

# EL TEATRO DESCONOCIDO

---

Juan Carlos De Petre

## *Introducción*

Este es un encuentro que tiene algo de teatral, reproduce la ceremonia del teatro: están ustedes como espectadores a la expectativa de ver o escuchar, y yo oficiando de actuante, de orador, de proposición viviente con la intención de dar algo que ustedes puedan recibir.

Como en todo encuentro, a pesar de que tengamos curiosidades, intereses, motivaciones, conjeturas, supuestos, intuiciones, a pesar de todo eso, digo, lo que va a ocurrir entre nosotros nadie lo puede predecir. Existe una zona de misterio, un territorio velado, donde lo que sucederá siempre será imprevisible, de alguna forma sorprendente. Esto es así en cualquier relación humana, siempre estaremos frente a una dosis de enigma, que deberá ser descifrado a medida que ella se desarrolle.

Por otra parte, si se ponen límites a la relación, el vínculo estará condicionado, no será libre, ni fluirá. Estos topes funcionarán como obstáculos, impidiendo el descubrimiento, cercenando la posibilidad de apertura; para que el enlace sea enriquecedor, fecundo, será necesaria la entrega franca y generosa como punto de partida.

Hasta donde puedo, me dispongo a esta entrega ante ustedes; les pido igualmente —hasta donde puedan— su disposición para estar conmigo, será un principio sin duda fructífero para nosotros. Gracias por la asistencia: ustedes me asisten a mí, yo espero asistirlos a ustedes. Asistir alude, entre otras cosas, a la ayuda necesaria en cierto momento, al venir a escucharme ustedes ayudan a que mi investigación, mis descubrimientos sobre el acto creador, en fin, mi trabajo, tenga sentido. Yo pretendo cooperar ampliando la significación de cada uno sobre el tema, esperando que tenga una repercusión que aclare más el sentido general de una búsqueda.

La invitación es simple, ofrecer lo que he aprendido a través de esta historia que he llamado «El teatro desconocido». Permítanme empezar leyendo un poema que forma parte de mi libro *Días de júbilo*:

Una ilusión no es nada  
no es nada quiere decir que es algo,  
no es nada aún.

Un deseo no es bueno ni malo  
es un deseo.  
Pero hay un deseo que desea no ser deseo  
éste es un deseo útil.

Si fácilmente se contesta una pregunta  
su respuesta carece de importancia.  
Una respuesta verdadera  
es una gota de sangre derramada  
sin su herida exterior.

Es elemental para iniciar la ruta hacia el teatro desconocido, la falta de deseo. Sería absurdo pretender encontrar en lo desconocido algo que ya conozco, que sé cómo es, que quiero verlo aparecer de determinada manera. Comprometido en la realización de este viaje, tengo que estar preparado para aceptar lo que se me mostrará, dispuesto a la aventura de la ignorancia como única alternativa para saber lo que no sabía, para aproximarme al verdadero conocimiento. Con este procedimiento, tanto el teatro como la vida, se convierten en una caja de sorpresas.

Este paralelismo teatro-vida es de vital importancia: el actor debe desconocer, el ser humano desaparecer. Ruptura de esquemas, modos, hábitos, costumbres, historia, oficio, currículo, hasta conseguir la situación de inocencia que permita la revelación original. El desafío: trabajar en estado de pura apertura para que los ojos se abran y vean.

El habla popular es sabia, decimos que una persona es graciosa porque tiene algo que la diferencia: chispa —principio del fuego—; don —una maestría innata especial—; efectivamente la gracia existe. También se dice en el teatro: «esa actriz o ese actor, tiene ángel». ¿Qué se quiere decir con «tiene ángel»? Tal vez eso: que es visitado por la gracia, que está en convivencia con algún tipo de manifestación más allá de lo humano, más allá de lo natural. Y el teatro —para que sea arte— debe ser sobrenatural, «si no eres capaz de hacer milagros, retírate» dijo Stanislavsky. La creación es extraordinaria, brinda otra visión de la realidad, distinta de la vulgar, de la común, de la normal.

Artaud afirmó: «ciertamente la inspiración existe», y no era ningún romántico, más bien un demoleedor, un iconoclasta. El estado angelical de gracia del que venimos hablando depende justamente de ella, la inspiración es la piedra angular de la creación de la cual habrá que ocuparse. *El teatro desconocido* propone una metodología humana de la inspiración, desterrando la falsa creencia del prodigio azaroso. Se trata de experimentar con técnicas que hagan posible la «actuación» de esa fuerza milagrosa en el organismo del intérprete.

A través de este sistema se comprobará en el cuerpo que oficia de transmisor el funcionamiento de leyes que rompen las percepciones ordinarias, produciendo reales transformaciones en la sensibilidad general, modificando la mirada rutinaria, dando otra perspectiva al pensamiento. Es una práctica que «impresiona» y alimenta, gestando el nacimiento de novedosas formas expresivas.

Estamos otorgándole categoría de método a lo que todos experimentamos viviendo, quizás sin ser conscientes de su valor. Cualquiera de ustedes se ha guiado y se guía en la vida por las experiencias que tienen rango de extraordinarias. Voy todos los días a mi empleo, todos los días me siento frente a la computadora, todos los días hablo con mi mujer de los mismos temas; luego como, después me acuesto, a continuación me levanto; frecuento lo habitual, lo conocido. De pronto, un día memorable, sin saber por qué, tengo la oportunidad de vivir una experiencia desacostumbrada, diferente, con otra calidad de vibración: cualquier tipo de situación límite, el

encuentro con alguien original, la presencia de cierto acontecimiento impactante, una lectura reveladora...

Y esa experiencia, excepcional, extraña, asombrosa, cambia mi vida, borra la historia gris, vulgar, anodina, me impulsa a vivir de otra manera. Son estas impresiones inéditas las que mudan a los seres humanos; se pueden recibir azarosamente —a veces sin desearlas— en otros casos buscándolas.

