

PETER BROOK, "EL ESPACIO SAGRADO", EL ESPACIO

VACIO, PENÍNSULA, BARCELONA, 2019.

Lo llamo teatro sagrado por abreviar, pero podría llamarse teatro de lo invisible-hecho-visible: el concepto de que el escenario es un lugar donde puede aparecer lo invisible ha hecho presa en nuestros pensamientos. Todos sabemos que la mayor parte de la vida escapa a nuestros sentidos: una explicación más convincente de las diversas artes es que nos hablan de modelos que solo podemos reconocer cuando se manifiestan en forma de ritmos o figuras. Observamos que la conducta de la gente, de las multitudes, de la historia, obedece a estos periódicos modelos. Oímos decir que las trompetas destruyeron las murallas de Jericó; reconocemos que una cosa mágica llamada música puede proceder de hombres con corbata blanca y frac, que soplan, se agitan, pulsán y aporrean. A pesar de los absurdos medios que la producen, en la música reconocemos lo abstracto a través de lo concreto, comprendemos que hombres normales y sus chapuceros instrumentos quedan transformados por un arte de posesión. Podemos hacer un culto de la personalidad del director de orquesta, pero somos conscientes de que él no hace música, sino que la música lo hace a él; si el director está relajado, receptivo y afinado, lo invisible se apodera de él y, a su través, nos llega a nosotros.

Esta es la noción, el verdadero sueño que se esconde tras los degradados ideales del teatro mortal. Este es el significa-

do que recuerdan quienes con sensibilidad y seriedad emplean palabras tan graves y confusas como nobleza, belleza, poesía, términos que me gustaría reconsiderar debido a la cualidad particular que sugieren. El teatro es el último foro donde el idealismo sigue siendo una abierta cuestión: en todo el mundo hay muchos espectadores que, de acuerdo con su propia experiencia, afirmarán haber visto el rostro de lo invisible mediante una experiencia que, en el escenario, superaba a la suya en la vida. Sostendrán que *Edipo*, *Berenice*, *Hamlet* o *Las tres hermanas*, interpretadas con amor y arte, levantan el espíritu y les recuerdan que la monotonía cotidiana no es necesariamente todo lo único. Cuando reprochan al teatro contemporáneo su crueldad y ambiente de fregadero, es exactamente eso lo que quieren decir. Recuerdan que durante la guerra el teatro romántico, pleno de color y sonido, de música y movimiento, llegó como agua fresca a calmar la sed de sus secas vidas. En esa época se le llamaba teatro de evasión, palabra que solo parcialmente era adecuada. Era evasión y también recordatorio: un gorrión en la celda de una cárcel. Al acabar la guerra, el teatro se esforzó de nuevo, aún con más vigor, en hallar estos mismos valores.

El teatro de la década de 1940 tuvo muchos nombres gloriosos: fue el teatro de Jovet y de Bérard, de Jean-Louis Barrault, de Clavé en el ballet, de *Don Juan*, *Anfitrión*, *La loca de Chaillet*, de la reposición de *La importancia de llamarse Ernesto* por John Gielgud, de *Peer Gynt* en el Old Vic, de *Edipo* y *Ricardo III* de Olivier, de *La dama no es para la boguera* y *Venus observada*, de Massine en el Covent Garden, con *El sombrero de tres picos*, con el mismo montaje de quince años antes: fue un teatro de color y movimiento, de hermosas telas, sombras, palabras excéntricas y en catarata, de vuelo de la fantasía y hábiles trucos mecánicos, de ligereza y de toda clase de misterio y sorpresa; el teatro de una Europa

destruida que parecía compartir un solo objetivo: recuperar el recuerdo de una gracia perdida.

Una tarde de 1946 en que paseaba por la Reeperbahn de Hamburgo, bajo una niebla húmeda, gris y deprimente que rodeaba a las prostitutas desesperadas y mutiladas, algunas con muletas y todas con la nariz morada por el frío y las mejillas hundidas, vi una multitud de niños que entraba a empujones en un club nocturno. Los seguí. En el escenario se veía un brillante firmamento azul. Dos payasos, andrajosos y con lentejuelas, estaban sentados sobre una nube pintada, que los llevaba a visitar a la Reina del Cielo. «¿Qué le pediremos?», decía uno. «Una cena», le contestaba el otro, coreado por los gritos de aprobación de los niños. «¿Qué comeremos para cenar?». «*Schinken, leberwurst...*», y el payaso comenzó a citar una lista de alimentos inalcanzables en esa época, mientras que los gritos de entusiasmo fueron reemplazados gradualmente por un siseo que se transformó después en un profundo y auténtico silencio teatral. En respuesta a la necesidad de algo que no existía, una imagen se había hecho realidad.

En el esqueleto carbonizado de la Ópera de Hamburgo solo quedaba el escenario y sobre él se congregaba el público, mientras que en una tarima delgada como una oblea, adosada a la pared del fondo, los cantantes subían y bajaban para interpretar *El barbero de Sevilla*, ya que nada podía impedirles realizar su trabajo. En una minúscula buhardilla se apiñaban cincuenta personas, mientras que, en los centímetros de espacio que quedaban, un puñado de excelentes actores seguían ejercitando resueltamente su arte. En un Düsseldorf en ruinas, un Offenbach menor, con contrabandistas y bandidos, llenaba el teatro con delicia. No había nada que discutir, nada que analizar; ese invierno en Alemania, como pocos años antes en Londres, el teatro correspondía al ham-

bre. Pero ¿qué era esta hambre? ¿Era hambre de lo invisible, hambre de una realidad más profunda que la forma más plena de la vida cotidiana, o era hambre de las cosas que faltaban a la vida, hambre, en fin, de un amortiguador de la realidad? La cuestión es importante, ya que mucha gente cree que en el recentísimo pasado aún había un teatro con ciertos valores, cierta habilidad, ciertas artes que quizá por capricho hemos destruido o dejado aparte.

No debemos dejarnos engañar por la nostalgia. El mejor teatro romántico, los refinados placeres de la ópera y del ballet fueron en todo momento toscas reducciones de un arte sagrado en su origen. Durante siglos, los ritos órficos se transformaron en sesiones de gala; lenta e imperceptiblemente, el vino fue adulterado gota a gota.

El telón fue el gran símbolo de toda una escuela de teatro: el telón rojo, las candilejas, la idea de que todos éramos niños de nuevo, la nostalgia y lo mágico eran todo uno. Gordon Craig se pasó la vida fustigando el teatro de ilusión, pero sus recuerdos más preciosos eran los de árboles y bosques pintados, y sus ojos se iluminaban cuando describía efectos *trompe l'oeil*. Llegó el día en que el telón dejó de esconder sorpresas, en que no quisimos —o no necesitamos— ser niños de nuevo, en que la tosca magia cedió ante el sentido común más áspero, y entonces se retiró el telón y se eliminaron las candilejas.

