

## Filosofía del Escenario

Dejemos de lado por el momento los experimentos últimos que despojan al teatro de texto, escenario, actor y aun público: en este anti-teatro donde el autor renuncia a su autoridad también operan concepciones del mundo, sólo que consisten en desintegrar la conciencia en caos. Pensemos más bien —quizá con nostalgia— en las formas coherentes del teatro tradicional. Pensemos en qué es —o era— el escenario.

Se levanta el telón y comienza el drama: ¿qué es lo que vemos en el escenario? En último análisis, una acción sin propósito práctico.

Esos hombres que parecen vivos, esas cosas que parecen reales no tienen salida ni a la vida ni a la realidad. Están metidos en una situación cerrada, sin presente y sin futuro. No pueden desde el proscenio tocar nuestros cuerpos, cambiar nuestra condición social, determinar nuestra conducta de mañana. Tampoco nosotros desde nuestros asientos podemos torcer el curso de esa acción dramática. Dos esferas: la del espectáculo y la de los espectadores.

El teatro es un espectáculo ofrecido a un público por actores que no viven existencialmente. Entendámonos: por actores cuyas vidas en el escenario no trascienden hacia un horizonte de posibilidades tan abierto como el humano. Actores, decorados y accesorios, iluminados por las candilejas dentro de un recinto visible pero hermético, son como peces, algas y arena en un acuario: entes regulados por las leyes de un medio natural diferente del nuestro. Ellos existen en la ficción, nosotros existimos en la realidad: es decir, que no coexistimos. Nosotros nos jugamos la existencia a cada instante, reaccionando ante los objetos con un “quiero” o un “no quiero”. La acción dramática, en cambio, ni quiere ni deja de querer: está ahí para que la miremos y para que capturemos la significación de sus acontecimientos. En ese girar de la acción dramática sobre sí misma consiste toda la fiesta. O sea, que en la realidad lo importante de una acción es el fin que se propuso pero en el teatro el fin de la acción no es el mundo externo: es un fin en sí. Todo lo que vemos y oímos en el escenario es una serie de símbolos. Reímos, lagrimeamos,

aun es posible que por momentos nos vengan ganas de hacer una barbaridad, como la de interrumpir a gritos la función (que es lo que hizo Don Quijote ante el retablo de Maese Pedro) pero lo que nos conmueve no es la realidad: es el espectáculo de una conciencia. La cabeza del autor se ha transpuesto al teatro y, en cierto sentido, lo que vemos en el escenario ha pasado por una cabeza.

Una vez dicho esto uno siente tentaciones de ir más lejos y atribuir a un escenario la forma de una cabeza. En efecto, hay varias piezas teatrales cuya acción dramática consiste en escenificar lo que dice una cabeza. Quizá me luciera más si suministrase ejemplos clásicos del teatro universal, pero prefiero tomarlos del injustamente desconocido teatro hispanoamericano.

El mexicano Juan Ruiz de Alarcón, en el acto III, escena XXI de *El Anticristo* (1623) había hecho que la cabeza degollada de Eliazar afirmara a Cristo y negara al Anticristo. Un simple detalle. Pero en el teatro contemporáneo esa truculencia ya no es un detalle, sino la talla entera de la obra. El chileno Pablo Neruda ha compuesto una pieza teatral —“quiere ser un melodrama, una ópera y una pantomima”—: *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta. Bandido chileno injusticiado en California el 23 de julio de 1853* (Santiago de Chile, 1967). Comienza con todas las luces del teatro apagadas y se oye la Voz del Poeta que anuncia el tema de la “cantata”. Termina cuando han decapitado al bandido y, en el cementerio iluminado por la luna, “habla la cabeza de Murieta”: “De aquí a cien años, compañeros / pido que cante para mí Pablo Neruda”. O sea, que la obra se cierra en forma de círculo puesto que la Voz de Neruda canta a un bandido que al final del canto pide que Neruda le cante. Lo que hemos visto, pues, es un escenario reducido a una cabeza que habla: el deseo de Murieta complacido por Neruda. No una sino dos cabezas aparecen en el escenario en *Luz negra* del salvadoreño Menén Desleal: las cabezas de un político y un ladrón hachadas por el verdugo dialogan en un charco de sangre.

