

Por un teatro teatral y libertario

La gente puede ver ahora que el ideal anarquista es lo que más se acerca a la ideología de izquierda en estos momentos.

Judith Malina: Living Theater;
entrevista, 1992.

—¿Por qué pintas así ese hipopótamo si los hipopótamos no son morados con pintas amarillas?

—Pues porque éste no es un hipopótamo, sino el dibujo de un hipopótamo.

Conversación con mi hijo Damián
cuando tenía seis años.

• Por qué hacer teatro? ¿Qué pretendemos al hacerlo? ¿Tiene el arte una razón utilitaria? ¿Sirve para algo? Primeramente me atrevería a decir, para empezar, que no pretendo enseñar a nadie nada en absoluto (quizás, en ocasiones, comunicar algo que tal vez algún espectador no sabe; pero sólo como transmitir un dato), sin ninguna actitud didáctica. No pretendo educar. Nunca me lo he propuesto. Si en última instancia esa característica se diera, espero que sea por mi propio compromiso vital. No pretendo hacer un teatro "comprometido" (me suena demasiado cursi) ni "concientizar" ni nada de esas patrañas que utilizan o subutilizan al teatro y lo constriñen y degradan. El teatro, el arte, no es un instrumento para servir a nadie como no sea a sí mismo. Ya lo he manifestado algunas veces: el teatro, el arte, el humor, es eminentemente subversivo. Subvertir los falsos valores sexuales, económicos, sociales. Atacar, criticar, reír de lo que pretende anquilosarse (o está ya anquilosado) y volverse un mecanismo de control y barrera, para obtener la Victoria sobre todo lo que se opone a la emancipación del espíritu, como decía Bretón, cuya primera condición indispensable es la liberación del hombre. Es un acto natural de rebeldía contra todo autoritarismo, contra toda imposición, contra todo elitismo. El teatro es, para mí, fundamentalmente, una expresión *lúdica* (que no *lúdica*). Un acto divertido, gozoso, en el sentido brechtiano. Es un acto eminentemente libertario, anarquista (de *a*, sin y *arkheim*, mandar, es decir, sin alguien que mande y otro que obedezca sin haber participado en la decisión). Creo en el hombre como un ser que se autogestiona por convencimiento. Es decir, un ser libre pero no para ganar dinero explotando a

los demás, para comprar y vender, para discriminar, para robar y dominar. No creo en la libertad *de*, sino en la libertad *para*. La libertad es una responsabilidad y, citando a Octavio Paz, entiendo ahora que la libertad "es la elección de la necesidad". Creo en la autoridad, la respeto y admiro por su sapiencia, por el esfuerzo de aquél que coordina las necesidades colectivas (todo lo contrario del autoritarismo egocéntrico e impositivo o representativo de los deseos elitistas o, simplemente, económico).

El anarquismo es una corriente del pensamiento y la acción que los señores del poder y sus medios de comunicación se han encargado de desprestigiar al igual que al socialismo. Máxime ahora que las cabezas de Marx y Lenin ruedan por el suelo y el pueblo ruso vota por pasar de una sumisión a otra. Anarquía se asocia con desorden, con caos, con irresponsabilidad, con infantilismo y mucho de esto tiene que ver con una tendencia anarquista basada en la acción directa, asociada con una forma de terrorismo.

El anarquismo en sus múltiples variantes (anarco comunistas, anarco sindicalistas, etc.), ha evolucionado gracias a la experiencia adquirida durante los acontecimientos vividos por la humanidad desde la guerra civil española a la fecha. Las propuestas socialistas originarias y las del Mijail Bakunin son idénticas, sólo difieren en sus métodos.

Leyendo recientemente los planteamientos de los años sesenta del libro de Julian Beck, creador del Living Theater, y las ideas de su compañera Judith Malina, me doy cuenta de la impresión que me causó el libro por aquellos años, por su compromiso con la realidad y la influencia que su posición personal, política y libertaria dejó en mi persona; por su actitud pacifista, anarquista, humanista, comunitaria, no competitiva, etc. El teatro que hemos conformado creo que tiene que ver mucho con un anarquismo maduro, que considera el consenso, la adulta concertación social, la pluralidad, la participación democrática, como la única vía de acceso a la liberación económica y social del hombre.