Igual que sucede en el reino animal, vegetal o mineral, desde su nacimiento el ser humano comienza la transformación; además de los cambios físicos, lo que interesa sobre todo en él es la modificación de la conciencia. Pero lo que debe comprenderse claramente, sin lugar a dudas, es que esta variación no sucede «naturalmente»: se requiere un trabajo consciente para desarrollar la conciencia. La medida de este incremento señala también la magnitud del crecimiento humano, convirtiéndose al fin en el verdadero patrimonio de la persona. Desnudos nacemos, desnudos morimos, lo único que puede trascendernos es la energía material de esta conciencia que seguirá moviéndose más allá del fin físico, en otra densidad.

Digo conciencia, sin confundir con pensamiento; hablo de la increíble capacidad de comprensión que poseemos, aquella que nos permite descifrar las causas de las acciones, de los hechos, de los fenómenos: comprender es captar la esencia de los sucesos en cuerpo y alma. Hemos dicho o escuchado: «entiendo pero no comprendo»... o «comprendo pero no entiendo», en estas frases se marca claramente la diferencia.

Si bien el tema es el teatro desconocido, lo desconocido es una empresa que no solamente corresponde al teatro, sino a la historia del pensamiento, a la historia científica en cualquiera de sus variantes, en definitiva a la historia del hombre en su aventura de vivir:

«Conocerse es errar; y el oráculo que dijo “conócete” propuso un trabajo mayor que el de Hércules y un enigma más negro que el de la Esfinge. Desconocerse conscientemente: he aquí el enigma. Y desconocerse conscientemente es emplear la ironía. No conozco cosa mayor, ni más propia del hombre en verdad grande, que el análisis paciente y expresivo de los modos de desconocernos, el consciente registro de la inconsciencia de nuestras conciencias, la metafísica de las sombras autónomas, la poesía del crepúsculo de la desilusión.» (Fernando Pessoa. Ed. Alianza Tres.)

Es que todo descubrimiento, todo hallazgo, toda revelación es producto del riesgo para situarse ante lo desconocido. Lo nuevo aparece de lo inexplorado, lo que sé de lo que no sabía; y concretamente en arte, la creación es creación precisamente porque no tiene pasado ni antecedentes: es punto y aparte, inicia un lenguaje, inaugura otra época. Cambia la mirada, obliga a pensar diferente, prescribe el modo ordinario de sentir; impone una forma nueva de vivir:

El aprendizaje tiene como mecanismo elemental la pregunta, si se consigue despertar interrogantes, el ser se estaría moviendo hacia la enseñanza, hacia lo desconocido. Y la verdadera enseñanza no es aquella que dice lo que hay que saber, sino cómo se hace para aprender a aprender. Educar para aprender es formar identidades humanas (sólo idénticos a sí mismos) y no solamente personas informadas.

En el universo todo es materia —la antimateria es la otra cara de ella— y la materia es energía. Crear consistirá entonces en producir materia para originar energía, o generar energía para promover materia. El teatro real, el arte verdadero en general, se fija como experiencia en

la memoria esencial del espectador; interviene su sensibilidad, coloca algo dentro de su humanidad que antes no tenían. A través de sus vibraciones modifican su organización interna.

De allí que uno de los intereses particulares del teatro desconocido sea el tratamiento orgánico para la creación del actor; ya que el cuerpo presente de él servirá como vehículo de transmisión, comprometiendo su materia y energía en el acto teatral; invirtiendo en la representación su existencia: la física y la de su alma, su carne y el espíritu que la anima. Con este procedimiento creador se hace posible un traspaso más directo al espectador, una penetración diferente por vías materiales, con energías orgánicas que se instalarán en él para acercarnos a un hecho que ya no sería de comunicación sino de comunión.

Seguramente lo habrán advertido: el prólogo que he hecho describe la manera básica de situarse ante esta propuesta creadora.

### ***Revelación: descripción, procedimiento***

Cuando estamos frente a un idioma que no sabemos, buscamos un traductor que comenzará a traducir las palabras. Construirá las frases, les dará el sentido adecuado a los términos de acuerdo al texto y al contexto. En todo esto sentimos algo de magia, por una parte admiramos secretamente al intérprete, por la otra somos felices al entender lo que dice ese texto antes ininteligible.

Igualmente en el caso de jeroglíficos, grafismos, diagramas, figuras, criptografías, claves, anagramas, señales..., en fin, de cualquier lenguaje desconocido, deberemos buscar a un experto que nos enseñe o estudiar rigurosamente para aprender a descifrarlos, a comprenderlos, si queremos descubrir el significado que contienen.

Así sucede con el cuerpo en su manifestación: ¿Qué quiere decir aquel gesto? ¿Cuál es el significado de determinado movimiento? ¿Por qué se conforman ciertas figuras? ¿Qué se nos intenta mostrar con la ubicación de los cuerpos en el espacio y una definida relación entre ellos?

Podríamos contentarnos simplemente con la belleza formal, externa, con lo que cada cuerpo y todos en su conjunto dibujan, pero entonces nos estaríamos perdiendo sus palabras, sus mensajes, sus enseñanzas. Como si ante un fruto solamente nos conformáramos con verlo, con extasiarnos por su color y hermosura, sin comerlo, impidiéndonos alimentarnos de él, privándonos que su jugo, su pulpa, su gusto, ingresen en nuestra memoria.

Lamentablemente en la mayoría de los casos se tratan los lenguajes por sus formas, por sus imágenes, como si copiáramos los jeroglíficos egipcios para adornar una habitación, como si pintáramos letras chinas para decorar un mueble. Y es que el arte occidental, y el teatro occidental en particular, han hecho un culto de las apariencias sin que importe mucho su sentido, ha prosperado una idolatría por las imágenes a las que se les aplica un significado mental, un código conceptual psicológico o social, pero pocas —muy pocas veces— reconociendo que esos cuerpos, esos organismos, esas entidades personales pueden hablar un meta lenguaje, vertiente del supraconsciente, enseñándonos lo que no sabemos, lo que es importante aprender sobre nosotros, sobre el ser, sobre la vida.