Hay piezas, pues, en cuyo escenario aparecen cabezas sueltas como faroles colgados en medio del aire o como tulipanes al nivel de los ojos del espectador. También hay piezas de personajes que con sus cabezas bien puestas sobre los hombros están pensando o imaginando. El escenario, entonces, es un lugar interior. En *Los invasores*, del chileno Egon Wolff, lo que vemos resulta ser la pesadilla de un industrial dormido. En *La señora en su balcón*, de la mexicana Elena Garro, una vieja evoca su vida desde la niñez: su silencioso monólogo se va escenificando hasta que la vieja se tira de cabeza por el balcón. En *El sueño del ángel*, del guate-

malteco Carlos Solórzano, una mujer dormida sueña que le revela a su ángel un amor incestuoso. En *Ida y vuelta*, del uruguayo Mario Benedetti, un comediógrafo está concibiendo una comedia: fracasa, y la comedia que vemos es la que no pudo escribir.

En todos estos ejemplos asistimos a una obra teatral en el acto mismo de salir de una cabeza pero ya dije que ocuparse de ellos era ceder a la tentación de jugar con un mero parecido físico: escenario-cabeza. Lo que me preocupa es lo que se esconde debajo de esa comparación. A saber: los personajes teatrales están metidos en un mundo cerrado, este mundo cerrado es el escenario y este escenario es la conciencia objetivada del autor.

La identificación de escenario y conciencia es viejísima. Los oradores de la antigüedad, para memorizar un discurso, solían retener la imagen de un edificio y en cada uno de sus detalles arquitectónicos fijaban mentalmente el exordio, la prueba o la conclusión. Frances A. Yates, en *The Art of Memory* (1966) y en *Theatre of the World* (1969), ha seguido la pista de este procedimiento mnemotécnico desde los griegos anteriores a Sócrates hasta los racionalistas contemporáneos de Leibniz. Nos dice que el italiano Giulio Camillo, en el siglo XVI, usó el teatro romano (tal como lo había descrito Vitruvius) para diseñar su famoso Teatro de la Memoria; sólo que usó, no el escenario, sino el anfiteatro en cuyas graderías se sentaba el público. En cambio el inglés Robert Fludd, en el siglo XVII, para su Teatro de la Memoria se habría inspirado en el escenario del Teatro del Globo donde Shakespeare representaba sus comedias y tragedias. (Por eso Frances A. Yates cree que el diseño de Roberto Fludd nos permite reconstruir el escenario real del Globe Theatre, del que de otro modo sabríamos poco.)

Como quiera que sea, lo que me interesa del estudio de Frances A. Yates es la metáfora del escenario como una conciencia.

En verdad no es una mera metáfora. El escenario tiene algo que ver con la cabeza. No me refiero al hecho de que muchos escenarios, más o menos redondos, más o menos cuadrados, tengan casi la forma física de una cabeza. Esa forma física ha cambiado a lo largo de la historia. Hubo representaciones rituales en los bosques, a la luz de fogatas propiciatorias. Hubo representaciones que usaban simbólicamente monumentos reales. Hubo representaciones en marcos especialmente construidos. Aun en estos escenarios construidos ¡cuánta variedad! El escenario de los griegos era circular, rodeado por los asientos de piedra menos por un lado, que permanecía a disposición de los actores. Los romanos seccionaron del círculo un segmento más ancho y en cambio, con muros y pilares, dieron más importancia al edificio de fondo que usaban los actores. En la Edad