Cierto es que seguimos deseando captar en nuestras artes las corrientes invisibles que gobiernan nuestras vidas, pero nuestra visión queda trabada al extremo oscuro del espectro. Hoy día el teatro de la duda, de la desazón, de la angustia, de la inquietud, parece más verdadero que el teatro de nobles objetivos. Aunque el teatro tuvo en su origen ritos que hacían encarnar lo invisible, no debemos olvidar que, a excepción de ciertos teatros orientales, dichos ritos se

han perdido o están en franca decadencia. La visión de Bach se ha conservado escrupulosamente en la exactitud de sus notaciones, en Fra Angelico asistimos a la verdadera encarnación, pero ¿dónde encontrar la fuente hoy día para intentar tales procedimientos? En Coventry, por ejemplo, se ha construido una nueva catedral de acuerdo con la mejor receta para lograr un noble resultado. Honestos y sinceros artistas, los «mejores», se han agrupado para levantar, por medio de un arte colectivo, un monumento a la gloria de Dios, del hombre, de la cultura y de la vida. Se ha erigido, pues, un nuevo edificio en el que se aprecian bellas ideas y hermosas vidrieras: solo el ritual está gastado.

Estos himnos antiguos y modernos, quizás encantadores en una pequeña iglesia de pueblo, esos números en las paredes, esos sermones son aquí tristemente inadecuados. El nuevo lugar reclama a voces un nuevo ceremonial, si bien este ceremonial debería haber pasado adelante y dictar, en todos sus significados, la forma del lugar, como ocurrió cuando se construyeron todas las grandes mezquitas, catedrales y templos. La buena voluntad, la sinceridad, el respeto reverente y la creencia en la cultura no son suficientes: la forma exterior solo puede adquirir verdadera autoridad si el ceremonial tiene otra tanta; y ¿quién hoy día puede llevar la voz cantante? Hoy, como en toda época, necesitamos escenificar auténticos rituales, pero se requieren auténticas formas para crear rituales que hagan de la asistencia al teatro algo tonificante de nuestras vidas. Esos rituales no están a nuestra disposición, y las deliberaciones y resoluciones no los pondrán en nuestro camino.

El actor busca en vano captar el eco de una tradición desvanecida, lo mismo que los críticos y el público. Hemos perdido todo el sentido del rito y del ceremonial, ya estén relacionados con las Navidades, el cumpleaños o el funeral,

pero las palabras quedan en nosotros y los antiguos impulsos se agitan en el fondo. Sentimos la necesidad de tener ritos, de hacer «algo» por tenerlos, y culpamos a los artistas por no «encontrarlos» para nosotros. A veces el artista intenta hallar nuevos ritos teniendo como única fuente su imaginación: imita la forma externa del ceremonial, pagano o barroco, añadiendo por desgracia sus propios adornos. El resultado raramente es convincente. Y tras años y años de imitaciones cada vez más débiles y pasadas por agua, hemos llegado ahora a rechazar el concepto mismo de un teatro sagrado. Lo sagrado no tiene la culpa de haberse convertido en un arma de la clase media para que los niños sigan siendo buenos.

Cuando fui a Stratford por primera vez, en 1945, todo valor concebible estaba enterrado bajo un sentimentalismo mortal, una complaciente valía, un tradicionalismo ampliamente aprobado por la ciudad, los eruditos y la prensa. Se necesitó la audacia de un anciano caballero excepcional, sir Barry Jackson, para tirar todo eso por la ventana y hacer aún posible la búsqueda de auténticos valores. Y fue en Stratford, años después, en ocasión de un almuerzo oficial para celebrar el cuadrigentésimo aniversario del nacimiento de Shakespeare, donde vi un claro ejemplo de la diferencia existente entre lo que es y lo que podría ser un rito. Se pensó que el nacimiento de Shakespeare requería una celebración ritual. La única celebración que se nos podía ocurrir era un banquete, que hoy día significa una lista de personas incluidas en el *Who's Who*, reunidas alrededor del príncipe Felipe, para comer salmón ahumado y bistecs. Los embajadores se saludaban con una ligera inclinación de cabeza y se pasaban el vino tinto del rito. Charlé con el diputado local. Luego, alguien pronunció un discurso oficial, le escuchamos y nos levantamos para brindar por Shakespeare. En el

momento en que chocaron los vasos —por no más de una fracción de segundo, en la común conciencia de todos los presentes, por una vez todos concentrados en la misma cosa— pasó el pensamiento de que cuatrocientos años atrás había existido tal hombre, y que por ese motivo nos habíamos reunido. Por un instante el silencio se agudizó, hubo un esbozo de significado. Un momento después todo quedó borrado y olvidado. Si entendiéramos más sobre ritos, la celebración ritual de una persona a la que tanto debemos pudiera haber sido intencional, no casual. Pudiera haber sido tan poderosa como sus obras teatrales, tan inolvidables. La verdad es que no sabemos cómo celebrar, ya que no sabemos qué celebrar. Lo único que sabemos es el resultado final: conocemos y gustamos de la sensación y el clamor de lo celebrado mediante el aplauso, y ahí nos quedamos. Olvidamos que hay dos posibles puntos culminantes en una experiencia teatral: el de la celebración, con el estallido de nuestra participación en forma de vítores, bravos y batir de manos, o, también, en el extremo opuesto, el del silencio, otra forma de reconocimiento y apreciación en una experiencia compartida. Hemos olvidado por completo el silencio, incluso nos molesta; aplaudimos mecánicamente porque no sabemos qué otra cosa hacer y desconocemos que también el silencio está permitido, que también el silencio es bueno.