Sigo concibiendo la liberación de la clase trabajadora como producto de la clase trabajadora misma. Y del hombre, como producto del hombre mismo. Detesto la idea de mesianismo y redención en todas sus aceptaciones. Sin embargo, creo que hago un teatro ideológicamente cristiano

en cuanto humanista; casi podría decir que religioso, aunque sin un dios dominante, enajenante, sustituto de un padre freudiano al que puede pedirse o autosometerse cada quien y excelente pretexto para la dominación clasista.

En otro orden de cosas, el teatro que tanto yo como mis compañeros representamos no tiene ninguna pretensión de trascendencia. Es esencialmente teatral y por lo tanto efímero. No me ha interesado especialmente publicar mis obras. De broma digo que yo escribo un teatro "Kleenex", es decir, desechable, que cumple su función emergente (como lo llamaba Julian Beck) y se desecha para crear algo nuevo. También por ello me he negado a "reponer" mis obras. Lo considero un engolosinamiento egocéntrico o una actitud meramente comercial y ninguna de ambas cosas me interesa. A menos, claro, que pudiera tener vigencia en el momento de la reposición, con todos los cambios necesarios para actualizar la obra. Regularmente comparo al teatro con una plática de amigos en un café; por ello considero que el teatro no podrá ser desplazado por el cine o la televisión. Porque aun cuando la segunda tiene en ocasiones el carácter efímero en el cual actor y espectador ocupan un lugar en el tiempo, no existe el contacto directo: la presencia ante la presencia. Para mí el teatro teatral no tiene más trascendencia que la que puede alcanzar esa plática, el comentario (inevitablemente unilateral) de un hecho o serie de hechos que tiene que ver con ambos. La trascendencia de la comunicación de ser vivo a ser vivo. Para decirlo en términos más sencillos, no pretendo dejarme atrapar intrascendentemente por el *devenir histórico* sino que al ser historia y trascender sólo en el ser, dejo en ese momento de ser historia para trascender sin las inmundicias pretenciosas de lo eterno, ¿me entiendes?

Al ser primordialmente teatral, nuestro teatro no tiene por lo tanto preocupaciones literarias, en tal caso fonéticas; sólo pretende la comunicación en el momento. Estas características de irrepetibilidad teatral nos llevan inevitablemente a la improvisación, la cual permite seguir un impulso en un momento determinado y cambiar el texto sin alterar su sentido, por el mero impulso o por la participación del público; ya sea por su estado de ánimo o por su efectiva participación (un grito, un estornudo, el llanto de un niño). Los comentarios improvisados hacen cada representación única. Además de depender del público, dependen también de los acontecimientos, por ello es común, en ciertas partes precisas de la obra (similares al calderón de la música y en especial del jazz), comentar algo sobre los hechos recientes que tienen que ver con la problemática planteada. Partiendo de la base de que no estamos representando la vida tal y como es (como lo pretende el teatro naturalista) sino que estamos en el teatro, en un teatro, no importan demasiado las equivocaciones; no estamos engañando a nadie. No es por ello de extrañar que Cuauhtémoc o Cristóbal Colón calcen tenis; por el contrario, esto hace evidente que se trata de una representación; de una convención teatral, por lo que pueden cambiarse las circunstancias en cualquier momento.



Hacemos a cada momento evidente que los personajes, aun históricos, no son reales, sino que son meros símbolos que nos permiten hablar, comentar, analizar los asuntos que estamos, el público y nosotros, viviendo en ese momento. Deseamos representar un teatro del presente. No nos interesa un teatro de museo. En lo particular lo considero valioso y me parece importante que se dediquen a él pero prefiero el teatro que aun cuando utiliza obras del pasado, plantea problemas vigentes.