Media se reinventó el teatro y tan pronto el escenario se acomodaba en la nave de una catedral como se abría en el atrio, en una plaza o en corrales. Durante el Renacimiento, sea en corrales, en coliseos o en palacios, hay plataformas de cuatro lados: el público ocupa tres y, de espaldas al cuarto lado, gesticulan y declaman los actores. Como respondiendo al renovado interés por la perspectiva en el arte de la pintura, el gusto de los siglos XVII, XVIII y XIX prefiere escenarios que empiezan por figurar cuadros y acaban por convertirse en cajas. El aprovechamiento de las posibilidades materiales y técnicas no basta para explicar la evolución del escenario. Esas posibilidades existieron siempre pero en una época (los siglos XVII y XVIII, por ejemplo) el escenógrafo se propuso tratar al escenario como si fuera un gigantesco cuadro, pintado con perspectivas que engañaran el ojo; en otra época, más exigente de verosimilitud (en la segunda mitad del siglo XIX, por ejemplo) se construyó el escenario como una caja de tres sólidas paredes, con puertas y ventanas practicables y aun con picaportes y cerraduras. La visión del mundo, fantástica, ilusionante o realista, se crea su escenario correspondiente. El escenario es, sí, materia arreglada en el espacio por una técnica, pero la técnica, a su vez, sigue el mandato de una visión previa. La intención artística de los dramaturgos y escenógrafos que vimos cuando niños era que el telón de boca partiese la sala en dos: a un lado los actores, a otro los espectadores. La ilusión, ahora, transcurre en un escenario cerrado. Ocasionalmente, para ilusionarnos de un modo nuevo, los dramaturgos y escenógrafos deciden borrar la frontera entre escenario y público. No es necesario citar a Pirandello: el truco de sacarnos de quicio y de excitar nuestra fantasía con sobresaltos y perplejidades es tan viejo como la dramaturgia misma. En nuestra América, sin ir más lejos, lo usó la monjita mexicana Sor Juana Inés de la Cruz en el segundo sainete intercalado en *Los empeños de una casa* (1683): allí los interlocutores, como si fueran parte de la concurrencia, se burlan de la comedia que están viendo; y en la tercera jornada el gracioso Castaño, disfrazado de mujer, consulta a las señoras del público sobre prendas femeninas. Nuestros dramaturgos recurren también a varias tramoyas que complican las perspectivas y hacen que se interpreten los planos del escenario y del público: alternan las escenas de manera que ocurran ya en las tablas, ya en la sala; o provocan a los espectadores para que entren en el diálogo y se conviertan en actores; o meten una comedia dentro de una comedia, con lo cual al mismo tiempo que la comedia interior se nos aleja, la comedia exterior se nos acerca y acaba por engolfarnos; o hacen que un personaje se rebelde contra el papel que le asignan; o dejan la obra en puro andamiaje, como

si todavía no estuviera escrita y asistiésemos justamente a su nacimiento; o permiten que a golpes del azar se desplacen las situaciones fingidas y todo resulte aún más aleatorio que en la *Commedia dell'Arte*. . . Pero éstas y otras estratagemas del mismo tipo son artísticamente efectivas sólo cuando las vemos en contraste con nuestra habitual expectativa. Valen como excepciones, sorpresas, experimentos y desvíos con respecto a lo normal del teatro, que es el espectáculo de una acción. Antes de pasar al escenario, esa acción ha cristalizado en una conciencia. El escenario es el espacio donde esa conciencia se patentiza. Constrúyase como se quiera, en recintos cerrados o abiertos, desnudos o decorativos, el escenario nació como una tensión de la conciencia. En su historia siempre hubo una mirada que veía el espacio como disponible para una precisa acción humana. El escenario es una forma regulada por el ojo. Más: por ser un sistema óptico, todo escenario es una mente. Hombres, lugares, cosas aparecen en ese espacio en íntimas conexiones. Son una intimidad. La intimidad de la conciencia objetivada del autor.