# El Señor y los Pobres



*El Señor y los Pobres, primera creació de Teatro Altosf. Direcció: Juan Carlos De Petre.  
Intèrprets: Alexis Echenaguccia, Teresa Istillarte, William Jiménez i Saturno González.  
L'obra fou estrenada a la Sala Rajatabla de Caracas el 1976.  
(Miguel Gracia)*

Aceptando esta propuesta estaríamos revelando secretos, arquetipos, mitos, visiones, fábulas, alegorías, metáforas..., reviviendo el legado de la humanidad que sirve a hombres y mujeres en la tierra, trascendiendo límites culturales, geográficos, idiomáticos. De esta manera acercamos más al individuo a sí mismo, a su comprensión y a la de los otros, al respeto por las leyes planetarias y cosmogónicas. De esta manera estaríamos más cerca de la creación, sin infringir sus normas, colaborando con ella, participando conscientemente de la conciencia superior.

Lógicamente, lo importante será no depender del traductor; lo interesante es ejercitarse en la traducción, y dado que esto implica aprendizaje, se tratará de saber cómo se hace para aprender a aprender. Porque la enseñanza es particular, diferenciada: aprenderé a leer lo que me corresponderá según mi tiempo y proceso, el saber deberá adecuarse a la necesidad de mi ser.

Pero hasta tanto será imprescindible alguien que conozca de traducción, una persona que sepa los lenguajes, alguien que haya aprendido a aprender y pueda enseñar esta enseñanza. «Para hacer oro, primero hay que tener oro», señala un aforismo alquimista.

Huxley decía que la experiencia no es lo que le pasa al hombre, sino lo que el hombre hace con eso que le pasa. Yo agregaría que es lo que comprende de eso que le pasa y lo que hace con eso que ha comprendido.

De esta descripción se pueden obtener pasos de procedimiento, concretos, prácticos. Para que un hecho sea una experiencia habrá que permitir que eso que se vive pase, es decir, no ofrecer resistencia al suceder: Disponerse interior y físicamente para acoger lo que va a ocurrir. Una verdadera experiencia tiene que ser desconocida, de lo contrario es apenas una repetición —con sus variaciones— de algo que ya sabíamos.

¿Será posible una práctica que nos permita conocer la manera de acercarnos a lo desconocido, es decir, a vivir intencional y metodológicamente una experiencia real?

Habrá que empezar por comprender que la primera experiencia será aquella que nos permita reconocer su calidad de original: la práctica de lo desconocido es en sí misma una práctica desconocida. Entonces: ¿cómo practicar y experimentar el teatro desconocido?

Es una misma respuesta: se practica la experiencia y se experimenta la práctica. La observación sistematizada, la memoria consciente y la comprensión de los procesos, irán definiendo su calidad: el resultado, aprendizaje. Los aprendices reciben la enseñanza y siguen la ruta.

Desde aquí ya podemos diferenciar que no todos los llamados actos experimentales tienen como meta lo ignorado; en general sus búsquedas son meramente formales y los descubrimientos o hallazgos, apenas efectos o trampas nuevas reemplazantes de las viejas y gastadas.

La palabra debe ser respetada, obedecida. En sus orígenes, cada una posee un significado preciso, exacto; hacer uso de ellas es una obligación, de allí que para no falsearlas sea fundamental el estudio de su cuna, de su principio, de su ascendencia. La palabra exige, cuando es traicionada se falta a la palabra, se dice sencillamente «esa persona no cumple con su palabra»; al contrario, cuando se habla de rectitud, de honestidad la sentencia es «lo que esa persona dice, lo hace».

«En el principio era el Verbo y el Verbo estaba con Dios». La lealtad al verbo es fidelidad a Dios, el aspirante a creador respeta al Creador y escucha su Voz. Para principiar, necesariamente se hace devoto del Principio.

Utilizar la palabra *ensayo* solamente para aprender un texto o fijar movimientos es perder la asignación otorgada, desaprovechar el origen, olvidar la fuente, porque ensayar es probar y probar es experimentar.

Experimentar, a su vez, es la posibilidad de revelar lo inmanifestado, de hacer visible lo intangible, es decir, de crear lo increado. El reto es literalmente ensayar el teatro, proponer que cada experimento sea un descubrimiento y no menos, donde se pruebe lo inexistente como única posibilidad de acceso a lo real; sin permitirse construir nuevamente en cada «ensayo» realidades clonadas de sistemas teatrales muertos.

Si no se ensaya, se imita, se calca, se copia. Si no se prueba se repite, se reproduce, se hace lo hecho. Si no se experimenta, no se conoce; el conocimiento nace de la ignorancia, de la aceptación plena y consciente del desconocimiento. Para conseguirlo habrá que exigirse sistemática y rigurosamente no haber hecho nunca antes lo que se está haciendo.

Todo oficio ejerce su influencia sobre la persona que lo practica imprimiéndole a su vida determinadas consecuencias: adecua hábitos, fija costumbres, configura psicológicamente, hasta la

postura corporal queda sometida a este hacer rutinario: un marinero tendrá mirada de ausencia, una presencia con silencio de distancia; el oficinista su columna doblada como la mantiene todos los días encima de su escritorio; el deportista listo para saltar, correr o iniciar un ejercicio, atento mecánicamente a una posición atlética.

El actor de teatro convencional vivirá una interminable representación: modulando la voz, gesticulando como personaje, con la constante sensación de ser observado por un público virtual hasta en la más simple cotidianidad. El hacedor del teatro si de algo debe cuidarse y estar alerta es del teatro mismo; en su propio mecanismo está el peligro, el riesgo en su particular requerimiento. Un electricista sabe que la misma electricidad que él manipula es su mayor enemigo.

Se reconfirma que toda física supone una ontología, y si de libertad expresiva se trata no es posible que una práctica definida someta al individuo a punto de cristalización: la muerte es rígida.

Disolver, caotizar, romper, flexibilizar, son acciones imprescindibles a un creador. Descomponer para armar, someterse a la nada —antesala de la concepción—, al vacío, en espera de forma; son estaciones inevitables de cualquier proceso que aspire al descubrimiento.