Cierto es que nuestro teatro requiere de una información cuando menos periodística, ya que comentamos lo acontecido a veces en el mismo día (independientemente del planteamiento más general que hace la obra en sí) de la representación. Sin embargo, suscitamos la conversación (le llamo así aunque sólo uno hable y el otro escuche porque el fenómeno teatral es una relación entre público y actor en la cual ambos están recibiendo y percibiendo ese fenómeno común); pretendemos que la temática siempre tenga que ver con la falta de participación de las mayorías en las decisiones que les conciernen. Aspiramos a la democracia en la comunicación. Como en los tiempos de la dictadura porfirista, los teatros pertenecían a opulentos señores, por lo que las propuestas de esos teatros tenían un enfoque necesariamente clasista. Villa y Zapata eran sus blancos y para ellos no eran sino asesinos y bandoleros. En la actualidad sucede algo similar. Es por ello que precisamos de espacios especiales (generalmente universitarios, culturales o, a veces, aun estatales) para poder hablar de las mayorías desempleadas, de la represión, la manipulación y la explotación. Sin embargo no es una lección para que "las masas" aprendan lo que les decimos. Pretendemos expresarnos no *para*, sino *desde* esas mayorías, con los puntos de vista de ellos y tratar de ser, en cierta forma, la voz de quienes, por el momento, no pueden tenerla.

Es justamente por ello que nuestra forma de ser tiene un fuerte carácter popular; tratamos de redescubrir y de revalorar lo que es o ha sido despreciado por popular y cotidiano

(canciones, personajes, música, dichos, formas de hablar, de ser y de actuar). Esta búsqueda nos llevó inevitablemente a la historia, a la infancia.

La carpa era popular. Representaba a los tipos de la calle, mientras que el teatro era afrancesado o español (al grado de pronunciar las "ces" y "zetas"). No es sino hasta el Teatro de Revista cuando se pasa "revista" precisamente a los acontecimientos nacionales. En un tiempo supuse que nuestro teatro tenía una influencia de la carpa de los años cuarenta o anteriores, a la cual ni siquiera conocí, salvo por sus referencias a través de los cómicos del Teatro de Variedad, el cual sí viví plenamente en mi infancia. Los *sketches* políticos de "Palillo", los de "Tin Tan" y las películas de Manuel Medel y "Cantinflas" en sus primeras apariciones me conformaron indiscutiblemente. Igualmente fueron sellos inolvidables en mi memoria las actuaciones de Charles Chaplin y todos los cómicos del cine mudo, las que en un momento me decidieron a dedicarme plenamente al estudio de la mímica. A la maravilla de los Hermanos Marx, incluido Karl, los conocí más grande (*I'm againsted!*), pero igualmente fui marcado por su pensamiento y por su humor anarquista (el lema auténticamente revolucionario es "¡Ningún gobierno!", Marx a Engels, 8 agosto 1851). Estos dos elementos, el humor, el ser nacional y los cómicos y pensadores universales me enseñaron que el arte, el humor y las ideas son históricas e internacionales, es decir, son de todos por lo que no existen ideas exóticas sino que nos nutrimos y conformamos de ellas como patrimonio universal.

Desde un punto de vista individual creemos en el yo, no como un ser egocéntrico apartado de su contexto social sino como motivo de afirmación y orgullo. Creemos en el punto de vista particular y único del artista, no en su sometimiento a nombre de las causas religiosas o sociales; a menos que sea, ese yo, quien delimite su acción por comprensión y entendimiento de las necesidades colectivas. No creemos en la masa homogeneizada, despersonalizada, clientelizada por la enajenación sino que concebimos la acción colectiva como una unión, lúcida y libre, de voluntades. Una unificación de individualidades.