Una conciencia —decía el fenomenólogo Husserl— es un complejo cerrado, ajeno al mundo físico-natural. La conciencia reflexiona sobre sí misma y analiza sus propios contenidos. ¿Qué es lo que se aparece en una conciencia? Una constelación de objetos. Objeto es todo lo que es capaz de admitir un predicado cualquiera, esto es, de ser sujeto de un juicio. No importa que el objeto exista o no en la realidad externa. Lo que importa es que esté ahí, dado en una conciencia intencional. La conciencia clasifica sus objetos: físicos, psíquicos, ideales. Pues bien: aceptemos o no la fenomenología de Husserl lo cierto es que la conciencia de un autor dramático ha pensado en algo, y de los muchos objetos de su pensamiento —objetos físicos, psíquicos, ideales— ha elegido aquellos que son perceptibles en un tablado teatral. A esos objetos —no importa que sean hombres o cosas, que existan o no— el autor les está adjudicando un predicado dramático. El nicaragüense Pablo Antonio Cuadra, en su drama *Por los caminos van los campesinos*, de un rancho humilde predica que es el protagonista. El argentino Agustín Cuzzani, en su farsa *Sempronio*, de su protagonista predica que es una pila atómica: los familiares enchufarán en su cuello artefactos eléctricos. Porque todos sus objetos son mentales, cada autor les adjudica los predicados que se le antojan: este animal es una persona o un dios; este árbol es un memorioso testigo de la Historia; este hombre no es un hombre sino un ángel o un reloj; estos volúmenes están dentro de un sueño, un mito, una alegoría o un milagro. Da lo mismo. El espectador no ve en el escenario una realidad clasificada y juzgada por la lógica que usamos en la

vida cotidiana, sino entes —sean hombres, sean cosas— que forman parte de una concepción dramática. Si se me permite un disparatado retruécano, junto a las *dramatis personae*, unos *dramatis res*. Los histriones dialogan entre sí pero también hay una dialéctica entre todos ellos y los accesorios escénicos.

En el teatro realista no hay confusión porque la conciencia del autor, plasmada en forma de arte, es semejante a un campo de acción real. Aun en un drama realista los personajes no se juegan la vida, pero por lo menos dan la cara como si lo hicieran. Imitan a hombres de verdad que, desde sus circunstancias, se lanzan a vivir, entran en conflicto unos con otros, tropiezan con obstáculos, triunfan o fracasan. Para esos personajes de cuño realista las cosas son meros utensilios, ni más ni menos que en un taller. En el teatro imaginativo, en cambio, la energía de los hombres y de las cosas no depende de su naturaleza, sino del modo en que participan de la figura dinámica del drama. Podemos percibir a héroes inmovilizados en cosas inanimadas o, al revés, cosas inanimadas conduciéndose con la espontaneidad de héroes.

Desde el punto de vista de las categorías lógicas "Hombres", "Cosas", los entes teátricos se subdividen en el orden de los hombres, que baja desde el protagonista hasta el figurante, y el orden de las cosas, que sube desde las tablas hasta el autómeta. Sólo que, entre ambos órdenes, hay curiosos entrecruzamientos en los que lo humano se deshumaniza y lo inhumano se humaniza.

Veamos primero el orden de los hombres.

El protagonista es la fuerza que genera la acción dramática. Gran señor de sus actos, el individualista Echeopar —en el drama *Gollacocha*, del peruano Enrique Solari Swayne— abre túneles en las montañas como un antiguo titán.

Tal protagonista puede perder su autonomía. En *El gesticulador*, del mexicano Rodolfo Usigli, hay un profesor que se hace pasar por un general revolucionario, asesinado años atrás, y acaba por enajenar su personalidad y morir exactamente como el otro.

Puede también el protagonista mecanizarse en un impulso dominante. Sea el del vicio. En *Dos brasas*, del argentino Samuel Eichelbaum, la avaricia vacía la vida de una pareja y la convierte en cajones de basura y de dólares.