Y el primer paso, sin duda, consistirá en reconocer este endurecimiento, detectar las durezas que día tras día se han ido sedimentando en el corazón, en el pensamiento, en el alma, en el cuerpo todo. El segundo paso será, también sin duda, adoptar el procedimiento adecuado para modificar este estado. El tercero y último, ser fervoroso practicante de un sistema creador verificable, productor de inspiración, mensajero de luces y alturas. En este caso: un devoto del teatro desconocido, piadoso de rutas no marcadas.

Este estado de recepción, de aceptación para que la vida pase por mi vida, decíamos que se consigue por la ausencia de deseos, por el vaciado. Es imposible que algo entre en un espacio ocupado, una habitación llena no admite ni un rayo de sol por la ventana, la utilidad o el servicio de un vaso radica justamente en el vacío que contiene el recipiente. La copa recibirá agua, después contendrá el vino..., y de esta copa —que soy yo mismo— beberé la nueva savia para mi sangre.

Para vaciar es forzoso desocupar, para desocupar hay que quitar, limpiar, sacar, higienizar, purificar. Hay que despejar el interior; y para hacerlo, es imprescindible haber comprendido que esto es lo que quiero. Para iniciar un camino se necesita la decisión consciente de proponerse recorrerlo.

Una decisión implica incondicionalmente voluntad. Y la voluntad requiere esfuerzo, coraje, energía, atrevimiento, pasión... Esfuerzo para vencer las dificultades que seguramente se presentarán en el recorrido del camino. Coraje para no retroceder ante esas dificultades. Energía para poder hacer el esfuerzo y tener el coraje. Atrevimiento para vencer el miedo cuando se exija un paso. Pasión para que el corazón acompañe sin desmayar esos pasos.

Toda acción requiere de un procedimiento adecuado para ser realizada, ningún otro. Para andar es necesario el movimiento de una pierna, luego el correcto apoyo del pie, después el acompañamiento del cuerpo. Esto que ya hacemos mecánicamente ha tenido un aprendizaje, por eso lo podemos realizar sin dificultad.

El teatro desconocido es en definitiva un procedimiento que debe aprenderse a practicar.

Los títulos que leeré a continuación pertenecen al libro *El teatro desconocido* del cual soy autor. Seguramente repetiré cosas ya dichas, pero repetir para su grabación es técnica básica del aprendizaje

## El proceso

«El arte se basa en la comprensión emocional, en el sentimiento de lo Desconocido que se encuentra detrás de lo tangible, y en el poder creador, es decir, el poder de reconstruir en formas visibles o audibles las sensaciones, los sentimientos, las visiones y los estados de ánimo del artista, y especialmente una cierta sensación fugitiva, que es en realidad el sentimiento de la armoniosa interconexión y unidad de todas las cosas y el sentimiento del "alma" de las cosas y los fenómenos. Como la ciencia y la filosofía, el arte es una vía de conocimiento definida. El artista, al crear, aprende muchas cosas que antes no sabía. Pero un arte que no revele misterios, que no conduzca a la esfera de lo Desconocido, no produce nuevos conocimientos, es una parodia del arte.» (P. D. Ouspensky. «Un nuevo modelo del universo». Editorial Kier, p. 38, 39.)

La característica más precisa, la condición insoslayable, la definición más práctica para un teatro desconocido, es que se trata esencialmente de un procedimiento cuya realización final, su culminación, será la obra manifestada portadora del conocimiento.

De esto se deriva un universo ético-estético; sin embargo, tales reflexiones deben ser vistas como resultantes del proceso, jamás como postulados o filosofía inicial. El teatro obedece —como todo hecho humano— a un núcleo originario que explica su razón de ser no solamente para quienes lo ejercen sino también para quienes lo reciben.

En cada paso por esta vía, con cada técnica empleada en su operatividad, estaremos develando pequeños secretos hasta acercarnos a la gran enseñanza que coronará la obra. De allí el cuidado, la cautela, el alerta, la vigilancia con que se deben manejar las sesiones para la búsqueda.

Como en cualquier trabajo, la primera cuestión importante es el material que se utilizará. Habrá que contar con los elementos armónicos, correspondientes, equilibrados, físicamente relativos para que el fenómeno se produzca; estamos hablando concretamente del grupo de personas que participará en la aventura.

Podemos usar la palabra *actores* si la desvinculamos de la secuela que la une al teatro de representación, si entendemos por actor exactamente al sujeto que obra —es decir, que con su accionar hace, crea—, y más aún, si comprendemos que este sujeto sólo puede actuar cuando sabe y conoce el alcance o el efecto de su obrar. De esta manera estaríamos situando el lenguaje al nivel de la realidad del teatro desconocido.

Ya que es imposible encontrar o reunir un grupo espontáneamente preparado —con las condiciones propicias— habrá que hacerlo; como cuando en el laboratorio se elabora un modelo con los elementos imprescindibles para generar vida. No es correcto clasificar el tipo de personas aptas para esto, porque justamente ellas se conocerán a través del trabajo; pero sí podemos hablar de ciertas condiciones que las acercan con menos dificultad inicial: hay quienes por la experiencia de sus vidas han recibido un duro aprendizaje, generalmente a través del dolor y el sufrimiento. Siempre y cuando estas vivencias no las hayan mortificado a un punto que sus condiciones se hayan vuelto disolventes, negatorias, incontrolables; mientras su esencia y su alma no estén dañadas, se conserven intactas, estarán en el punto ideal, ya que sus búsquedas no tendrán concesiones, atenuantes ni muletas. Sus desilusiones, sus desengaños, los colocan aceleradamente en el umbral, a la espera del encuentro con lo real.



El tiempo que demore este grupo en gestarse es absolutamente incierto: deberá aprender a trabajar, antes de poder trabajar. Mientras los individuos recorren la preparación, también el conjunto se irá depurando y estableciendo. Podríamos señalar como dato el hecho de que cuando se ha llegado a completar la práctica de los ejercicios y de las técnicas, cuando se ha alcanzado el período de madurez, se plantea casi «naturalmente» la exigencia de comenzar con la realización de la obra.

Este aprendizaje individuo-grupo tiene su punto de partida en lo que al mismo tiempo es el resultado fundamental de su sistema (la autoenseñanza basada en la experiencia): el estado de inocencia.

