

Helena Beristáin

Vivir y representar: borradores enmendables*

De -poquísimas páginas (70), constituido por brevísimas partes (Presentación, Advertencia, Literatura dramática y teatro, Teóricos del teatro, Creación colectiva, Conclusiones, Post-scriptum, Apéndice, Bibliografía) todas ellas importantes, es este libro de la serie Investigación y documentación de las artes.

Ana Goutman, maestra e investigadora de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y de la de Filosofía y Letras de la UNAM, plantea en él los más filosos problemas del teatro actual, aclara la naturaleza de sus relaciones con la sociedad, y aboga por la primacía del texto representado sobre el texto escrito (la literatura dramática), a la inversa de como suele darse en la práctica de la crítica.

Su brevedad —hay que decirlo desde un principio— es engañosa: no nos da poco, ni fácil. La seguridad que la autora tiene de su visión, y su denuedo en la localización de los puntos teóricos neurálgicos, le han permitido el logro de un texto denso y consistente, mediante una argumentación muy compacta, pero suficiente, si no para resolver, si para señalar y plantear asuntos sustanciales.

Es muy atrayente la originalidad de sus planteamientos, aunque al seguirlos, con frecuencia uno sienta que pisa terreno de dudosa firmeza. Trataré de explicarme y descubrir, finalmente, mi propio criterio posterior a la revisión de sus seductoras afirmaciones.

*Ana Goutman. *Teatro y liberación*. México, CONACULTA-INBA, 1992.

Me convence su aseveración de que el teatro “no es reflejo de la vida, pues nació para dar realidad a la vida y a los conflictos sociales”. Creo que su meollo afectivo y dramático porta las marcas de cada época y de cada autor, y pienso que de por sí “constituye un cuadro de las relaciones sociales”. Así, caracterizado por la sociedad que lo genera, se traslada a los lectores y espectadores que provienen de los mismos o de otros caldos de cultivo sociales, y desemboca en lo que llamamos “tradición teatral”, que resulta por ello parcialmente ajena a nuestra realidad, y permanece, por lo mismo, sólo parcialmente comprendida e interpretada, de un modo que ella llama “colonialista”. La autora aclara el sentido de este calificativo, que no sólo se refiere a latinoamérica ni al pasado, sino a la cultura dominante que “respeto tradiciones y observa leyes perimidas que han sido oficializadas, (ya que) el destino de la cultura oficial es organizar los descubrimientos que han dejado de serlo para integrar el sistema que soporta el peso del funcionamiento social”. Imagino por tanto que quedan fuera, por ejemplo, la escenificación del Rabinal Achí en el México de nuestros días, y la mención del influjo de la cultura nahua sobre el teatro evangelizador. Estos casos no obstan para aceptar que la tradición teatral latinoamericana es un fenómeno relacionado con la colonización.

Ana Goutman critica, por otra parte, “la mirada semiótica” —la de los analistas— “que privilegia la sucesión de las acciones”, que es lo que poseen en común la narrativa y el teatro, y lo que permite disfrutar intensamente la lectura del teatro escrito. Esto ocurre porque ambos géneros tienen como soporte las acciones —inclusive cuando retóricamente las eliden— ya que constituyen su esencia. Pero creo que está muy lejos de ser el único nivel que se analiza (contamos inclusive con una retórica homologada a los elementos no verbales de este tipo de relato y a los elementos de la escenificación), y también creo que es imposible para el lector crítico olvidar que no está presenciando la representación, sino imaginándola, actividad mucho más pobre debido a la ausencia del *otro*, de todos los *otros* participantes (director, ac-

tores, tramoyistas, etc.) y de todos los otros sistemas de significación que simultáneamente interactúan.

Acepto que, de las dos lecturas, la del texto que se despliega en el escenario merece ser llamada "profunda" y puede ser considerada, en cada una de sus ocurrencias, como un texto "único e irrepetible", aunque el texto escrito no sufra ni la más pequeña modificación. Pero también es verdad que por esto el analista del texto "espectacular" no se le aproxima con rigor, pues en la medida en que es única e irrepetible la representación, es inaprehensible en su totalidad y en su complejidad.