A veces el protagonista se pone al nivel de las cosas. A una mujer, en *El último instante* del dominicano Franklin Domínguez, la violan en un automóvil, queda embarazada y ahora habla del hijo que tuvo con ese

auto; auto que es un personaje invisible pero llena la escena con el ruido de su motor.

En la situación que le toca representar el protagonista se enfrenta a personajes secundarios y los somete a su voluntad o los aparta a un lado, junto a las cosas. Hay, pues, personajes menos dinámicos que otros. En la instrumentación de caracteres está el que cede a todas las presiones, cae en todas las trampas, sirve para todas las intrigas, asiente a todas las frases; está el "tipo", de previsibles ademanes y palabras; está el faraute, la sombra, el silencioso que entrega un telegrama y hace mutis para siempre; están los acompañantes que de pronto se endurecen en un "cuadro vivo", como en *Heroica de Buenos Aires* del argentino Osvaldo Dragún. A veces hay personajes que están encajados en la escenografía y nada más: cuando, pongamos por caso, son soldados de guardia, inmóviles como muñecos; así en *La muerte no entrará en palacio* del puer-torriqueño René Marqués.

Sea protagonista, sea comparsa, el personaje caracterizado por un actor tiene mucho de cosa. Pocas veces el actor se transparenta hasta el punto de dejarnos ver, entero y eficaz, el personaje que lleva dentro. Generalmente se aparece en el escenario cargado de pesos inertes. No me refiero tan sólo a sus máscaras, disfraces, pelucas, armas. Después de todo, el vestuario, por ser un decorado adherido al cuerpo, tiene sentido, es funcional. No. Cuando digo que el personaje caracterizado por un actor tiene mucho de cosa me refiero más bien a esas partes de su cuerpo de actor que no corresponden a la vida intencional del personaje. Nos distrae, por ejemplo, toda la materia que le sobra a la actriz jamona que se empeña en seguir encarnando el papel de dama joven.

Hemos visto una escala de personajes teatrales, desde el protagonista, que se comporta como si fuera un héroe, hasta el figurante que es apenas un relieve decorativo. Este personaje-cosa nos hace pasar del orden de los hombres al orden de las cosas, donde encontraremos la cosa-personaje.

Veamos, pues, el orden de las cosas.

En el nivel más bajo el escenario, por destartado que esté, se ofrece como espacio plástico. Habla a nuestros sentidos con tal inmediatez que a veces, al levantarse el telón, lo saludamos a aplausos. Aplauso a la materia antes de que la materia se ponga a subir hacia la dramaticidad.

Después, las cosas invisibles, evocadas por las virtudes ilusionistas de un personaje que con signos es capaz de inventar una montaña, un bosque o una fiera, y las cosas intangibles, como la luz o el sonido, que gracias a los equipos electrónicos de hoy —iluminotecnia, films, televisión, cintas magnetofónicas— pueden ser aún más importantes que los actores.

Por lo pronto, en la producción de algunas piezas los técnicos y los actores forman parte del mismo grupo. En algunas obras, técnicos entran en escena llevando aparatos electrónicos o actores se convierten en técnicos al manejarlos. En *La quema de Judas*, del venezolano Román Chalbaud, hay una escena parecida: "Cambio brusco de iluminación. Música estruendosa. Jesús, Jeremías y Gabriel entran en escena empujando diversos aparatos eléctricos". Con cambios de iluminación y extrañas músicas Chalbaud entremezcla el pasado y el presente en una acción mágica.

Además del espacio como cosa y de las cosas invisibles e intangibles están los esquemas pintados que reemplazan las cosas: bambalinas y bastidores, telares y trastos. Cosas, sí, son los muebles reales que se colocan en la tarima.