Solo cuando un rito se pone a nuestro nivel nos sentimos calificados para intervenir: el conjunto de la música «pop» es una serie de rituales situados a un nivel al que tenemos acceso. El amplio y rico logro de Peter Hall en el ciclo shakespeariano de «Las Guerras de las dos Rosas» abarcaba el asesinato, la política, la intriga, la guerra; el inquietante drama *Afore Night Come*, de David Rudkin, era un ritual de muerte; *West Side Story*, un ritual de violencia urbana; Genet crea rituales de esterilidad y degradación. En

mi gira europea con *Tito Andrónico*, esta oscura obra de Shakespeare entró inmediatamente en el público debido a que contenía un ritual de derramamiento de sangre, reconocido como verdadero. Y esto nos lleva al núcleo de la controversia que estalló en Londres sobre lo que se calificaba como *dirty plays* (piezas sucias); se acusaba al teatro actual de revolcarse en el fango, se decía que en Shakespeare, en el gran arte clásico, un ojo está siempre puesto en las estrellas, que el rito del invierno engloba en cierto sentido el rito de la primavera. Creo que es verdad. En cierto aspecto estoy de todo corazón al lado de nuestros oponentes, pero no cuando veo lo que proponen. No buscan un teatro sagrado, no hablan de un teatro de milagros, sino de la obra domesticada en la cual «más elevado» solo significa «más agradable», donde ser noble solo significa ser decoroso. Por desgracia, los finales felices y el optimismo no se pueden pedir como si se tratara de vino guardado en la bodega. Querámoslo o no, surgen de una fuente, y si fingimos que dicha fuente está al alcance de nuestra mano, seguiremos engañándonos con burdas imitaciones. Si reconocemos lo muy lejos que nos hemos desviado de cualquier cosa que tenga que ver con un teatro sagrado, podemos descartar de una vez para siempre el sueño de la vuelta, en un abrir y cerrar de ojos, de un hermoso teatro con tal de que unas cuantas personas lo intentaran con redoblado esfuerzo.

Más que nunca suspiramos por una experiencia que esté más allá de la monotonía cotidiana. Algunos la buscan en el jazz, en la música clásica, en la marihuana y en el LSD. En el teatro evitamos con timidez lo sagrado porque no sabemos qué podría ser: únicamente comprendemos que lo que se llama sagrado nos ha traicionado, y por el mismo motivo nos apartamos de lo que se llama poético. Los intentos hechos para revivir el drama poético han llevado con dema-

siada frecuencia a algo carente de vigor u oscuro. La poesía ha pasado a ser un término sin sentido, y su asociación con la música de la palabra, con la suavidad de los sonidos, son los restos de una tradición tennysoniana que, en cierto modo, se ha envuelto alrededor de Shakespeare, y de ahí que estemos condicionados por la idea de que una obra de teatro en verso se encuentra a medio camino entre la prosa y la ópera, no recitada ni cantada, si bien con una carga más elevada que la de la prosa, más elevada en contenido, en cierto modo más elevada en valor moral.

Todas las formas de arte sagrado han quedado destruidas por los valores burgueses, aunque esta clase de observación no ayuda a resolver el problema. Sería necio permitir que nuestra repulsa de las formas burguesas se convirtiera en repulsa de las necesidades comunes a todos los hombres: si existe todavía, mediante el teatro, la necesidad de un verdadero contacto con una invisibilidad sagrada, han de ser examinados de nuevo todos los posibles vehículos.

A veces me han acusado de querer destruir la palabra hablada y, sin embargo, en este disparate hay un grano de verdad. En su fusión con la lengua norteamericana, nuestro idioma, en cambio continuo, rara vez ha sido más rico; no obstante, no parece que la palabra sea para los dramaturgos el mismo instrumento que fue en otro tiempo. ¿Se debe a que vivimos en una época de imágenes? ¿Acaso hemos de pasar un período de saturación de imágenes para que emerja de nuevo la necesidad del lenguaje? Es muy posible, ya que los escritores actuales parecen incapaces de hacer entrar en conflicto, mediante palabras, ideas e imágenes con la fuerza de los artistas isabelinos. El escritor moderno más influyente, Brecht, escribió textos ricos y plenos, pero la verdadera convicción de sus obras es inseparable de las imágenes de sus propias puestas en escena. Un profeta levantó su voz

en el desierto. En abierta oposición a la esterilidad del teatro francés anterior a la guerra, un genio iluminado, Antoine Artaud, escribió varios folletos en los cuales describía con imaginación e intuición otro teatro sagrado cuyo núcleo central se expresa mediante las formas que le son más próximas, un teatro que actúa como una epidemia, por intoxicación, por infección, por analogía, por magia, un teatro donde la obra, la propia representación, se halla en el lugar del texto.

¿Existe otro lenguaje tan exigente para el autor como un lenguaje de palabras? ¿Existe un lenguaje de acciones, un lenguaje de sonidos, un lenguaje de palabra como parte de movimiento, de palabra como mentira, de palabra como parodia, de palabra como basura, de palabra como contradicción, de palabra-choque, de palabra-grito? Si hablamos de lo más-que-literal, si poesía significa lo que se aprieta más y penetra más profundo, ¿es aquí donde se encuentra? Charles Marowitz y yo formamos un grupo, con el Royal Shakespeare Theatre, llamado Teatro de la Crueldad, con el fin de investigar estas cuestiones e intentar aprender por nosotros mismos lo que pudiera ser un teatro sagrado.

El nombre del grupo era un homenaje a Artaud, pero no significaba que estuviéramos intentando reconstruir el teatro de Artaud. Cualquiera que desee saber qué significa «teatro de la crueldad» ha de recurrir directamente a los escritos de Artaud. Empleamos este llamativo título para definir nuestros experimentos, muchos de ellos directamente estimulados por el pensamiento artaudiano, si bien numerosos ejercicios estaban muy lejos de lo que él había propuesto. No comenzamos por el centro, sino que iniciamos nuestro trabajo con la máxima sencillez por los márgenes.

Colocábamos a un actor frente a nosotros, le pedíamos que imaginara una situación dramática que no requiriese ningún movimiento físico, e intentábamos comprender en

qué estado de ánimo se encontraba. Naturalmente, era imposible, y este era el objeto del ejercicio. El siguiente paso consistía en descubrir qué era lo mínimo que necesitaba para poder comunicarse. ¿Un sonido, un movimiento, un ritmo? ¿Eran intercambiables estos elementos o cada uno tenía su fuerza particular y sus limitaciones? Por lo tanto, trabajábamos imponiendo drásticas condiciones. Un actor debe comunicar una idea —al principio siempre ha de ser un pensamiento o un deseo lo que debe proyectar—, pero solo tiene a su disposición, por ejemplo, un dedo, un tono de voz, un grito o un silbido.

Un actor se sienta en un extremo de la sala, de cara a la pared. En el extremo opuesto, otro actor concentra su mirada en la espalda del primero, sin que se le permita moverse. El segundo actor ha de hacer que el primero le obedezca. Como este se halla de espaldas, el segundo solo puede comunicarle sus deseos por medio de sonidos, ya que no se le permite emplear palabras. Esto parece imposible, pero se puede hacer. Es como cruzar un abismo sobre un alambre: la necesidad origina de repente extraños poderes. He oído decir de una mujer que levantó un enorme automóvil para sacar de debajo a su hijo herido, proeza técnicamente imposible para sus músculos en cualquier posible situación. Ludmila Pitoeff caminaba en escena con su corazón latiendo de tal manera que, en teoría, hubiera debido morir cada noche. Muchas veces en nuestro ejercicio observábamos un resultado igualmente fenomenal: un largo silencio, una gran concentración, un actor que recorría experimentalmente toda una gama de silbidos o murmullos hasta que de pronto el otro actor se levantaba y con absoluta seguridad realizaba el movimiento que el primero tenía en la mente.