La mayor parte del teatro que llegamos a conocer y sobre el cual logramos reflexionar, se nos da mediante la lectura por razones obvias; pero como de otro modo dejaríamos de conocerlo, ni leído ni presenciado, no creo que la lectura vaya "en desmedro del despliegue espectacular", a menos que el crítico de teatro, al referirse a la representación, se base, en realidad, en una relectura del texto escrito (cosa que a veces ocurre). Porque la letra opera sobre nosotros como un objeto distinto y no menos válido, donde la imaginación del lector deambula por sus propios habituales andamios construidos a partir de la palabra impresa. El lector crítico siempre sabe que no trabaja sobre los elementos escenificados, que gozan de otra vida y que son los que aporta la representación. Pero es válido el acercamiento a la literatura dramática, tanto como a su representación. Es igualmente bueno gozar de la contemplación de lo que dura y de las sorpresas que procura el dinamismo de lo inestable.

Pero la autora llega más hondo. No sólo privilegia el acercamiento al teatro por la vía de su escenificación, debido a que ésta se apoya en las subyacentes estructuras con que se organiza a sí misma, las cuales están relacionadas con la vida mítica y onírica; sino que ve en la representación un fenómeno autónomo con respecto a la literatura, y un fenómeno vivido en sus diferentes instancias —creación, organización, actuación, contemplación— por todos los agentes involucrados, incluyendo al espectador que desde su postura puede cambiar de papel y alterar la acción o modi-

ficar el desenlace, o puede convertirse en “productor del espectáculo”. Se trata, aquí, pues, de la “creación colectiva”.

Dejando aparte las ventajas y desventajas de la lectura de la obra teatral, la propuesta de este modo de vivir el teatro, un modo inopinado en cierta medida (aunque fundado en un trabajo de equipo de donde saldría un proyecto de guión susceptible de todos los cambios posibles), posee el encanto de los más excitantes y logrados juegos infantiles, que son aquellos donde la creatividad colectiva entra en efervescencia. El recinto del escenario teatral funciona como el patio del recreo en que los niños proponen un juego cuyas reglas ellos mismos, de continuo, reclaman cambiar sobre la marcha.

El disparadero esencial de las acciones surge de adoptar la convención de no respetar las convenciones que sostienen la obra teatral: ni las de la obra escrita, ni las del escenario y sus códigos, ni las que atañen a la función deparada a cada participante, ya que todos colaboran en la creación pues ello forma parte del acuerdo y de la intención que les son comunes. Pero ese es el disparadero de la creación de este cuño, así es de riesgosa. A la estética de la visión intenta sumarse la estética de la participación cuya coyuntura histórica estamos viviendo en Latinoamérica. La sociedad ha cambiado y ya no tienen que persistir los estereotipos hegelianos —del amo y el esclavo— ni la concepción del mundo que los sostuvo; es como en la Europa de la posguerra, cuando el teatro cumplió con representar la denuncia de los autores “rebeldes” y la sustitución del héroe por el antihéroe, consecuentemente con esa misma relación dialéctica (ya que el esclavo, al crear y mantener los valores vitales, hace de sí mismo un hombre e intercambia su papel con el amo).

Ana Goutman conduce su investigación a alcanzar un objetivo: explicar que “la creación colectiva se constituye junto a las luchas populares allí donde no existe la confrontación con los poderes de la represión; no se instala en los espacios que cede el sistema político, el gobierno en turno, y no se incorpora a las formas de mercado artístico”[...] “Es una nueva forma de creación

que adquirió sentido cuando dejó de jugar a la cultura marginal...". La cito. No puedo decirlo mejor.

Si esto parece demasiado bueno y bello para ser cierto, la autora presenta ejemplos contantes y sonantes, y agrega detalles —probados— del procedimiento que hace posible la realidad distinta. Y no estoy segura de que ella utilice el verbo "improvisar", pero esa es la idea que preside el cuadro imaginario que a partir de su explicación nos formamos:

