

TRAZAS EN EL VIENTO



SAMUEL VÁSQUEZ
Poeta y dramaturgo

Fotografías: Taller de Artes de Medellín

Lo primero que todo creador crea es la nada, es decir, el espacio para la creación. Este espacio no viene dado de antemano: es preciso crearlo de manera análoga como se crea el vacío en física. Este no es un espacio sin nada, este es un espacio lleno de nada. Es en esa nada donde la obra vivirá. Como en la poesía, antes que el sonido hay que escuchar el silencio de las palabras: su escritura es la sombra de ese silencio. Así la forma no será una imposición del creador a la materia, no se tallará la materia, no se la forzaré para expresar al yo creador, sino que la forma será una epifanía de la materia misma.

Sólo así el arte será como esa luz, “primer animal visible de lo invisible”, de la que nos hablara José Lezama Lima.

Una de las funciones más importantes del arte es su rompimiento de la continuidad. Rompimiento de la continuidad de lo real, de lo cotidiano, de lo histórico. Ese es su sentido verdaderamente subversivo.

El arte como generador de realidad poética rompe con lo dado real, engendrando deseos no autorizados, introduciendo a los espectadores en un diálogo no-real pero posible, abriéndolos a imágenes anhelables, sin inducir esperanza que es sólo presente postergado, estupefaciente para la desesperación. La esperanza es el más pesado de los males en la Caja de Pandora, por eso se encuentra en el fondo, y su oscuro peso no es justo descargarlo sobre la espalda de los hombres. Con la promesa de otra vida después de esta, el hombre perdió su sentido trágico, que tan favorable y fructífero ha sido para el teatro.

El arte genera una tensión necesaria entre el yo y lo otro, entre creación y realidad, entre individuo y sociedad. El tiempo del arte transcurre entre el tiempo cotidiano y el tiempo histórico, el espacio del arte está entre la vida personal y el mundo. Y la presión de la realidad, la presión de la vida, hacen denso el lenguaje hasta la poesía, tal como lo advertía Thomas Stearns Eliot. La historia es más larga

que nuestra vida, pero el arte permanece con más sentido que la historia misma. Como dice Friedrich Hölderlin, “lo que permanece lo fundan los poetas”.

Todo arte inscrito en categorías estéticas impuestas es parasitario e innecesario. Escribimos teatro, no a partir de una estética establecida que nos impondría unos moldes, que nos sometería a unas variables previamente determinadas, sino desde la poética, que es anterior a la palabra misma.

El verbo primigenio, el verbo del Paraíso es el silencio. Sólo después de la expulsión emerge la palabra, producto exclusivamente humano —que Dios ignora y sospecha— como una necesidad de los desterrados para decir lo no evidente. Más allá del nombre diferenciador de las cosas, el lenguaje busca descifrar el canto que las cosas callan cuando las estamos mirando. Aceptar la representación es asumir una distancia con lo real, es poner un vestido a la naturaleza. Pero la realidad continúa pidiendo palabras; pero la verdad sigue esperando palabras. Donde la representación sí tiene una función fundamental es en su capacidad de mostrar lo invisible.

Hay que cuidarse de escribir obras útiles: el público las usará como pañuelos desechables.

Hay que cuidarse de escribir obras maestras: olvidarán pronto que fueron engendradas en el amor, y terminarán ejerciendo un poder que aniquilará al autor mismo, y le sacarán los ojos. O, lo que es peor, terminarán cómplices de algún no deseado poder.

La putica Monelle de Marcel Schwob decía:

El mismo deseo de lo nuevo no es más que la apatencia del alma que desea formarse.

Y las almas desechan las formas antiguas, así como las serpientes sus viejas pieles.

Y los pacientes coleccionistas de viejas pieles de serpiente entristecen a las serpientes jóvenes porque tienen sobre ellas un poder mágico.

Pues aquel que posee las viejas pieles de serpiente

impide la transformación de las serpientes jóvenes.

He aquí por qué las serpientes desnudan su cuerpo en el verde sendero de una espesura profunda. Y una vez al año, las jóvenes se reúnen en círculo para quemar las viejas pieles.

En un medio como el nuestro tan seducido y manipulado por las luces del espectáculo que han introducido las grandes temporadas, las enormes ferias y festivales, las deplorables y mentirosas subastas y el comercio del arte, la discusión sobre si la poesía es madre de verdad o de belleza, o si es hija de verdad o de belleza, o si es hermana de verdad o de belleza, es provechosa y necesaria.

Creo que cuando el poeta tiene urgencia de verdad termina engendrando belleza, y cuando siente urgencia de belleza termina generando verdad. Y este corredor infinito que lleva de la verdad a la belleza y de la belleza a la verdad, es el espacio poético por excelencia.

Cuando Arthur Rimbaud dice esa cosa terrible: “Ayer senté a la belleza en mis rodillas y la encontré amarga”, resulta de una belleza que conmueve tanto como la verdad que dice. Parecida a los cuadros de Francis Bacon o a las obras de Shakespeare en donde el horror de la tragedia ha encontrado una belleza tal que le sirve de conducto a la verdad que nos dice.