Toda manifestación creadora se produce en estado de inocencia y sus efectos siempre serán sorprendentes para el sujeto que la experimenta. Mientras existan referencias, similitudes, asociaciones o semejanzas, no se estará en el *factum* inédito; es imprescindible la calidad de descubrimiento, la conciencia real de unicidad, la emoción inefable del suceso originario.

### ***Estado de inocencia: fin y punto de partida***

Dijimos que el fin de la etapa que concluye con la formación del grupo es cuando se ha ganado el estado de inocencia a través del autoconocimiento por parte de las individualidades que lo componen. También dijimos que este es el punto de partida para iniciar el encuentro de la obra.

Comencemos por ese momento, en donde se está en ruta hacia el primer destino del proceso: la conquista de la manifestación. La nostalgia de absoluto, de unidad, es en la memoria esencial recuerdo del paraíso perdido; por lo tanto «llamado» (para quienes no lo niegan, lo escuchan y lo siguen) a su recuperación. Los alquimistas se refieren a la materia básica del mundo diciendo que adquiere todas las formas y estados posibles, sin perder sus cualidades esenciales; y a la naturaleza del alma que muestra también multitud de estados y propiedades todos los cuales —en cierto modo— pertenecen a su esencia, que en sí, no puede captarse directamente.

Sin embargo, con los ejercicios, técnicas, procedimientos y operaciones que forman el proceso de trabajo del teatro desconocido, se pueden preparar las condiciones necesarias para que esa captación, esa percepción, suceda. Y de esas condiciones hay una de la cual también hablan los alquimistas: la limpieza de las sustancias, la consecución de la «tierra virgen», la materia prima fundamental para la realización de la obra (que no es otra cosa que la misma inocencia de la que hablamos). De todos modos es bueno advertirlo: en la última instancia el acceso a esta posibilidad supone contar con un acontecimiento que escapa totalmente a nuestra voluntad: el toque de gracia. De hecho el estado auténticamente angelical es factible, pero el milagro no está en las manos de nadie: al espíritu lo que es del Espíritu.

Cómo se llega a esa limpieza, de qué manera se consigue el retorno a la pureza del niño pero con la sabiduría del anciano que todo lo ha visto, es lo que vamos indicando en el libro. Por lo pronto, intentar graficar la forma que toma el trabajo de la persona cuando ha logrado «pasar

la línea» y ha ingresado en esta otra realidad, llevaría a ideas falsas, a imágenes distorsionadas, grandes inconvenientes para una observación que requiere del mayor despojo, de la más transparente disposición.

Lo que sí se hace evidente franqueado el límite, es el disfrute de la plena espontaneidad dentro de un espacio de libertad ilimitado, en donde la «mirada» normal cambia por otra y todo se muestra como parte de un misterio o de una revelación. Quizá sea el despertar en el que tanto insisten los textos sagrados de todas las tradiciones; paso que deja atrás el sueño y nos introduce en la visión.

Fin es término, en otra lectura: ¿qué es lo que termina al encuentro con la inocencia? Tal vez lo más notable sea la abolición de la ley, y con ella del pecado. Se ha regresado al reino, a la edad de convivencia con el Creador:



Los intérpretes, de *Teatro Altos*, fou estrenada el 1999. Direcció: Ana De Petre.  
Intèrprets: Octavia De Petre i Juan Carlos De Petre.  
(Miguel Gracia)

## *Autoconocimiento: la dirección*

En el teatro desconocido cada individuo es el responsable de su aprendizaje, de su conocimiento y del descubrir expresivo.

Esto no significa la soledad ni la ausencia de dirección, al contrario, en este trabajo el director tiene una severa obligación ya que es el principio ordenador que administrará la enseñanza para la preparación del grupo. Cumple los papeles de guía, de maestro, de organizador filosófico y por último de formalizador estético de la obra.

Es un guía porque hace el seguimiento del desarrollo personal, detectando los obstáculos que puedan trabarlo en cada caso particular y servirá como agente precipitador en los momentos de cambio necesario: toda acción contra las costumbres que implique hechos fuera de lo normal con consecuencias que pueden resultar peligrosas deben ser dirigidas: un salto puede hacer ganar espacio y tiempo produciendo una modificación cualitativa; sin embargo, un salto sin destino puede caer en el abismo. Lo valioso y útil es que el lanzamiento transporte al actor «a la otra orilla».

Para que lo superior encuentre lugar, lo inferior no tiene que entorpecerlo; tendrá que poseer, pues, una ejercitación psicológica que le permita dominar con plena autoridad las potenciales rupturas, descontrolos o estallidos a los que invariablemente están sujetas las personas en un contexto grupal. Y como el trabajo se nutre de la intimidad individual convertida en testimonio, mito, alegoría, metáfora, imagen, parábola o arquetipo humano, deberá «acompañar» en el proceso a cada actor, tomando las apariencias adecuadas en cada circunstancia: será paternal, confidente, adaptable, pacificador, provocativo, mágico, delirante, imprevisible, encantador, enigmático, cauteloso, desbordante; pero en las mil y una noches de las personalidades, éstas jamás se convertirán en conductas reales, apenas tomarán la consistencia de las máscaras para demostrar justamente la fragilidad de las formas.

Desafortunadamente, la misión del director es, en la mayoría de los casos, contraria a esta noción: como en toda posición de dominio, se la usa para ejercer el poder utilizando al grupo en función de las carencias personales. En cambio de poner la dirección al servicio de los actores en su trabajo creador, se coloca a ellos al servicio de sus debilidades, proyecciones o caprichos. Dejan de ser los preparadores del terreno para la fertilidad y se transforman en los usufructuadores de ideales y esperanzas. Éste es el gran reproche a los que, en nombre del liderazgo, gestionan su propio y exclusivo crecimiento egoísta.