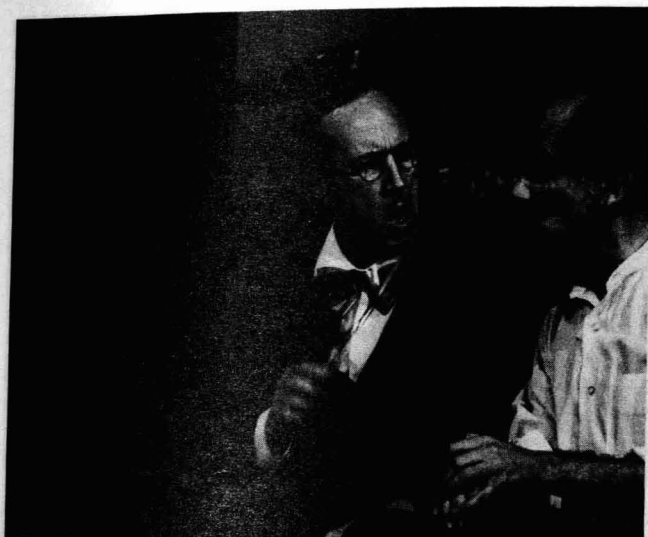
Si creo en mí como individuo, esto me lleva, inevitablemente, al nacionalismo. Al individualismo como país, antítesis de la regionalización económica. No entendemos el nacionalismo como un señalamiento divino o como un enquistado provinciano sino como una forma de ser y de pensar que tiene el derecho a expresarse, a unirse cuando así lo considere, con una concepción universal pero autodeterminada. Por ello creemos en el concepto de Nación y profesamos un teatro nacionalista. Que respete e investigue nuestra manera particular de ver, entender y sentir. Creemos en la idiosincrasia, en nuestro ser histórico. No creemos que el dios del comercio (nueva deidad mesiánica) venga a resolver los problemas de la enajenación, del hambre, de la ignorancia. Creemos en el alma nacional, que precisamente en su interiorización profunda, sin solemnidad, llega a tocarse, por íntima, con el ser universal del hombre.

Hacemos humor, primero, porque es muy divertido, después porque nos aleja del sentimentalismo (que no de los sentimientos) y de la solemnidad que ya en los discursos políticos suficientemente padecemos. También porque el humor es, decía alguna vez, lo contrario de la violencia o, al menos, de la violencia menos violenta. Yo diría que es una crítica amorosa y amarga. Hemos tomado el humor y (el arte) el teatro porque son pacíficamente subversivos. Porque creemos en la paz. En la transición pacífica. Por ello hemos tomado el arte y la política. De lo contrario, tomaríamos las armas (a las que conduce la desesperación y la impotencia). El teatro (el arte) es el arma menos violenta pero no por ello menos agresiva. Por ello profesamos el teatro de guerrilla, donde nuestros obuses, cuando dan en el blanco, producen la explosión de la carcajada. Nuestra arma mortal es la crítica mordaz, la mala leche y nuestro enemigo es el autoritarismo del poder y su policía, la censura. Estamos con la historia por amor y determinación pero luchamos contra la deificación del pasado, que manipulado por el autoritarismo y sus intereses, lo santifica para impedirnos valorar el presente y nos impide existir. Estamos contra la censura. Contra ese control de las mentes que pretende mantenernos eternamente adolescentes y nos impide madurar. Por ello nuestro humor y nuestro teatro pretende utilizar toda la gama del lenguaje (deseamos emular el paradigma de Cervantes), habla con pudor pero con malicia, sinónimo de inteligencia, del sexo (añoramos "aquellos tiempos en que la política era limpia y el sexo sucio"), por ello el doble sentido y el albur. Odiamos a muerte esa mísera expresión de la pornografía que se hace llamar "teatro para familias".

El humor tiene su ética propia. La obra teatral es un acto comunitario que se da en el contexto de una moral colectiva; también es una búsqueda de salud mental. La hacemos para expresar algo y en ello se produce un fenómeno de convivencia y de crítica colectiva, en el cual, el intercambio de opiniones, de críticas, nos va conformando, mediante esa educación moral, una conducta. La crítica a los abusos, a las dependencias, a los infantilismos, al egoísmo, produce un ambiente humorístico, lleno de alegría y jugueteo. Casi diría que a los camerinos llegamos a reírnos *con* y *de* la crítica a la conducta de nuestros amigos y a comentar sobre los problemas políticos y personales.

No entendemos la moralidad como una limitación de la libertad por conceptos establecidos, sino como un código de conducta que perfecciona nuestras relaciones y que abre nuestros entendimientos. Es, me atrevería a decir, una de las funciones esenciales del teatro y del arte. Abrir (a los demás y a sí mismo) las mentes para una más amplia concepción del mundo.

