsó fuegos de artificio. ¡Y eran tan hermosos! Mi cuerpo entero explotó en tantos colores, en tantas luces, en tantas figuras que danzaban. Entonces dije: ¡Hágase la primavera! Y la Primavera estaba hecha antes de mi mandato. Así pues me senté hierático en el césped y me erigí en supremo contemplador de maravillas. ¡Ah, la soledad! Apenas si la recuerdo, apenas si puedo creer que hubo un tiempo en que el universo entero fuera mi mal sabor de boca. Esta preñado de soledad. Y la soledad transformó mi esqueleto en una sola costilla. La costilla comenzó a florecer y se cubrió con delicia de criaturas: pájaros que al gorjear son corazones inquietos, sapos expectantes. ¡Tanta humedad para frescos de mi ocio! Pero supe también que mi corazón se volvía blando. ¡No está bien que Dios sea tan blandegue! , exclamé. Y abolí por decreto la primavera; pero la Primavera estaba abolida antes de mi mandato.

SEIS

PRIMAVERA: Nací a mi debido tiempo, fresca y risueña como un bebé muy sano. La salud es mi carne, y es tan jugosa que poblé mi cuerpo de seres vivarachos. Y de tan fuerte y alegre y risueña que era, la naturaleza vino a ser hermosa. Acostada, pues, cubierta de flores y verdura, habitada por hermosas criaturas inquietas, vivía entregada al gozo de mis propias sensaciones. ¿Pero cómo gozar de mi belleza? ¡Tanto vigor, tanta hermosura me hastiaban! Si quería ser feliz tenía que entregar mi cuerpo para que alguien, en mi muerte, me viviera. Alguien que moriría también a su debido tiempo. Dije entonces: ¡Que nazca la pareja! Pero el Esposo y la Esposa ya habían nacido y esperaban solamente su turno para entrar a escena.

SIETE

ESPOSO: Despertamos a la luz y el sueño continuó.
ESPOSA: Nos sentimos tan antiguos como recién llegados.
ESPOSO: La juventud del aire inventó nuestra propia juventud.
ESPOSA: Y jugamos.



ESPOSOS

ESPOSO: Y jugamos como cachorros.

ESPOSA: Corrimos por todas partes y a todo le pusimos nuestro nombre.

ESPOSO: ¿Cuál?

ESPOSA: No lo recuerdo, pero corríamos,

ESPOSO: Teníamos el placer de no saber que gozábamos.

ESPOSA: ¿El placer?

ESPOSO: Y nos amábamos tanto que no sabíamos del amor.

ESPOSA: ¿Nos amábamos?

ESPOSO: Y éramos tan puros que ignorábamos a Dios.

ESPOSA: ¿Lo éramos? ¿Ignorábamos a Dios?

ESPOSO: ¡Todo era tan bello!

ESPOSA: Ciertamente.

ESPOSO: ¡Y todo sabía tan bien! ¡Tan florecido! ¡Tan sana nuestra vista! Nuestro oído tan sutil. ¡Era tan fresco el olor del mundo!

ESPOSA: Ciertamente, toda superficie era deliciosa.

ESPOSO: ¿Pero cómo gozar en ignorancia de nuestros goces?

ESPOSA: ¿Cómo amar sin el peligro del hastío?

ESPOSO: ¿Cómo vivir sin violencia? ¿Cómo mirar sin ironía?

ESPOSA: ¿Cómo besar sin sarcasmo?

ESPOSO: Te amo.

ESPOSA: Entonces inventamos el mal.

ESPOSO: Se incubó en nuestros abrazos.

ESPOSA: Y en nuestros brazos morirá; pero el Mal ya estaba inventado.

OCHO

MAL: Oveja negra desde el principio. El hermano más generoso. Sal de la vida y deleitoso contrapunto. Me llaman de muchas maneras y mi nombre nunca cambia, ni cambia mi sentido. Fantasma de los niños. Incertidumbre de los justos. Crema y nata de la honestidad. Gracias a mi seducción existe el mundo. ¡Soy el hermano más generoso! Y petulante, además. ¿Acaso no tengo derecho a serlo? ¡Yo inventé la vanagloria! ¡Yo inventé la gloria! Gracias a mí fructifican las acciones, se distinguen, se deslindan y juegan a los contrarios. Sin mí todo juego sería imposible, todo matiz, todo claroscuro, todo espejo, toda angustia, toda ambición, todo celo, toda ley. Y yo me río. Me doblo de risa. Mi lenguaje es sintaxis de carcajadas. Una negra leyenda me antecede y hace delirar a los hombres por los rincones sombríos. Mi fama prepara el terreno de los incautos y los convida al festín. Santo protector de los incautos, para ellos inventé el amor. ¡Que hable el amor!, dije.