De manera similar, estos actores hacían experimentos de comunicación mediante el ligero golpeteo de una uña:

partían de una acuciante necesidad de expresar algo, sirviéndose de nuevo de un solo instrumento. En este caso se trataba del ritmo; en otro, los ojos o la nuca. Un valioso ejercicio consistía en pelear, dando golpes y contestando a ellos; pero con la prohibición de tocar y sin mover en ningún momento la cabeza, los brazos y los pies. Dicho con otras palabras, lo único que se permitía era el movimiento del torso: no puede haber contacto real y, sin embargo, física y emocionalmente se libra una pelea a fondo. Tales ejercicios no están pensados como gimnasia —la liberación de la resistencia muscular es solo un subproducto—, sino con el propósito de aumentar la resistencia, limitando las alternativas, y luego emplear esta resistencia en la pugna por alcanzar una verdadera expresión. El principio en que se basa es el mismo que el de frotar dos palos. Esta fricción de polos opuestos produce fuego, y por el mismo modo pueden obtenerse otras formas de combustión. El actor veía entonces que para comunicar sus invisibles significados necesitaba concentración, voluntad, debía apelar a todas sus reservas emocionales, necesitaba valor y claridad de pensamiento. Pero el resultado más importante era el de llegar inexorablemente a la conclusión de que necesitaba la forma. No era suficiente sentir apasionadamente; requería un salto creativo para acuñar una nueva forma que pudiera ser recipiente y reflector de sus impulsos. Esto es lo que se llama con exactitud «acción». Uno de los momentos más interesantes acaeció durante un ejercicio en el cual cada miembro del grupo debía representar a un niño. Naturalmente, uno tras otro «imitaron» la conducta infantil, se agacharon, corrieron en zigzag, cogieron una rabieta; el resultado fue penoso. Luego, el más alto del grupo se adelantó y, sin cambio físico alguno, sin intento alguno de imitar la charla infantil, ofreció perfectamente y a plena satisfacción de todos la idea

que le habían propuesto transmitir. ¿Cómo? No puedo describirlo; surgió por comunicación directa, solo para los que estaban presentes. Esto es lo que algunos teatros llaman magia, mientras que otros lo califican de ciencia, aunque es la misma cosa. Una idea invisible quedó perfectamente mostrada.

Digo «mostrada» porque cuando un actor hace un gesto crea para sí mismo, de acuerdo con sus necesidades más recónditas, y al mismo tiempo para otra persona. Resulta difícil comprender el concepto verdadero de espectador, de alguien que está y no está, ignorado y sin embargo necesario. El trabajo del actor nunca es para un público y, no obstante, siempre es para alguno. El espectador es un socio que ha de olvidarse y, al mismo tiempo, tenerlo siempre en la mente: un gesto es afirmación, expresión, comunicación y privada manifestación de soledad, es siempre lo que Artaud llama una señal a través de las llamas, pero también implica una participación de experiencia en cuanto se realiza el contacto.

Nuestro trabajo se dirigía lentamente hacia diferentes lenguajes sin palabra: tomábamos un acontecimiento, un fragmento de experiencia y realizábamos ejercicios que lo transformaban en formas que pudieran ser compartidas por otros. Alentábamos a los actores a no verse solo como improvisadores, entregados ciegamente a sus impulsos interiores, sino como artistas responsables de la búsqueda y selección entre las formas, de manera que un gesto o un grito fuera como un objeto descubierto e incluso remodelado por el actor. En nuestra experimentación llegamos a rechazar, por no considerarlo ya adecuado, el tradicional lenguaje de las máscaras y del maquillaje. Experimentábamos con el silencio. Emprendimos la tarea de descubrir las relaciones entre el silencio y su duración: necesitábamos un público

ante el cual pudiéramos colocar un actor silencioso, con el fin de cronometrar el tiempo de atención que era capaz de imponer a los espectadores. Luego experimentamos con el ritual, en el sentido de esquemas repetidos, para ver cómo es posible ofrecer más significado y más rápidamente que por el lógico desarrollo de los acontecimientos. Nuestro objetivo en cada experimento, bueno o malo, acertado o desastroso, era el mismo: ¿puede hacerse visible lo invisible mediante la presencia del intérprete?

Sabemos que el mundo de la apariencia es una corteza: bajo la corteza se encuentra la materia en ebullición que vemos si nos acercamos a un volcán. ¿Cómo dominar esta energía? Estudiábamos los experimentos biomecánicos de Meyerhold con los que representó escenas de amor en columpios, y en una de nuestras representaciones Hamlet arrojó a Ofelia a los pies del público mientras que él se balanceaba en una cuerda sobre la cabeza de los espectadores. Negábamos la psicología, intentábamos destrozarnos las divisiones aparentemente estancas entre el hombre público y el particular, entre el hombre externo, cuya conducta está ligada a las reglas fotográficas de la vida cotidiana, que ha de sentarse por sentarse y permanecer de pie por permanecer de pie, y el hombre interno, cuya anarquía y poesía suelen expresarse solo por sus palabras. El discurso no realista se ha aceptado durante siglos, toda clase de público se tragó la convención de que las palabras podían hacer las cosas más extrañas: en un monólogo, por ejemplo, un hombre permanece quieto pero sus ideas pueden vagar por donde quieran. El discurso bien torneado es una buena convención, pero ¿hay otra? Cuando un hombre pasa por encima de las cabezas de los espectadores sujeto a una cuerda, cada aspecto de lo inmediato se pone en peligro y el público, que se encuentra a gusto cuando el hombre habla, se ve lanzado a un caos.

¿Puede aparecer en este instante de perplejidad un nuevo significado?