Puede elegirse cualquier escenario que conserve las características de su empleo habitual. Quienes participan en este teatro son los miembros de una comunidad que analiza su experiencia y pretende hacer visible alguna zona perdida de su realidad, para recuperarla o para promover su cambio, a partir de una constante revisión y de la continua incorporación al trabajo teatral, de sectores de la sociedad habitualmente marginados —por razones políticas o económicas— respecto de la cultura oficial. De modo que los grupos de trabajo absorben de manera natural a quienes "viven experiencias de ruptura con la familia y la sociedad". Por eso mismo funcionan ligados a instituciones no gubernamentales. De no ser así, su labor creativa y su compromiso se desnaturalizan. Las técnicas de actuación se adecuan "a las circunstancias y los objetivos de la representación", aunque dejando abierta la posibilidad de que la tarea común "se impregne de los mecanismos que surjan espontáneamente". Para ello se cuenta con la experiencia del actor brechtiano que actúa y se mira actuar adoptando la posición de espectador crítico; o bien, según Artaud, con la existencia de cualquier actor que funcione como "puente corporal" entre la escena y el público, simplemente fingiendo ser espectador.

Al llegar aquí aparece —implícita— la presencia, en el grupo, de líderes de la investigación —ya provistos de algún saber— y de moderadores de los debates que impriman algún rumbo al establecimiento de criterios y procedimientos para la asignación de funciones y de papeles, y para la toma de decisiones en los atolladeros de la acción del grupo.

La descripción que hace la autora del funcionamiento de los siete conjuntos que conoce, incluye la mención de directores, de autores de versiones escritas (cada una de las cuales sería siempre un simple borrador de la subsecuente), de compiladores de propuestas teórico-prácticas surgidas de la observación del trabajo; es decir, de fórmulas que son hallazgos que responden a nuevos desafíos bien resueltos.

Como consta, además, en la bibliografía anexa, los resultados de la sistemática transgresión de los múltiples aspectos convencionales de la creación y del montaje teatral, están documentados. Se trata de una nueva escritura que constituye una especie de reinención de la vida, no a partir de la nada, sino sobre un trabajo de investigación y reflexión acerca de la historia por la que transcurre la sociedad actual en trance de cambio.

Ahora bien: ¿corresponde este teatro, así escrito y así representado, a esta sociedad y a sus conflictos? Creo que sí. Creo que jamás la vida real y la obra de arte han compartido tanto una cualidad. Y la que más destaca en esta nueva actividad artística y en nuestra sociedad, por igual, es su naturaleza efímera. Efímero, como nunca antes, es hoy todo lo vivo. Nuestro planeta mismo finiquita ya su existencia mostrando, como visión final, el rostro de un fallido ensayo que era, además, provisional, pues no había nada en su futuro (sólo que no lo sabíamos). Todo porque la pervertida inteligencia de uno de sus participantes —el hombre— le impidió aprender en la escuela de su propia acción, y le impidió cambiar su destino.

Sin embargo, el fermento social que hoy en muchos lugares moviliza a los individuos para que actúen unidos formulando y revisando sus propias situaciones conflictivas; determinando modos de reflexión comunitarios; adoptando estrategias para repercutir positivamente en la evolución de la persona humana, atendiendo al hecho de que su acción incide en el grupo y en el medio ambiente; quizá —repito— si no sólo la vida repercutiera en la creación teatral, sino también la creación teatral se reflejara sobre la sociedad y accionara sobre ella movilizándola, ese fermento

to social todavía podría revertir el proceso de aniquilación de la vida.

Desarrollar la capacidad de vencer la ambición, la soberbia y el egoísmo; la aptitud para ver el *yo* en el *otro*; la facultad de pensar y decir: *lo mejor de mí está en vosotros*, podría orientar la vida hacia otro derrotero. Si la concepción del hombre como un ser actuante y creativo —como parece ser en los grupos teatrales que estudia esta autora—, como un ser competente para cumplir todos los “roles”, se aplicara no sólo a la creación y la representación teatrales, sino también a la invención, realización y enmienda de nuestros proyectos de vida y de trabajo, entonces el teatro, con ser ya un arte, subiría de valor y sería más que el arte, que ya es mucho decir: sería un arte creado, vivido y representado. La dialéctica entre arte y vida se daría de manera tan ceñida que se borrarían los linderos que los separan. La vida sería ascendida al nivel del arte. Vivir sería desempeñar un papel artístico, el papel del artista que dota de vida. Estaríamos vivos conforme al arte de estar vivos, y se realizaría el anhelo que expresa Pessoa cuando dice: “Ah, si la vida fuera un borrador y pudiera pasarse en limpio”.