NUEVE

AMOR: El amor no dice nada.

DIEZ

CRONISTA: En el final es el relato. Y el Narrador dice: ¡Que muera Dios! Y Dios dice:
DIOS: ¡Que muera la primavera! Y la Primavera dice:
PRIMAVERA: ¡Que muera la pareja! Y el Esposo y la Esposa dicen:
ESPOSO Y ESPOSA: ¡Que muera el mal! Y el Mal dice:
MAL: ¡Que muera el amor!

ONCE

CRONISTA: Hemos sido perversos.
AMOR: Hemos sido valientes.
MAL: Hemos sido sinceros.
ESPOSA: Hemos sido una sombra.
ESPOSO: El cielo ha vomitado pájaros de sombra para oscurecer el día.
PRIMAVERA: La luna nos persigue.
DIOS: La estrella de la mañana nos condujo. Tan nos condujo que estamos aquí. Tan
estamos aquí que se ha marchado. Tan se ha marchado que nos acordamos de ella.
CRONISTA: La estrella de la tarde ya se anuncia.

DOCE

MAL: Es hora de trasladar el espectáculo. Allá se recuperará!
AMOR: Siempre se recupera; siempre es hermoso.
ESPOSA: Y volverás a mirarme.
ESPOSO: Y volverás a mirarme.
PRIMAVERA: Estamos en la inminencia de un nuevo parto.
DIOS: Para que la libertad siga existiendo.
CRONISTA: El espectáculo se gesta nuevamente.
MAL: Es condición de la belleza haber sido redimida.
CRONISTA: Hemos hallado alivio a nuestros males.
DIOS: Cada fin de semana descansamos.
MAL: Allá se organizará todo de nuevo. Y vendrá el conjuro: las fuerzas hoy amistadas
entrarán en conflicto. ¡Y habrá danza!

AMOR: ¡Bailaremos!
PRIMAVERA: Como una exhalación desatada.
AMOR: Hemos conquistado nuestros cuerpos.
CRONISTA: Volvemos a un tiempo en que los manantiales cicatrizan.
DIOS: Justo es regresar a su debido tiempo.
AMOR: Después del acto viene la espera.
DIOS: Así que el acto nunca termina.
PRIMAVERA: Todo ahora tiene un mañana.
CRONISTA: Antes de estar aquí ya estábamos y antes de irnos nos hemos ido.
DIOS: Siempre estamos en todas partes; siempre vivimos todos los tiempos.
AMOR: ¿Pero cuándo nos descubriremos a tiempo? ¿Cuándo seremos solamente un instante?
CRONISTA: El goce de la raíz es ser raíz.
AMOR: La estrella de la tarde está impaciente.
CRONISTA: Cada semana, este día, a la misma hora, anochece.
ESPOSA: ¿Vendremos otra vez?
ESPOSO: Vendremos siempre.
MAL: Cuando allá termine el espectáculo.
AMOR: Cuando mi juego esté exhausto.
DIOS: Y nuestros pies anhelantes.
PRIMAVERA: Me retiro satisfecha de mi trabajo.
DIOS: Tendrás tu semana de descanso.
CRONISTA: Hemos escogido este lugar para abandonarlo los fines de semana.

TRECE

MAL: El día que nacerá terminará de nuevo porque la serpiente nunca deja de morderse la cola. Pero la serpiente vuela. Y después de volar regresa a la tierra. Y la tierra vuelve a vibrar a su contacto.
ESPOSA: El placer del pájaro no está en mirarse volando, sino en volar.
ESPOSO: Y nosotros volaríamos.
PRIMAVERA: Daremos otra vez la vuelta al círculo.
DIOS: La vida es una escalera en caracol con viajes de ida y vuelta. Y de libertad se hincha cada etapa.
CRONISTA: Volveremos a purificar el hogar que corrompamos.