En las obras naturalistas el dramaturgo crea el diálogo de tal manera que, aun pareciendo natural, muestra lo que quiere que se vea. Al emplear un lenguaje ilógico, mediante la introducción de lo ridículo en el discurso y de lo fantástico en la conducta, un autor del teatro del absurdo se adentra en otro vocabulario. Por ejemplo, llega un tigre a la habitación y la pareja no se da cuenta: la mujer habla, el marido contesta quitándose los pantalones y un nuevo par entra flotando por la ventana. El teatro del absurdo no buscaba lo irreal por buscarlo. Empleaba lo irreal para hacer ciertas exploraciones, ya que observaba la falta de verdad en nuestros intercambios cotidianos, y la presencia de verdad en lo que parecía traído por los pelos. Si bien ha habido algunas obras notables surgidas de esta manera de ver el mundo, en cuanto escuela el absurdo ha llegado a un callejón sin salida. Lo mismo que en tanta estructura novelística, lo mismo que en tanta música concreta, por ejemplo, el elemento de sorpresa se atenúa y tenemos que afrontar el hecho de que el campo que abarca es a veces pequeñísimo. La fantasía inventada por la mente corre el riesgo de ser de poca monta, la extravagancia y el surrealismo de tanta parte del absurdo no hubiera satisfecho a Artaud más que la estrechez de la obra psicológica. Lo que quería en su búsqueda de lo sagrado era absoluto: deseaba un teatro que fuera un lugar sagrado, quería que ese teatro estuviera servido por un grupo de actores y directores devotos, que crearan de manera espontánea y sincera una inacabable sucesión de violentas imágenes escénicas, provocando tan poderosas e inmediatas explosiones de humanidad que a nadie le quedara deseos de volver de nuevo a un teatro de anécdota y charla. Quería que el teatro contuviera todo lo que normalmente se reserva al delito y a

la guerra. Deseaba un público que dejara caer todas sus defensas, que se dejara perforar, sacudir, sobrecoger, violar, para que al mismo tiempo pudiera colmarse de una poderosa y nueva carga.

Esto parece formidable; origina, sin embargo, una duda. ¿Hasta qué punto hace pasivo al espectador? Artaud mantenía que solo en el teatro podíamos liberarnos de las reconocibles formas en que vivimos nuestras vidas cotidianas. Eso hacía del teatro un lugar sagrado donde se podía encontrar una mayor realidad. Quienes ven con sospecha la obra artaudiana se preguntan hasta qué punto es omnímoda esta verdad y, en segundo lugar, qué valor tiene la experiencia. Un tótem, un grito de las entrañas, pueden derribar los muros de prejuicio de cualquier hombre, un alarido puede sin duda alguna llegar hasta las vísceras. Pero ¿es creativa, terapéutica, esta revelación, este contacto con nuestras represiones? ¿Es verdaderamente sagrada o bien Artaud en su pasión nos arrastra a un mundo inferior, al margen del esfuerzo, de la luz, a D. H. Lawrence, a Wagner? ¿No hay incluso un olor a fascismo en el culto de la sinrazón? ¿No es antiinteligente un culto de lo invisible? ¿No es una negación de la mente?

Al igual que ocurre con todos los profetas, debemos distinguir al hombre de sus seguidores. Artaud nunca logró su propio teatro; quizá la fuerza de su visión es como la zanahoria delante de la nariz, que nunca se puede alcanzar. Cierito es que siempre habló de una completa forma de vida, de un teatro en el cual la actividad del actor y la del espectador son llevadas por la misma desesperada necesidad.

Artaud aplicado es Artaud traicionado: traicionado porque se explota solo una parte de su pensamiento, traicionado porque es más fácil aplicar reglas al trabajo de un puñado de devotos actores que a las vidas de los desconocidos espectadores que por casualidad se han adentrado en el teatro.

Sin embargo, en las impresionantes palabras «teatro de la crueldad» se busca a tientas un teatro más violento, menos racional, más extremado, menos verbal, más peligroso. Hay una alegría en las conmociones, cuya dificultad es que desaparecen. ¿Qué sigue a una conmoción? Ahí radica el obstáculo. Disparo una pistola apuntando hacia el espectador —lo hice en cierta ocasión— y por un segundo tengo la posibilidad de alcanzarlo de un modo diferente. Debo relacionar esta posibilidad con un propósito; de lo contrario, un instante después, el espectador vuelve a su punto de partida: la inercia es la mayor fuerza conocida. Muestro una hoja de color azul —nada más que de ese color—, ya que el azul es una afirmación directa que produce una emoción. Un instante después dicha impresión se desvanece. Si hago surgir un brillante destello de color escarlata, la impresión que produce es diferente, pero a menos que alguien se aferre a ese momento y sepa por qué, cómo y para qué lo hago, la impresión comienza también a desaparecer. La dificultad radica en que uno se puede encontrar disparando los primeros tiros sin saber adónde le lleva la batalla. Una ojeada al público corriente nos apremia de manera irresistible a agredirlo, a disparar primero y preguntar después. Este es el camino que lleva al *happening*.

El *happening* es un invento formidable que destruye de un golpe muchas formas muertas, por ejemplo lo que de lóbrego tienen las salas teatrales, los adornos sin encanto del telón, las acomodadoras, el guardarropa, el programa, el bar. El *happening* puede darse en cualquier sitio, en cualquier momento, sin importar la duración que tenga: nada se requiere, nada es tabú. El *happening* puede ser espontáneo, ceremonioso, anárquico, puede generar intoxicadora energía. El *happening* lleva consigo el grito de «¡Despierta!». Van Gogh ha hecho ver la Provenza con nuevos ojos a genera-

ciones de viajeros, y la teoría de los *happenings* es que se puede llegar a sacudir al espectador de tal manera que vea con nuevos ojos, que despierte a la vida que le rodea. Esto parece sensato, y en los *happenings* la influencia del zen y del pop art se unen para crear una combinación norteamericana del siglo xx perfectamente lógica. Pero hay que ver la tristeza que produce un mal *happening* para creerlo. Dad a un niño una caja de pinturas; si mezcla todos los colores, el resultado será siempre el mismo gris-pardusco barroso. El *happening* es siempre el producto infantil de alguien e inevitablemente refleja el nivel de su inventor: si es el trabajo de un grupo, refleja los recursos internos de dicho grupo. Con frecuencia, esta forma libre queda por completo encerrada en los mismos símbolos obsesivos: harina, pasteles de nata, rollos de papel, la acción de vestirse, desnudarse, endomingarse, volverse a desnudar, cambiarse de ropa, hacer aguas, tirar agua, soplar agua, abrazarse, rodar, retorcerse. Se tiene la impresión de que si el *happening* pasara a ser una forma de vida, por contraste la más monótona existencia parecería un fantástico *happening*. Resulta muy fácil que un *happening* no sea más que una serie de suaves conmociones seguidas de relajaciones que se combinan progresivamente para neutralizar las posteriores conmociones antes de que lleguen. O también que el frenesí de quien provoca la conmoción intimide al conmocionado hasta convertirlo en otra forma de público mortal: el paciente comienza con buen ánimo y cae en la apatía tras el asalto.