La belleza sola nos aliena.

La verdad sola nos mata.

El arte es una verdad bella de una belleza verdadera.

La obra no tiene por qué operar como solución de los problemas no resueltos de la realidad, sino como la manera más poética posible de poner en estado de alerta al espectador. No se busca suprimir las contradicciones, sino exacerbar la sensibilidad del espectador hacia las contradicciones mismas.

El teatro es, por excelencia, el arte de las contradicciones: un personaje expresa un sentimiento, expone un pensamiento, y otro personaje dice luego lo contrario, sin que el autor se falsee, sin que el autor mienta: cada personaje lo dice desde la veracidad de su yo. Así, el teatro usa naturalmente la heteronimia, tan cara y buscada por

tantos poetas, haciendo transparente la contradicción latente en todo autor no apoltronado en el triste trono de paja de su ego. La contradicción palpita en el corazón mismo del teatro. De ella surge el diálogo, diálogo que devela el conflicto. Del diálogo nace la belleza. Del conflicto emerge la necesidad de verdad.

Mas no es tarea del dramaturgo resolver el conflicto en el escenario, sino evidenciarlo.

Sin embargo, es más importante el conflicto que pueda surgir entre obra y espectador, que el conflicto que pueda surgir entre los diversos personajes de la obra.

¿Cómo devolverle a la gente su condición de espectador, en cambio de la de cliente o partidario que le ha asignado hoy el teatro entre nosotros?

La historia de la humanidad no puede seguir considerándose aparte de la historia del planeta, y sus peligros. Ya no se cuelga a los insumisos de los árboles, no porque hayamos ganado un elemental sentido de humanidad, sino porque ya no hay árboles.

No concibo el teatro como producto.

El teatro como producto no perturba nada, embota la sensibilidad. Y “lo que viene al mundo para no perturbar nada, no merece consideración ni paciencia”, como nos enseña René Char.

No concibo el teatro como producto, concibo el teatro como obra de arte de procesos.

No concibo la dramaturgia como producto, sino como un elemento dentro de los procesos del teatro.



En medio del horror que nos rodea, el teatro no será la ilustración de ese horror, el relato de la sangre, sino la búsqueda de resistencia contra ese horror.

“El terror sobre el que escribo no viene de Alemania, es un terror del alma” decía Edgar Allan Poe. El terror desde el que escribo viene de Colombia, y es un terror del alma. Escribo desde el miedo, y desde mi defensa contra aquello que lo produce. Tiemblo, luego existo.

Al no considerar la dramaturgia como producto, esta se libera del mercado, de sus intrigas y veleidades, y obtiene una libertad que sólo el poeta ha querido y podido ganar.

Hay que agradecer varios factores que han propiciado y mantenido esta libertad dentro del teatro:



La poesía que, sin respeto por los lindes y aduanas que otros géneros artísticos han levantado para conservar su pureza, ha inundado felizmente en algunas ocasiones el terreno del teatro, fertilizándolo como el Nilo lo hacía en Egipto, aunque con menor frecuencia de lo deseable.



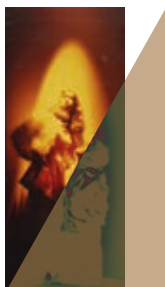
La expresión en primera persona. El narrador omnisciente está suprimido y, siempre “yo es otro”.



El lenguaje fragmentado, no lineal, no discursivo, no narrativo.

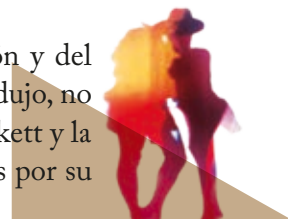


La acción no naturalista, no lineal, no sucesiva.



La atmósfera no ilustrativa, no pintoresca, no anecdótica, que incorporaron las artes plásticas y visuales: los elementos espaciales abstractos y surreales que supieron introducir en la escena.

La gran perturbación que infiltró Antonin Artaud, gran subversivo de la acción y del espacio escénicos; la *mierdra*, el humor patafísico y el viento libertario que introdujo, no sin dificultades, Alfred Jarry; y el inquietante silencio que supo traer Samuel Beckett y la confusión que dejó entrar. (Para Beckett las palabras intentan suplantar las cosas por su cadáver: el significado.)



El principal enemigo del teatro es el éxito. (El reconocimiento exime de conocimiento.) Cuando la obra alcanza el éxito, unifica al público: las diferencias se olvidan, las contradicciones se soslayan. Nunca busco la unanimidad del público, sino, por lo contrario, pretendo su división. Sobre todo, pretendo su división por lo que callan.

El principal error del teatro es ser ilustración de la realidad, del lenguaje, del espacio, del tiempo. Y entre más ilustrativo alcance a ser, mayor es su pérdida de sentido.

Ha resultado ahora cierta la frase de Heiner Müller: “Una obra que tenga pies y cabeza es incapaz de expresar el mundo hoy”. ■