

Introducción:

Si bien las máscaras que simbolizan el teatro son la comedia y la tragedia, hay un ocultamiento anterior que las involucra. La creencia personal condiciona la tarea de quien escribe la trama, de quien actúa la escena y de quien contempla expectante.

Autor, actor y espectador habitan el *suelo de creencias* que, recibido culturalmente, constituye la cosmovisión de mundo con que se elabora la figura existencial que cada persona actualiza. Material histórico que está presente en las acciones individuales y sus consecuencias, la inexorable colaboración al destino común.

En esa tierra *vivimos, nos movemos y somos*,¹ y todo acto, tengamos o no conciencia de ello, está condicionado por lo que creemos. Clarificar la máscara por la que entendemos el teatro del mundo e inventamos el teatro de empresarios, actores y espectadores es la propuesta de esta ponencia. De ella depende el hacer y el entender que actuamos con lo recibido.

Para estructurar la exposición dividiré la historia del teatro en uno de sus personajes más relevantes: Pedro Calderón de la Barca. Hasta él se puede afirmar que la representación teatral tenía por función mostrar el *Teatro del mundo*. En esta expresión se puede distinguir el genitivo objetivo y subjetivo. Uno muestra el ámbito donde se desarrolla la existencia del hombre. La vida humana queda significada como una escena donde cada individuo cumple su rol como actor de su propia existencia. El otro genitivo expresa la forma teatral más arcaica, la que buscaba representar lo que trasciende y sostienen las situaciones vividas.

Después de Calderón, afirman algunos, la forma artística representada en el teatro abandonó su pretensión metafísica y se hizo psicológico.² Para denominar este cambio histórico conviene invertir la expresión anterior y hablar de *Mundo del teatro* donde el nuevo genitivo se inscribe en la objetividad y subjetividad teatral. Esta especificación indica, por un lado, el mundo de quienes se dedican a las tareas que hacen posible la representación, y, por otro lado, la situación imaginada que se representa, la red significativa que manifiesta una acción determinada cuyo fin es afectar la realidad del espectador. Afección catártica que toca la intimidad humana.

¹ Ortega y Gasset J., *Ideas y Creencias*, Rev. De Occidente, Madrid, 1959, p.10

² Si bien esta distinción es utilizada por Antoinin Artaud respecto del teatro oriental y occidental, puede también ser usada para marcar la diferencia entre la antigüedad y la modernidad. Cf. Chevalier J. y Gheerbrant A., *Dictionnaire des Symboles*, Théâtre, Ed. R. Laffont/ Juitier, París, 1992, p. 945.

Sigamos cada una de estas expresiones y sus genitivos para mostrar algunas más-caras que ocultan y muestran las representaciones teatrales.

Teatro del Mundo:

Ver el mundo como un teatro ejemplifica las posibilidades existenciales del hombre bajo la forma de una obra. Tal ejemplificación de la vida otorga primacía al intérprete que actúa. Bajo esta luz, la tarea del actor adquiere relevancia y tanto el libreto como el espectáculo se someten, de algún modo, a la interpretación. La actuación se convierte en centro de una trama existencial que puede discurrir tanto bajo un inexorable destino, como en la forma de una libertad que llama a inventar relaciones consigo mismo, con los otros y con Dios.

Hacer del teatro un símbolo del mundo ejemplifica la existencia y sus variantes reduciendo los imponderables a la dimensión humana. Reducción que objetiva la vida representando la tarea más vital, la misión ineludible que todo hombre tiene, por el mero hecho de existir, de constituir su existencia. La actuación simboliza la condición por la que cada persona debe inevitablemente edificar la figura de su ser.³ Toda acción queda impresa como pinceladas que dibujan la imagen con que cada hombre estampa la forma definitiva de su ser personal. Nadie está exento de esta tarea que se constituye por todas las acciones que se realizan en la vida según lo que se cree mejor.

Pero la creencia en lo que es mejor realizar inicia el enmascaramiento. Cada hombre cree que su obrar existencial debe ser de esa manera porque toda actividad humana supone un conjunto de creencias que edifican la credibilidad con que cada persona construye su mundo. No hay acto absolutamente libre, toda obra supone siempre una materia sobre la que se actúa, una necesidad anterior a toda libertad, un *ya vivido* que puede sentirse como destino o como posibilidad, afirmado en su pesadez o negado como algo sin importancia según la valencia que adquiere el orgullo existencial.

El hombre es crédulo y el *principio de credulidad* indica una confianza necesaria para que la existencia pueda desarrollarse.⁴ Así como hay una inclinación de la naturaleza humana hacia la verdad porque hasta el mentiroso por cada mentira dice muchas más verdades, también lo que de otros se recibe, se inclina hacia el creer que lo dicho o actuado es verdadero. Minar la confianza es siempre violento. Quien dice una mentira

³ Cf. Zubiri X., *El problema filosófico de la historia de las religiones*, Ed. Alianza, Madrid, 1994, p.29 y ss.