La verdad es sencillamente que los *happenings* han dado cuerpo no a las formas más fáciles, sino a las más exigentes. Al igual que las conmociones y sorpresas hacen mella en los reflejos del espectador, de modo que repentinamente queda más abierto, más alerta, más despierto, la posibilidad y la responsabilidad aumentan tanto en el espectador como en el

intérprete. El instante ha de aprovecharse, pero cabe preguntarse cómo y para qué. Aquí volvemos a la cuestión primordial, es decir, qué es lo que estamos buscando. El *happening* es una nueva escoba de gran eficacia: indudablemente arrastra la basura, pero al tiempo que despeja el camino vuelve a oírse el viejo diálogo, el debate entre la forma y la carencia de forma, entre libertad y disciplina; dialéctica que se remonta a Pitágoras, que fue el primero en oponer los términos de «límite» e «ilimitado». Es muy útil usar migajas de zen para afirmar el principio de que la existencia es la existencia, que cada manifestación contiene en sí todo, y que una bofetada, un pellizco en la nariz o un pastel de crema representan por igual a Buda. Todas las religiones afirman que lo invisible es siempre visible. Aquí radica la dificultad. La enseñanza religiosa, incluido el zen, afirma que este visible-invisible no puede observarse automáticamente, sino que solo se puede ver dadas ciertas condiciones, que cabe relacionar con ciertos estados de ánimo o cierta comprensión. En cualquier caso, comprender la visibilidad de lo invisible es tarea de una vida. El arte sagrado es una ayuda a esto, y así llegamos a una definición del teatro sagrado. Un teatro sagrado no solo muestra lo invisible, sino que también ofrece las condiciones que hacen posible su percepción. El *happening* pudiera relacionarse con todo esto, pero la actual falta de adecuación del *happening* reside en que se niega a examinar en profundidad el problema de la percepción. Cree ingenuamente que el grito «¡Despierta!» es suficiente, que el simple «¡Vive!» trae la vida. Está claro que se necesita algo más. Pero ¿qué más?

En su origen, el *happening* intentaba ser la creación de un pintor que, en vez de pintura y tela, cola y serrín, u objetos sólidos, empleara personas para lograr ciertas relaciones y formas. Al igual que un cuadro, el *happening* intenta ser un

nuevo objeto, una nueva construcción introducida en el mundo, para enriquecer al mundo, para añadirse a la naturaleza, para afincarse en la vida cotidiana. A quienes consideran desvaídos los *happenings* les replican sus partidarios que una cosa es tan buena como otra. Si algunos parecen «peor» que otros, se debe, a su entender, a que el espectador está condicionado y tiene sus ojos extenuados. Los que toman parte en un *happening* y se sienten a gusto pueden permitirse considerar con indiferencia el tedio del no participante. El simple hecho de participar aumenta su percepción. El hombre que se pone el esmoquin para ir a la ópera y comentá «Me gusta esta clase de acontecimientos sociales», y el hippy que se pone su traje floreado para asistir a un *light-show* que dura toda la noche, incoherentemente marchan los dos en la misma dirección. Acontecimiento, suceso, *happening* son palabras intercambiables. Las estructuras son distintas: la ópera está construida y se repite de acuerdo con principios tradicionales; el *light-show* se desenvuelve por primera y última vez según el caso y el ambiente; pero ambas son reuniones sociales deliberadamente construidas, que buscan una invisibilidad para penetrar y animar lo ordinario. Quienes trabajamos en el teatro nos vemos implícitamente desafiados a seguir adelante, al encuentro de esta hambre.

Hay muchas personas que intentan a su modo hacer frente al desafío. Citaré a tres.

Una de ellas es Merce Cunningham. Discípulo de Martha Graham, ha creado una compañía de ballet cuyos ejercicios diarios son una continua preparación al choque de la libertad. Al bailarín clásico se le educa para observar y seguir cada detalle de un movimiento que se le asigna. Ha acostumbrado su cuerpo a obedecer, su técnica está a su servicio, de modo que, en lugar de quedar envuelto en la ejecución

del movimiento, puede hacer que el movimiento se desarrolle en íntima compañía con el desenvolvimiento de la música. Los bailarines de Merce Cunningham, que están perfectamente adiestrados, usan su disciplina para ser más conscientes de las sutiles corrientes que fluyen en un movimiento al desenvolverse por primera vez, y su técnica los capacita para seguir esta elegante presteza, liberada de la torpeza del hombre no adiestrado. Cuando improvisan —al tiempo que las ideas nacen y fluyen entre ellas, nunca repitiéndose, siempre en movimiento—, los intervalos tienen forma y se puede captar la justeza de los ritmos y la verdad de las proporciones: todo es espontáneo y, sin embargo, hay orden. En el silencio existen muchas cosas en potencia: caos u orden, confusión o modelo, todo en estado inculto; lo invisible hecho visible es de naturaleza sagrada y, al danzar, Merce Cunningham lucha por un arte sagrado.

Quizás el escritor más intenso y personal de nuestra época es Samuel Beckett. Sus obras son símbolos en el sentido exacto de la palabra. Un símbolo falso es blando y vago, un símbolo verdadero es duro y claro. Cuando decimos «simbólico» nos referimos a menudo a algo tristemente oscuro; el verdadero símbolo es específico, la única forma que puede adoptar una cierta verdad. Los dos hombres a la espera junto a un árbol achaparrado, el hombre que registra su voz en el magnetófono, los dos personajes abandonados en una torre, la mujer enterrada en arena hasta la cintura, los padres en los cubos de basura, las tres cabezas en las urnas: todo son puras invenciones, frescas imágenes agudamente definidas, que están sobre el escenario como objetos. Son máquinas de teatro. La gente sonrío al verlas, pero ellas se mantienen firmes: están a prueba de toda crítica. No llegaremos a ningún sitio si esperamos que nos digan qué significan, aunque lo cierto es que cada una tiene una relación

con nosotros que no podemos negar. Si aceptamos esto, el símbolo se nos convierte en asombro.

Este es el motivo por el que las oscuras obras de Beckett son piezas plenas de luz, donde el desesperado objeto creado da fe de la ferocidad del deseo de testimoniar la verdad. Beckett no dice «no» con satisfacción; forja su despiadado «no» a partir de un vehemente deseo del «sí», y por eso su desesperación es el negativo con el que cabe trazar el contorno de su contrario.

Hay dos maneras de hablar sobre la condición humana: el proceso de inspiración, mediante el que pueden revelarse todos los elementos positivos de la vida, y el proceso de la visión honesta, por el que el artista da testimonio de cualquier cosa que haya visto. El primero depende de la revelación, y no puede realizarse con santos deseos. El segundo depende de la honradez, y no ha de empañarse por los mencionados deseos.