Hay una mística del oficio del cómico. Conversamos profusamente sobre las técnicas, los conceptos y mecanismos de la risa. Hablamos de la sabiduría del humor y por sobre todo admiramos y respetamos enormemente el talento natural. Sabemos, y lo practicamos, que siempre se aprende de



él. Los jóvenes investigan sobre la sabiduría de los mayores y los experimentados conversamos con ellos de nuestros conocimientos y observamos con interés las capacidades de los jóvenes. Hay en nuestra convivencia algo de la mística del taller artesanal. Luchamos juntos contra el narcisismo y la egolatría. La risa es el mejor instrumento de nuestra conformación como cómicos y como hombres. Hay una alquimia cuasi religiosa en la relación de nosotros mismos con nuestro oficio. No es algo propositivo. Se da naturalmente. Es decir, hacemos teatro para transformarnos en otros, más adultos, mejores, más interesados en el mundo que nos rodea y, al relacionarnos con la comunidad en el fenómeno teatral, podamos transmitir espontáneamente esos cambios producidos en nosotros mismos. Esta podría decir que es una de las razones fundamentales de nuestra acción teatral.

En la anarquía, a diferencia de lo que nos han hecho creer, existen leyes y son rigurosas. En el teatro "comercial" humorístico (o no), existe, generalmente, una egocéntrica batalla, un exhibicionismo competitivo que no tiene más pretensiones que el "éxito" individualista sobre los demás. La competencia para ver quién es más chistoso que el otro o quién arranca más risas. Nosotros pretendemos un teatro que permite el lucimiento individual del solista pero hasta un límite preciso, que no olvida que el fin fundamental de la representación es una propuesta, una temática e incluso un planteamiento formal preciso, que no puede contradecirse o dejarse a la casualidad o a la libre interpretación (del espectador). Sino que, brechtianamente, entre todas las posibilidades del teatro, hemos elegido una que es la que pretendemos transmitir. Respecto a la vulgaridad, torpeza o falta de gracia de la improvisación, se descalifican solas por su poca calidad y por la crítica feroz pero amistosa de la colectividad.

Económicamente, hasta ahora, nos manejamos con una clara y colectiva comunicación de los ingresos. Nadie recibe sueldos, a menos que así lo exprese. Generalmente, una vez deducidos los gastos, lo restante lo repartimos no con un concepto igualitarista (reconocemos jerarquías laborales) sino por porcentajes que determinamos individualmente hasta llegar a un acuerdo. Practicamos la "Sociedad en par-

ticipación", mecanismo que no existe en nuestro *Código Civil*, pero que aprendí y que pusimos varias veces en práctica en el Sindicato de Actores Independientes, en donde existía una ley no escrita: la de no pretender alcanzar el "estrellato" para convertirnos en empresarios y así poder explotar a nuestros compañeros. También allí existía una actitud moral, económica, artística y de clase, no únicamente laboral.

En el mismo y en otro contexto existe siempre la libertad de contratarse y marcharse según las necesidades individuales. Siempre ha existido un periodo acordado para la sustitución. Procuramos no crear dependencias neuróticas. Si alguien decide irse, en ocasiones nos produce conflictos pero sabemos de la necesidad de la libertad de retirarse en el momento deseado, cumpliendo con las necesidades mínimas para que no sea destruida la obra colectiva, a la que defendemos como un valor por encima de las individualidades. Sin embargo, tratamos de evitar el chantaje, la dependencia y la "dominancia", que yo, en lo personal, tanto padecí en mis juventudes teatrales, de los directores neuróticos.

Nuestra risa casi nunca es gratuita. Procuramos que sea inteligente y con un contenido. Respetamos a Stanislavsky hasta el límite de nuestros intereses y el funcionamiento de nuestra obra que primordialmente no tiene personajes con antecedentes sino que son arquetipos y, las más de las veces, tienen funciones meramente teatrales. Hacer un teatro "teatral" significa que no son personajes ni situaciones reales las que representamos sino que somos *nosotros mismos* representando nuestros propios problemas. Stanislavsky revoluciona el teatro diderotiano y logra hacerlo más verdadero al agregar a los personajes las emociones prestadas de los propios actores. Agregó al teatro un elemento real. Los actores son reales y ahora las emociones de los personajes también lo son. Mi propuesta es indudablemente muy cercana a las del sagrado maestro, sólo que para nosotros no existe cuarta pared o la manejamos según nuestras necesidades. Stanislavsky nos dice: Yo no soy Napoleón (si lo pensara estaría loco), pero si yo fuera Napoleón, ¿cómo me comportaría? Por lo tanto uso mis propias emociones limitadas o enriquecidas por las características históricas o personales del Napoleón real. Nuestro teatro pretende dar un paso para aproximarnos más a la realidad. Así como la pintura es más pintura, no cuando pretende retratar fielmente la realidad, sino cuando utiliza sus propios medios y recursos.