⁴ Cf. Thomas Reid en su obra *Búsqueda sobre el entendimiento humano desde los principios del sentido común* (1764)

violenta la verdad no solo en sí mismo obrando contra una inclinación inscrita en su alma, sino también en los otros aumentando la desconfianza. Cuando lo que se cree se muestra no verdadero nace la violencia que introduce la defianza y corrompe la inocencia personal con segundas y malas intenciones.⁵ Por la pérdida de una parte de la inocente confianza se actualiza la ruptura porque la mentira y la desconfianza rompen la vinculación entre los hombres. El niño puede mejor que el adulto confiarse y decir la verdad porque al tener menos prejuicios su inocencia está mejor protegida contra la violencia. Cuando la ausencia de fiducia acontece en uno y, con mayor gravedad, en la niñez, quien actúa reduce su capacidad intelectual porque desconfía de quienes le enseñan, reduce su posibilidad de relación porque desafía a sus semejantes, reduce su comunicación y su potencia vital que se incrementan con el encuentro y reduce su relación con la verdad que hace posible la vida.

El mundo no discurre en soledad, sino en relación. Cada hombre edifica su existencia con otros y, aunque no tenga conciencia de ello, la vida se gana o se pierde según el modo de las vinculaciones. El bien y el mal son modalidades del vínculo. Cuando la verdad y la confianza configuran la forma existencial la relación con la naturaleza cambia del provecho a la prudente colaboración, la relación con Dios se vuelve obediente y la relación con los hombres alcanza cierta unidad y sabiduría, un saber que disuelve en entregas amorosas las formas concretas que adquiere la violencia.

La cosmovisión credencial es la primera máscara donde la realidad se oculta. Las creencias pueden permitir el despliegue amoroso u ocultar formas mentirosas que corrompe las relaciones que el hombre construye. Volver lo que se cree confiable y fiel exige un esfuerzo de revisión que el pensamiento debe asumir con prioridad porque de ello depende descubrir aspectos del mundo que, de otro modo, permanecen ocultos y corrompen.

La violencia que se introduce por la visión de mundo que se hereda culturalmente es expuestas, queriendo o sin querer, cuando se representa algo en el mundo del teatro. El libreto, el actor y el intérprete están condicionados por lo que creen, de modo tal que no pueden asumir sus tareas sin una referencia necesaria a lo que comprenden como realidad. Lo que indicamos con la palabra real refiere siempre a la máscara que portamos como creencia. El hombre de hoy está signado por el creer que condicionó la época

⁵ El término defianza es utilizado por Laín Entralgo P., en la nota N° 16 de la página 521 de su libro *La Espera y la Esperanza*, Rev. De Occidente, Madrid, 1958. Este vocablo anticuado de la lengua española difiere de la desconfianza porque ésta hace referencia a la carencia de confianza por haberla perdido mientras que la defianza a la carencia por no haberla llegado a tener.

moderna. Creer en las potencialidades humanas constituyó la confianza que edificó la modernidad a partir del humanismo renacentista. Confiar que muestra hoy su incredulidad porque el hombre no puede por sus solas fuerzas construir el mundo. Sin embargo, aún prevalece ese modo peculiar de relacionarse con la naturaleza agotándola, con Dios sometiéndolo a nuestros designios o matándolo por superfluo y con los otros en razón de una utilidad que orienta necesariamente a la soledad del confort. Por eso, el hombre creyendo aún en el beneficio de su racionalidad dedica su vida al conocimiento científico que concluye en la técnica como su obra más preciada.

Sin juzgar este desarrollo que ya fue suficientemente criticado, se puede afirmar que querer llevar el mundo al teatro adquiere diversas significaciones según la cosmovisión que la creencia hace posible. Una historia de las representaciones teatrales podría mostrar las diferencias que existen entre ellas, según las visiones de mundos que la hicieron posible. En el teatro antiguo la máscara ocultaba el Sí mismo divino que habla a través del mundo. Los dioses presentes y ausentes configuraban con los hombres las representaciones teatrales en única confluencia. El coro, los diálogos, formaban parte del misterio concretado en comedia o tragedia donde la función catártica refería inmediatamente a la vida como conjunción existencial de fuerzas humanas y divinas en tensión y unidad. Conjunto jugado por un mundo de creencias en dioses operantes en la historia, credentidad que hoy se hace casi imposible reconocer.⁶ Tan distante es nuestro creer que se requiere un esfuerzo y una violencia para tratar de entender de qué manera dioses y hombres jugaban una existencia conjunta.

En un contexto distinto a la credulidad griega se desarrolló la forma teatral del medioevo. Quitadas las fantasías de la modernidad que hizo de ese tiempo una *época oscura*,⁷ hace falta descubrir aún los modos artísticos de esa expresión cultural dominada, al menos en los monai¥Á 9 ð ¿ {J

⁶ El término “credentidad” lo saco también del libro de Laín Entralgo antes citado. En la página 518 lo utiliza como la realidad personal o social por la cual el hombre “da crédito” a la condición “credenda” de la realidad. Credentidad que posteriormente desarrolla a nivel psicológico, moral y metafísico.