Un poco más arriba en la jerarquía dramática están las cosas que expresan acción. En una arquitectura real una ventana, una puerta son huecos inertes a disposición de moradores que pueden usarlos o no. En una escenografía, en cambio, son perspectivas y expectativas por donde la luz vendrá o se irá con arreglo a intenciones simbólicas, por donde los personajes entrarán o saldrán para enfrentarse a la derrota o a la felicidad. En el mobiliario de una habitación real han puesto unas sillas por si acaso alguien quiere sentarse. En la escenografía, las sillas anuncian a una persona, preparan un diálogo, esperan la próxima escena.

Así como hay personajes que conjuran objetos invisibles, hay cosas que irradian significación cuando los hombres están ausentes. Gracias a ellas la acción dramática continúa por desierto que haya quedado el escenario. Ya en escena los actores no pueden menos de respirar un aire histórico: la escenografía cambia el sentido de sus diálogos según que sugiera un palacio virreynal del siglo XVIII o la bohardilla de un bohemio de hoy. Una simple cosa puede decirnos lo que los personajes callan. Recuérdese, por ejemplo, el acto tercero de *Barranca abajo* del rioplatense Florencio Sánchez: se abre la cortina y, en la escena vacía, la cama de hierro, asoleándose en una pared del rancho, nos cuenta que la tísica Robustiana ha muerto. Así articuladas dentro de la dinámica del espectáculo las cosas no ceden a la acción de los personajes sino que, al contrario, son sujetos tan activos como los personajes mismos. Atraen la atención y la mantienen en suspenso. Más: configuran la acción dramática con energía y voluntad. En *La cola de la sirena*, del argentino Conrado Nalé Roxlo, termina el cuadro primero del segundo acto con los preparativos para operar a la sirena Alga su espléndida cauda; en el cuadro siguiente aparece Alga "dentro de un amplio círculo formado por pares de zapatos de todos colores". La escena en que Alga les canta



mientras los va escogiendo se carga de intensidad por la muda elocuencia con que los zapatos responden. El mexicano Xavier Villaurrutia, en *La Hiedra*, asigna un papel dramático a un chal negro. Cuando Teresa se lo pone es porque se siente condenada a vivir sola, como viuda, en una casa fría; cuando se lo quita es porque se siente vivir y ama a su hijastro Hipólito. Los movimientos del chal, que resbala de los hombros, cae o, al revés, la envuelve, simbolizan los movimientos de su ánimo y anticipan el desenlace del drama.

Y arriba de todo están las cosas personificadas. Tan personajes pueden ser las cosas que a veces cobran figura humana. En *Los fantoches* —“mimodrama para marionetas” de Carlos Solórzano— un viejo hace muñecos metiéndoles dentro cartuchos de pólvora, y su hija —una niña— los quema en las fogatas de San Juan. Los muñecos esperan el holocausto y la conversación que mantienen —“en un mundo cerrado”— constituye todo el espectáculo.

Me he divertido con la metáfora del escenario como conciencia. Como una conciencia, el escenario clasifica y reclasifica los objetos que se le dan. Pude haberme divertido con la misma metáfora aplicada a otras formas de la cultura, puesto que también un libro, una estatua, una sinfonía, un teorema de álgebra trazado a tiza sobre un pizarrón o una liturgia oficiada ante el altar de una iglesia son proyecciones de la conciencia simbolizante del hombre. Toda creación cultural sale de nuestra humana cabeza y por tanto decir que un escenario es la cabeza de un autor individual no es un juego atrevido. Pero ahora me pregunto: ¿no podría el escenario simbolizar también la cabeza colectiva de nuestra especie? Por lo pronto, en un escenario reconocemos todas nuestras maneras de tomar posesión del mundo. El doble orden —hombres, cosas— que desprendimos de las representaciones teatrales vale también para cualquier manifestación de la cultura. En el drama, personas que pueden cosificarse y cosas que pueden personificarse. En la historia, la Magia, que baja del héroe al *totem*, y la Tecnología, que sube del átomo al *robot*. Sólo que jugar así sería ya divertirse demasiado.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

*Harvard University*