Un maestro porque tiene que enseñar; pero al contrario de practicar una educación convencional —en la que se inyectan conocimientos digeridos, dados por cierto sin importar las causas ni su existencia— aquí deberá educar para el autoconocimiento, para el autoaprendizaje, o sea: «cómo se hace para aprender a aprender». Esto significa aceptar primero, y comprobar mediante la experiencia después, que todo ser humano posee en el interior al Maestro, con «su voz, su palabra y su movimiento». El actor será llevado al reconocimiento de esta facultad, al gradual entendimiento de las escrituras con sus mensajes en todos los hechos cotidianos, de las señales o signos que encierran arcanos y aforismos. Cada uno y el grupo todo, aprenderá pacientemente a leer y comprender las categorías, significaciones y sentidos.

Necesariamente entonces, el director de este teatro deberá contar con una formación real, con un pasado personal de conocimiento, con experiencias didácticas de autoaprendizaje en

grupos. Para un teatro desconocido, se requiere de alguien que «conozca»: un ciego no puede guiar a otros ciegos. Especialmente su posibilidad de lectura para recibir lo que irán mostrando los actores debe ser abierta, multidireccional, con alternativas reversibles, con cabida para incorporar perspectivas opuestas o contradictorias, pero —al mismo tiempo— con una constante habilidad para la reducción a lo esencial, a la condensación y a la unidad.

En esto radica su tarea de organizador filosófico y ético; en la capacidad para la codificación de mensajes y palabras, para las conceptualizaciones y ubicación de los ciclos que ayudarán a descifrar lo ininteligible.

En cuanto al acabado formal, estético, se trata del talento artesanal, del oficio adquirido, de la información e investigación; del estudio, de la sensibilidad, de la vivencia poética y de la disposición literaria. Se requiere que tenga el dominio de la estructura dramática, de la escritura de los cuerpos en el espacio, del manejo y la semántica de los objetos; de la luz y su iluminación, de los colores, de todo lo que demande la presentación de elementos visuales y auditivos. Y, en fin, de los ritmos de la energía y de cualquier tema que implique un problema de transcripción, de traducción al lenguaje de los espectadores.

«Nadie puede dar lo que no posee». La aparente simplicidad de esta ley está señalando, sin embargo, dos complejas realidades que son la medida de la verdad individual: primero, que antes de la proposición de ofrecer, es preciso trabajar para saber con qué se cuenta; y segundo —ya que de dar se trata— aplicar la mayor voluntad en el rigor por la claridad, riqueza e intensidad de eso que se ha descubierto es para donar.

Lógicamente, este patrimonio no puede ser estático, porque si no hay inversión lo poco o lo mucho que se posea se perderá: la responsabilidad es desarrollar conscientemente la pertenencia, cuidar su evolución, permitirle su crecimiento. Por eso el trabajo dentro del teatro desconocido lleva toda la vida, y más aún. Acabada una obra, se abre un nuevo enigma y para arribarlo cada actor y el grupo necesitarán seguramente de una mayor preparación.

Ascender es vencer la fuerza de gravedad que insiste en fijarnos a la tierra.

### ***La enseñanza: preparación***

#### *Ser consciente*

«Al principio creó Dios el cielo y la tierra. La tierra era soledad y caos y las tinieblas cubrían el abismo, pero el Espíritu de Dios aleteaba sobre las aguas. Entonces dijo Dios: Haya luz, y hubo luz.» (Génesis I - 1 a 3).

Para situarnos en proceso de creación, el primer paso es volver al estado de caos. Esto implica operar para conseguir la aniquilación de lo vivido: «Toda vida es un proceso de demolición». (Fitzgerald).

El actor —como todo ser humano— arrastra consigo su grado de cultura, restos de civilización, condicionamientos de hábitos y costumbres, clasificación de valores e ideas, deseos y pasiones; todo esto puede pertenecerle a la persona o ser simplemente un reflejo automático de proyecciones sociales, familiares o de la normativa impuesta por la forma de vida comunitaria,

del país o de un mismo continente. Si se anhela lo real, es obligatorio el cuestionamiento vivencial de la información y del aprendizaje recibidos; la reducción a la soledad primera y al desconocimiento, incluso a la desacreditada confusión: «se puede buscar solamente si se está perdido». No es casual que las experiencias límites de personas que atravesaron profundas crisis o que estuvieron al borde de la muerte, los hayan llevado a revelaciones transformadoras.

Únicamente habitando las tinieblas y reconociendo su existencia, se llega a necesitar la luz como el aire para respirar y pedirla para no morir. Con los primeros resplandores de luminosidad no quedará otra cosa que doblar las rodillas en señal de agradecimiento, iniciación a la humildad real.

Ya viendo, se establece la primera diferencia fundamental, la del cielo y la tierra; dos realidades cualitativamente distintas. Lo alto y lo bajo, las regiones superiores y las regiones inferiores, que no solamente están afuera sino también adentro nuestro.

Y así como en los días de creación «vio Dios que esto era bueno», a imagen y semejanza del Creador; comenzaremos a darnos cuenta de que todo lo que nos rodea y lo que vivimos es bueno; y lo que se haga tendrá esa misma bondad si somos conscientes del hecho. No es posible la creación sin conciencia; lo involutivo es obediencia a las demandas de fuerzas ciegas, a las aspiraciones absorbentes de las profundidades subterráneas: de aquí nace la amenaza, lo indeseado, el accidente, la destrucción. Son dos realidades que es peligroso no diferenciar: René Guénon señala una clara diferencia entre el «supraconsciente», es decir, aquello por lo cual se establece una comunicación con lo suprahumano y el «subconsciente», que tiende, inversamente, hacia lo infrahumano. Y agrega que «el subconsciente, gracias a su contacto con influjos síquicos del orden más inferior, imita efectivamente al «supraconsciente»<sup>1</sup>; esto, para quienes se dejan engañar por tales falsificaciones y son incapaces de discernir su verdadera naturaleza, da lugar a la ilusión que desemboca en lo que hemos llamado una «espiritualidad al revés.»<sup>2</sup>

Hay, pues, dos ejercitaciones paralelas: mientras se va proponiendo la acción consciente hasta del mínimo movimiento realizado por el actor en el espacio (teatro), y por la persona en la vida (cotidianidad), se irá trabajando en la «re-visión» de lo adquirido —en el sueño muerto de las historias individuales, en la calidad ilusoria de cualquier construcción del futuro— hasta llegar al más puro presente, el aquí y ahora; tal vez, la comprobación más clara de conciencia real.