⁷ Si bien acusamos a la modernidad de esta denominación porque la mantuvo, la primera intervención decisiva en este sentido la debemos a Petrarca (1304-1374). Sus intenciones claramente políticas denominaron épocas oscuras a las del papado en Aviñon promoviendo su vuelta a Roma. Cf. Heers Jacques, *La Invención de la Edad Media*, Ed Crítica, Barcelona, 2000, p. 46 y ss.

bjbjýĪĪ

1-
 \ ŸŸ ŸŸ ŸŸ ... ŸŸ
 ŸŸ ŸŸ 1
 . ¾ \$ ' ' ' ,
 V à à à 8
 \$ ŸŸÁ 9 ð ÿ {J

bjbjýĪĪ

Distinto es el autor que escribe lo que se representa. Cuando hay diferencias epocales entre escritor e intérprete se necesita saltar cosmovisiones y, como se dijo, realizar un gran esfuerzo y ejercer violencia a la propia visión de mundo. Cuanto mayor sea la distancia credencial tanto más el hombre debe agudizar su imaginación para reconstruir lo que la temporalidad separa. Interpretar hoy un texto antiguo necesita muchas mediaciones que el actor y el espectador no pueden asumir completamente. Para la adaptación no solo basta con traducir a un lenguaje diferente o representar algo según otras costumbres, sino que se necesita una modificación tan radical que cambia la forma original. Solo por esas modificaciones el teatro puede ser interpretado y contemplado en una puesta en escena que afecte al espectador contemporáneo. La representación adquiere una forma distinta al escrito originario y el intérprete la recrea en una figura que, porque nueva, puede ser comprendida por una cosmovisión diferente.

Estos aspectos muestran la invención constante de la creatividad teatral. Creación que depende del hombre y llama a descubrir mundos interiores. Mundos donde irrumpe la imaginación como el extremo opuesto a la realidad creída.

En la creación artística se imagina un conjunto de situaciones donde se desarrolla una trama que narra un conjunto de ideas. Elementos que dependen del modo en que cada persona supone el mundo y su actividad.

Si como dijimos la realidad se oculta tras la creencia y en ella *vivimos, nos movemos y somos*, las ideas con que el hombre va gestando sus distintas obras se apoyan necesariamente en lo que cree. Según lo creído se entiende y se actúa, y, por eso, toda acción se aleja de la desnuda realidad que nos sostiene. Por los actos el hombre va construyendo un mundo alternativo que aunque separado de lo real le permite exponer, compartir y acallar la incertidumbre existencial en la que vive.

Certezas necesarias para la vida, aportadas por la credencia y desde donde es posible escribir la trama narrativa de la propia existencia. Esa escritura es imaginada en cada obra humana y el teatro es una de ellas.

Mundos interiores que edifican certezas no siempre verdaderas y que se encuentran al otro extremo de lo real pudiendo ser fieles o infieles a lo que las cosas sugieren y aportan. Pero donde el hombre se resguarda de la intemperie porque sin la casa el desierto se hace difícil de habitar.

La imaginación elabora la representación donde se representa la vivencia alejándose de la vida. El espectador observa el espectáculo como algo extraño y familiar, algo de otro pero que afecta lo propio. Sin embargo, ante el drama acontecido se comporta

como juez implacable que impone sus criterios e, impávido, juzga las situaciones sintiéndose libre de las consecuencias de la acción.

Teatro, ciencia, poesía y toda obra humana no es más que la edificación de un mundo interior. Edificio que se muestran conforme a las necesidades con que los hombres, en cada época, aseguran la existencia. Pero, al mismo tiempo, no son menos que las formas como se edifica el mundo según los modos en que las acciones van configurando la vida individual de los que necesariamente deben esbozar la figura de su ser. Figura real y oculta, pero que puede objetivarse en la representación teatral mediante una muestra objetiva que permite hacer catarsis frente a los dramas de la existencia.

El hombre es un creador de ficciones y puede vivir del simulacro. Pero la simulación no es vida sino muerte. Por eso, se requiere la vuelta del pensamiento a la representación para ver de qué modo la verdad se ha mantenido o desvirtuado en el tránsito de las creencias a las ideas, de la primera máscara de lo real a las últimas construcciones con las que el hombre abandona su intemperie y edifica su casa. Pero no hay que perder de vista que todo edificio es provisorio porque las inclemencias siguen presentes y solo la clemencia puede evitar la catástrofe.

Juega el hombre construyendo y enmascarando con sus obras cosas que parecen grandes, pero es el dolor el que lo destituye y le descubre la precaria y única clemencia donde el hombre puede refugiar su intemperie, esa gracia operante en la des-gracia, ese amparo que habita en el interior pero que no depende, en absoluto, de los mundos edificados.