Beckett expresa esta distinción en *Días felices*. El optimismo de la mujer medio enterrada no es una virtud, sino el elemento que le ciega la verdad de su situación. Unos pocos y raros resplandores le permiten vislumbrar su condición, pero en seguida los borra con su buen ánimo. La influencia de Beckett sobre algunos de sus espectadores es exactamente la misma que la ejercida por esta situación sobre su protagonista. El público se agita, se retuerce y bosteza, se marcha o bien inventa cualquier forma de imaginaria queja a manera de mecanismo defensivo ante la incómoda verdad. Lamentablemente, el deseo de optimismo que comparten muchos escritores les impide encontrar la esperanza. Cuando atacamos a Beckett por su pesimismo, nos convertimos en personajes de Beckett atrapados en una de sus escenas. Cuando aceptamos las afirmaciones de Beckett tal como son, repentinamente todo se transforma. Después de todo, hay un

público completamente distinto, que es el de Beckett, compuesto por personas que no levantan barreras intelectuales, que no se esfuerzan demasiado en analizar el mensaje. Este público ríe y grita, y al final comulga con Beckett, este público sale de sus obras, de sus negras obras, alimentado y enriquecido, animado, lleno de una extraña e irracional alegría. Poesía, nobleza, belleza, magia: de repente estas sospechosas palabras vuelven una vez más al teatro.

En Polonia hay una pequeña compañía dirigida por un visionario, Jerzy Grotowski, que también tiene un objetivo sagrado. A su entender el teatro no puede ser un fin en sí mismo; como la danza o la música en ciertas órdenes de derviches, el teatro es un vehículo, un medio de autoestudio, de autoexploración, una posibilidad de salvación. El actor tiene en sí mismo su campo de trabajo. Dicho campo es más rico que el del pintor, más rico que el del músico, puesto que el actor, para explorarlo, ha de apelar a todo aspecto de sí mismo. La mano, el ojo, la oreja, el corazón son lo que estudia y con lo que estudia. Vista de este modo, la interpretación es el trabajo de una vida: el actor amplía paso a paso su conocimiento de sí mismo a través de las penosas y siempre cambiantes circunstancias de los ensayos y los tremendos signos de puntuación de la interpretación. En la terminología de Grotowski, el actor permite que el papel lo «penetre»; al principio el gran obstáculo es su propia persona, pero un constante trabajo le lleva a adquirir un dominio técnico sobre sus medios físicos y psíquicos, con lo que puede hacer que caigan las barreras. Este dejarse «penetrar» por el papel está en relación con la propia exposición del actor, quien no vacila en mostrarse exactamente como es, ya que comprende que el secreto del papel le exige abrirse, desvelar sus secretos. Por lo tanto, el acto de interpretar es un acto de sacrificio, el de sacrificar lo que la mayoría de los hombres

prefiere ocultar: este sacrificio es su presente al espectador. Entre actor y público existe aquí una relación similar a la que se da entre sacerdote y fiel. Está claro que no todo el mundo es llamado al sacerdocio y que ninguna religión tradicional lo exige. Por una parte están los seglares —que desempeñan papeles necesarios en la vida— y, por la otra, quienes toman sobre sí otras cargas, por cuenta de los seglares. El sacerdote celebra el rito para él y en nombre de los demás. Los actores de Grotowski ofrecen su representación como una ceremonia para quienes deseen asistir: el actor invoca, deja al desnudo lo que yace en todo hombre y lo que encubre la vida cotidiana. Este teatro es sagrado porque su objetivo es sagrado: ocupa un lugar claramente definido en la comunidad y responde a una necesidad que las Iglesias ya no pueden satisfacer. El teatro de Grotowski es el que más se aproxima al ideal de Artaud. Supone un modo de vida completo para todos sus miembros y contrasta con la mayoría de los otros grupos de vanguardia y experimentales, cuyo trabajo suele quedar invalidado por falta de medios. La mayor parte de los intentos experimentales no pueden hacer lo que desean debido a que las condiciones externas pesan demasiado sobre ellos: dificultades en el reparto de papeles, reducido tiempo para ensayar debido a que los actores han de ganarse la vida en otros menesteres, inadecuados locales, trajes, luces, etc. La pobreza de medios es a la vez su queja y su excusa. Grotowski hace un ideal de la pobreza: sus actores renuncian a todo excepto a su propio cuerpo, tienen el instrumento humano y tiempo ilimitado. No es, pues, asombroso que se considere el teatro más rico del mundo.

Estos tres teatros —Cunningham, Grotowski y Beckett— tienen varias cosas en común: escasos medios, intenso trabajo, rigurosa disciplina, absoluta precisión. Al mismo tiempo, y casi como condición, son teatros para una élite. Merce

Cunningham suele actuar en salas humildes y el escaso respaldo con que cuenta, y que escandaliza a sus admiradores, le tiene sin cuidado. Beckett raramente llena una platea de mediana capacidad. Grotowski no acepta más de treinta espectadores. Está convencido de que los problemas a los que ha de hacer frente, tanto él como los actores, son tan grandes que un mayor número de espectadores llevaría al desleimiento del trabajo. Me dijo lo siguiente: «Mi búsqueda se basa en el director y en el actor. Usted la basa en el director, el actor y el público. Acepto que esto sea posible, aunque para mí es demasiado indirecto». ¿Está en lo cierto? ¿Son estos los únicos teatros posibles para tocar la «realidad»? Sin duda son auténticos para sí mismos, sin duda afrontan la pregunta básica de por qué el teatro, y cada uno ha encontrado su respuesta. Todos ellos parten de su hambre, todos ellos se afanan en disminuir su propia necesidad. Y sin embargo, la misma pureza de su resolución, la elevada y seria naturaleza de su actividad, colorea inevitablemente sus elecciones y limita su campo de acción. No pueden ser esotéricos y populares al mismo tiempo. No hay muchedumbre en Beckett, no hay ningún Falstaff. Merce Cunningham, al igual que Schoenberg en otro tiempo, necesitaría un *tour de force* para silbar el «Dios salve a la reina». En su vida privada, los principales actores de Grotowski coleccionan con avidez discos de jazz, pero no ofrecen canciones populares en el escenario, a pesar de ser este su vida. Estos teatros exploran la vida, pero lo que cuenta como vida es restringido. La vida «real» excluye ciertos rasgos «irreales». Si leemos hoy día las descripciones de Artaud sobre sus producciones imaginarias, vemos que reflejan sus gustos personales y la corriente de imaginación romántica de su tiempo, ya que tiene una cierta preferencia por la oscuridad y el misterio, la salmodia, los gritos sobrenaturales, las palabras sueltas en

vez de las frases, las formas amplias, las máscaras, los reyes, emperadores y papas, los santos, pecadores y flagelantes, la vestimenta negra y la piel desnuda y arrugada por el dolor.