### ***Estado creador***

Todas las técnicas y operaciones tienen un solo fin: preparar al actor del teatro desconocido para que logre el estado creador en el momento que lo necesite. Una situación de descubrimiento que le permita ingresar con certeza en otros niveles de realidad, en diferentes posibilidades de lenguaje, en inéditas formas expresivas.

El niño puede aprender a leer y escribir según diversas metodologías; un día lee y escribe, ese día este método ha cumplido su misión. El objeto de todo aprendizaje es adquirir una capacidad que será utilizada cuando sea necesario. En nuestro caso, será imprescindible el uso

de esa capacidad conquistada durante la enseñanza, para las sesiones de trabajo durante el tiempo que dure la creación de la obra.

## **Manifestación**

Habitando el vacío, en posesión de la virginidad, habiendo conseguido el estado de inocencia, recibida la inspiración, el cuerpo se torna vehículo de lo manifestado. Esta manifestación es una réplica viviente de otras regiones; la materialización de una psicología física, orgánica. Es la experimentación y muestra de realidades diferentes a las ordinarias.

El efecto perceptivo de la manifestación corporal (y siempre que nos refiramos al cuerpo estaremos mencionando tanto el interior como el exterior) es un principio de unidad: podríamos arriesgarnos a decir que aquí ha terminado la separación. La psicología horizontal de los opuestos no tiene ya peso, y el conflicto —una de las constantes del hombre— desaparece. Recordemos que el conflicto es (y por esto mismo) uno de los elementos constitutivos del drama, del «teatro». Esto está señalando entonces la diferencia más notable del teatro desconocido con el otro, el rutinario, el de «las dichas y dolores» (Milosz); aquel teatro que se complace en describir las pasiones y deseos; el que finalmente no hace sino contar historias más o menos felices, más o menos trágicas, más o menos trascendentes.

La manifestación, dijimos, supone la expresión del espíritu donde todo es; donde la acción no significa cambio de lugar, sino aquella mecánica que conduce al movimiento, el cual definimos como el que produce al cambio cualitativo del ser: por donde pasa el espíritu, queda la huella del ascenso. La manifestación es pues psicología vertical, aquella cuyas leyes son de arriba hacia abajo y luego de abajo hacia arriba.

Esta energía que se recibe en los distintos centros y que después se unifica en la expresividad para visualizar durante la manifestación lo que corresponde a la creación y al arte —por el solo hecho de ingresar en nuestro organismo— desarrolla un cambio físico con consecuencias de características verdaderamente alquímicas: al mismo tiempo que creamos, «nos creamos».

Se pueden verificar los efectos de la transmutación en el pensamiento, en las emociones, en la motricidad, en lo que se ve y en lo que se escucha (cuando la palabra es visión y la visión se hace Verbo). Incluso en las reacciones más habituales se notan las diferencias: el llamado del hambre, los imperativos fisiológicos de cualquier tipo, y hasta la misma fatiga desaparecen; todo cambia o se altera. Y como lo que se transmite es energía y la energía es materia, pasará de un cuerpo a otros (a los pasivos de los espectadores) quienes también serán afectados por estas causas.

No se trata en cada caso de medir las intensidades; se trata de saber que entramos en contacto con la misma fuente. Por esto nos apartamos del lema que dice que el arte es comunicación: no participamos de la división en emisores y receptores; ambos términos, actores y público, son destinatarios de un fenómeno con el que están en comunión; de un suceso que —como lo nombramos— se acerca al milagro porque las leyes físicas se modifican, son distintas a las «normales» y ordinarias. El hecho teatral deviene así impresión inevitable en la memoria real;

siembra otro sentido, despierta otra calidad de inteligencia, nos conecta con desacostumbradas nociones de relación.

Mucho se ha hablado en el teatro de los últimos tiempos para compararlo con los «rituales» y «ceremonias»; se ha intentado hacer paralelismos incluso con liturgias religiosas. Pero esto deja de ser desconocido; esto es calmar la bendita incertidumbre, el magnífico acontecer de ignorancia con explicaciones para tranquilidad de los inquisidores, de los que sólo acatan la lógica, el racionalismo, la verificación; para complacencia de los que seguirán defendiendo el teatro que únicamente habla de la gente, de las sociedades, de la historia, y que debe ser de utilidad comprobable para que tenga razón de ser.

Pero, paradójicamente, el teatro que debemos descubrir y encontrar será el que nos mostrará literalmente la razón de ser; porque desde el ser, enseñará la razón de su existencia. Por eso insistiremos: lo desconocido hallará su lenguaje una vez que se manifieste, es decir, que se debele, que se haga «conocer». A partir de allí habrá cumplido su misión, estará ofreciendo alguna porción de lo que no sabíamos, haciéndonos crecer al conocimiento.

Sin embargo, peregrinos somos en este andar..., será necesario dirigirnos hacia otro misterio, hacia otra nueva experiencia de manifestación dentro del teatro que —una vez más— desconocemos.

### *El actor imposible*

Existe un principio inolvidable, siempre el principio es inolvidable. La primera vez, la única primera vez, el momento nuevo, sorprendente, increíble... El contacto inefable con una realidad ignorada, misteriosa; una experiencia inimaginable, imposible.

Es el actor que buscamos, que se busca, que es buscado. El actor imposible, aquél que todavía no es, el que vendrá, el que se manifestará apareciendo, tomando su idéntica forma, ocupando originalmente el espacio. Posee una voluntad diferente, no la ordinaria, la del hacer y resultar; más bien es presa de un impulso, de un movimiento que no puede detener; que le exige, que lo somete, que lo humilla ante el concierto del uso teatral rutinario porque lo obliga a lo imposible.