Este Napoleón tiene poco que ver con el personaje que existió en la realidad histórica, no más allá que lo que el autor dramático pretende que lo sea. Sigue más sus propios intereses dramáticos y literarios. De ello deducimos que Napoleón sólo es un pretexto para representar en la escena lo que al autor le interesa. Es únicamente un mito, nada real sino teatral y por ello más real, que, si se encuentra en manos de un gran autor, expresa sentimientos e ideas que nos afectan a todos los seres humanos o por lo menos a una amplia gama de ellos.



Yo soy un actor real, situado en un escenario real, frente a espectadores reales, que en una representación dramática comenta a esos espectadores, involucrando sus propias emociones, un hecho interesante y que afecta a ambos, aquí y ahora. Por lo tanto ni yo soy Napoleón, ni le presto a Napoleón mis emociones ni me enoja como yo me enojaría frente a una situación vivida por Napoleón. Nuestra propuesta es que yo soy quien soy aquí y ahora, con mis características propias y Napoleón no es Napoleón sino un pretexto para que yo (o todos los participantes) comunique al público mis opiniones y sentires. No engaño a nadie haciéndole creer que eso que ve y escucha es Napoleón sino que le comento: este Napoleón (o Colón), es un pretexto para que, yo, el actor, les comunique a ustedes (con los elementos que me han proporcionado el autor y el director, el escenógrafo, etc.), un punto de vista, una opinión, una manera de ver el asunto que nos incumbe a ambos. Por tanto soy yo quien está hablando de sus propios problemas vivos y reales y son mi propia rabia, mi propia ironía, mi propio dolor, mi propia fuerza o debilidad las que te hablan de mi sufrimiento o alegrías ante determinados hechos. Además, me tropiezo, me equivoco, me olvido, corrijo. Se trata de un fenómeno más humano en el que no se pretende la soberbia de la perfección sino que la casualidad, el error e incluso la muerte son elemento central.

En lo personal no me interesa mandar como director, más bien, poner límites y orientar las intenciones dramáticas que propone el actor. Todas las propuestas son bien recibidas. Prefiero lograr el consenso después de, a veces, largas

discusiones a imponer mis criterios personales. Cuando llegamos a un embrollo insoluble en el cual parece no haber solución, por razones de tiempo, me veo en la necesidad de asumir la autoridad y resolver lo que considero prudente.

No me interesa tampoco especialmente la estética en sí, más allá de la que se produce casi naturalmente por el buen funcionamiento al servicio de las propuestas y a veces éstas son el resultado de un consenso común al igual que los temas. No es de extrañar por ello la participación colectiva en la conformación de los textos, en los que, generalmente, hasta ahora, doy la última palabra al respecto ya que asumo "el crédito", es decir, la responsabilidad de autor.

Todo empezó en el interés de llevar al teatro esa síntesis editorial de los caricaturistas. Nuestro teatro tiene mucho que ver con ello: fundamentalmente con Rius (Eduardo del Río) y su alegre, juguetona, sintética y estudiosa comunicación popular, con los moneros de *La Jornada*, de Naranjo y Helioflores, y su sensibilidad, su aguda observación política, precisa, de la problemática diaria con un punto de vista claramente humanista, democrático y popular.

¿Qué más podría decir de nuestra pretensión al hacer teatro, este teatro que intentamos? Que lo hacemos para ser, para amar, para sentir, para vivir distintas realidades que la cotidianidad nos impide, para cambiar el mundo, para sentir que no estamos demasiado solos, por solidaridad, para exorcizar el dolor ajeno y el propio, para reír y oír reír, para bailar, para poder llorar, para convivir y seguramente para muchas otras cosas más. ◇

México, D. F., mayo de 1993