Un director que trate con elementos que existen fuera de él puede engañarse al considerar su trabajo más objetivo de lo que es en realidad. Por la elección de ejercicios, incluso por la forma de alentar al actor a que encuentre su propia libertad, un director no puede evitar que su estado de ánimo se proyecte sobre el escenario. El supremo jiu-jitsu para el director sería estimular tal efusión de la riqueza interior del actor, que transformase por completo la naturaleza subjetiva de su impulso original. Por lo general, el esquema del director o del coreógrafo se transparenta, y aquí es donde la deseada experiencia objetiva puede convertirse en la expresión de la fantasía personal del director. Podemos intentar captar lo invisible pero no debemos perder el contacto con el sentido común: si nuestro lenguaje es demasiado especial perderemos parte de la fe del espectador. Como siempre, el modelo es Shakespeare. Su objetivo es siempre sagrado, metafísico, pero nunca comete el error de permanecer demasiado tiempo en el nivel más alto. Sabía lo difícil que nos resulta mantenernos en compañía con lo absoluto, y por eso nos envía continuamente a tierra; Grotowski reconoce esto al hablar de la necesidad tanto del «apoteosis» como de lo «irrisorio». Hemos de aceptar que nunca podemos ver todo lo invisible. Así, tras hacer un esfuerzo en esa dirección, tenemos que afrontar la derrota, caer e iniciar de nuevo la marcha.

Hasta ahora he evitado hablar del Living Theatre ya que este grupo, dirigido por Julian Beck y Judith Malina, es especial en su más amplio sentido. Es una comunidad nómada. Viaja por el mundo de acuerdo con sus propias leyes que, a menudo, están en contradicción con las del país don-

de se encuentra. Dicho grupo proporciona un completo modo de vida a cada uno de sus miembros, unos treinta hombres y mujeres que viven y trabajan juntos, hacen el amor, engendran hijos, interpretan, inventan obras, realizan ejercicios físicos y espirituales, comparten y discuten todo lo que se pone en su camino. Por encima de todo, son una comunidad, y lo son porque tienen una función específica que da significado a su existencia comunal. Esta función es interpretar; si dejase de interpretar, el grupo se agostaría: interpretan porque el acto y el hecho de interpretar corresponde a una necesidad ampliamente compartida. Buscan dar un significado a su vida y, en cierto sentido, aunque no tuvieran público, seguirían interpretando, ya que el acontecimiento teatral es la culminación y el núcleo de su búsqueda. Sin embargo, sin público la interpretación perdería su sustancia: el público es siempre un desafío sin el que la representación sería impostura. También es una comunidad práctica que monta espectáculos para ganarse la vida, ofreciéndolos en venta. En el Living Theatre se unen en una tres necesidades: existe para interpretar, se gana el sustento y sus interpretaciones contienen los momentos más intensos e íntimos de su vida colectiva.

Un día esta caravana puede pararse. Pudiera ocurrir en un ambiente hostil —como lo fue Nueva York cuando empezó el grupo—, en cuyo caso su función será la de provocar y dividir a los públicos haciéndoles ver con mayor claridad la incómoda contradicción entre una forma de vida en el escenario y otra fuera de él. Su propia identidad será trazada y retrazada constantemente por la natural tensión y hostilidad entre ellos y el ambiente. Cabe también que lleguen a asentarse en alguna comunidad más amplia que comparta algunos de sus valores, donde exista una diferente unidad y una tensión distinta; esta, común al escenario y al público;

sería la expresión de la irresoluble búsqueda de una santidad eternamente indefinida.

De hecho, el Living Theatre, ejemplar en tantos aspectos, todavía no ha afrontado su dilema esencial. La búsqueda de la santidad sin tradición, sin fuente, obliga a volver a muchas tradiciones, a muchas fuentes: yoga, zen, psicoanálisis, libros, rumor, descubrimiento, inspiración; rico pero peligroso eclecticismo. El método que lleva a lo que el Living Theatre está buscando no puede ser un método aditivo. Sustraer, despojar, solo puede realizarse a la luz de alguna constante, y es esa constante la que dicho grupo sigue buscando.

Mientras tanto, se alimenta continuamente de un humor y de una alegría muy americanos, que son surrealistas, si bien mantiene sus pies firmemente asentados en tierra.

Para iniciar una ceremonia de vudú haitiano lo único que se necesita es un poste y gente. Se comienza a batir los tambores y en la lejana África los dioses oyen la llamada. Deciden acudir y, como el vudú es una religión muy práctica, tiene en cuenta el tiempo que necesita un dios para cruzar el Atlántico. Por lo tanto, se continúa batiendo los tambores, salmodiando y bebiendo ron. De esta manera se prepara el ambiente. Al cabo de cinco o seis horas llegan los dioses, revolotean por encima de las cabezas y, naturalmente, no merece la pena mirar hacia arriba ya que son invisibles. Y aquí es donde el poste desempeña su vital papel. Sin el poste nada uniría el mundo visible y el invisible. Al igual que la cruz, el poste es el punto de conjunción. Los espíritus se deslizan a través del bosque y se preparan para dar el segundo paso en su metamorfosis. Como necesitan un vehículo humano, eligen a uno de los participantes en la ceremonia.

Una patada, uno o dos gemidos, un breve paroxismo en el suelo y el hombre queda poseído. Se pone en pie, ya no es él mismo, sino que está habitado por el dios. Este tiene ahora forma, es alguien que puede gastar bromas, emborracharse y escuchar las quejas de todos. Lo primero que hace el sacerdote, el *houngan*, cuando llega el dios es estrecharle la mano y preguntarle por el viaje. Se trata de un dios apropiado, pero ya no es irreal: está ahí, a nivel de los participantes, accesible. El hombre o la mujer comunes pueden hablarle, cogerle la mano, discutir, maldecirlo, irse a la cama con él: así, de noche, el haitiano está en contacto con los grandes poderes y misterios que le gobiernan durante el día.

En el teatro, durante siglos, existió la tendencia a colocar al actor a una distancia remota, sobre una plataforma, enmarcado, decorado, iluminado, pintado, en coturnos, con el fin de convencer al profano de que el actor era sagrado, al igual que su arte. ¿Expresaba esto reverencia o existía detrás el temor a que algo quedara al descubierto si la luz era demasiado brillante, si la distancia era demasiado próxima? Hoy día hemos puesto al descubierto la impostura, pero estamos redescubriendo que un teatro sagrado sigue siendo lo que necesitamos. ¿Dónde debemos buscarlo? ¿En las nubes o en la tierra?