«La última instancia del conocimiento no lo constituye la realidad sino la posibilidad, o sea algo que realmente no existe». Porque paradójicamente «lo imposible es la posibilidad», el desenlace de la aventura, la conquista del mandato oculto, la realización de la perturbadora inspiración, del aliento que lo ha penetrado y que ha costado tanto contener sin estallar. Es que ¿cómo negarse si «desde el mundo inmóvil de los arquetipos es precipitado al abismo tormentoso del tiempo»<sup>2</sup> que es su alma y para —a través de ella— conservarse guardado en el cuerpo hasta que llegue el tiempo de ser mostrado?

El teatro dejará de ser espejo, se convertirá en substancialidad no reflejada. La imagen será réplica a partir de su existencia y no a la inversa: se hará visible lo que formaba parte del caos, de las tinieblas, de lo informe..., devendrá posible lo que era imposible, esto es creación. Y el actor que no era, que presentía, que ignoraba, que cargaba con lo desconocido, se revelará, al fin consumará su realidad.

Más allá, en la oscuridad, el espectador tal vez no comprenderá lo que está sucediendo, tal vez permanezca afuera...: no todos quieren estar adentro: es muy duro el compromiso. El afuera ayuda a pasar la vida, complace, engaña, ilusiona, encubre, entretiene. No hay indignidad más indigna que tratar al teatro como «entretenimiento»; el de asignarle la baja función de ayudar a pasar el tiempo, de promocionar el olvido, la inconsciencia, la fuga, de alejar al ser del Ser. Por eso el actor imposible llega desde el fondo de la memoria —incluso más allá de sí mismo, desde la nada— para inquietar, para impedir el sueño, para desbaratar los planes de seguridad, para indigestar. No hay grandeza mayor que la pequeñez, la de retornar al hombre al desamparo, a su intemperie inicial, a la comprensión del estado de necesidad desde donde puede aceptar la obediencia y reconocer que debe aprender. Los desahuciados de la vida son los que pretenden aferrarla. Los que la entregan, los que la dan... la reciben nueva.

Pero esta insólita historia no es para todos, tomar el espíritu y decir sí... cuesta el mundo. El actor imposible sabe que al ejercer su condición ya no pertenecerá nunca más a sus leyes.

### ***A modo de epílogo***

¿Cuál es el ser del teatro? Algo muy simple: su existencia en el espacio y el tiempo.

La puesta en escena, la representación, los actores y el público es lo anecdótico, lo visible, lo palpable. Me interesa más decir que se trata de un hecho de comunión donde el espíritu se hace presente por la convocatoria de la inspiración que se manifiesta a través de los organismos vivientes: en el caso de los actores en forma de llamado, en el de los espectadores en la oportunidad de recibirlo.

Soy sensible a lo intangible, a lo oculto, a lo no revelado, a lo tenue. Antes de lo que se ve, a lo que está por verse.

El teatro me ha servido como vía de conocimiento; en retribución, mi servicio consiste en mostrar en el teatro ese conocimiento. Lo que aprendí, lo que ahora sé, es lo que me ha ido desvelando esta forma de hacerlo. En mi teatro la obra se escribirá sin ningún tipo de proposición previa, plan anterior, intervención de ideas; los personajes o roles irán apareciendo, el mito, la leyenda o parábola, se descubrirá. Los actores y yo iremos descifrando poco a poco, traduciendo gestos, palabras, movimientos, signos o señales. Es una operación criptográfica, donde habrá que identificar las claves del lenguaje que se van mostrando. Cada actor será una palabra, tendrá una voz, pero el resultado no será la suma de las partes sino un todo diferente, único, un universo con sus leyes propias, un núcleo viviente capaz de generar vida.

No se trata de ninguna pretensión, es la gran responsabilidad del teatro. La energía originada por los actores en el acto teatral, pasa a los espectadores; éstos a su vez devuelven la suya, que ha sido comprometida por aquélla. Lo mismo que sucede en cualquier relación humana, algo de mí pasa al otro y viceversa. Si hablamos de creación, hablamos de crear vida. La energía es materia, por lo tanto estaremos produciendo materia a través de esa energía. El gran peligro es que igualmente se puede manejar una energía disolvente, que produzca el efecto contrario: la anticreación. El teatro oscila entre la vida y la muerte, tan grave es, tanto como la existencia





*D'esquerra a dreta, Ricard Salvat, Juan Carlos De Petre i Enric Ciurans, durant una trobada a la seu de l'AIET amb els membres del grup Teatro Altosf al març del 2004.*

misma: una palabra, una acción, un pensamiento, pueden hacer o inutilizar. Aquí radica la sacralidad del teatro, es un procedimiento que atenta contra el hombre o lo redime. Desacralizando también se puede redimir; aunque solamente es posible desacralizar la imitación de lo sagrado, en este caso —como en cualquier otro— será bueno, porque rompe la ilusión.

Justamente, el teatro es digno cuando contradice «el teatro», cuando hace caer las caretas, cuando borra el maquillaje, cuando desmitifica el sueño de la representación.

La técnica del teatro desconocido es un proceso creador que aspira a lo inédito, materializando lo que no existía. Para esto se debe llevar al actor —y al grupo entero— a condiciones de limpieza, a una preparación para la receptividad de lo naciente, neutralizando los viejos condicionamientos, rompiendo las durezas, como lo hace el arado con la tierra para poder sembrar. A la alquimia se la llama «agricultura celeste», esta proposición teatral tiene parentesco con el régimen alquímico: remover, abonar, oxigenar, preparar la tierra (que es el interior de la persona), disponerla hasta lograr condiciones de virginidad para la generación. En una primera etapa podríamos hablar de una vía de aniquilación, de exterminio de malezas; impedimentos

tanto psicológicos, como emocionales o físicos que impiden la libre manifestación expresiva. En una segunda etapa se esparcirán las semillas, son los ejercicios propios de este método: escuchar, mirada, sonido, impulso, movimiento, desequilibrio, aliento, palabra, etc. Por fin el tercer paso será cosechar los frutos: ha llegado el momento de la Obra, de la aparición del oro, del conocimiento, de la revelación, de la irrupción de lo original. Será el tiempo del teatro como forma, haciendo visible lo oculto. Por fin el cuarto y último paso tiene que ver con la artesanía teatral, con el oficio de realización: estructura, espacio, ritmo, tiempo, iluminación, música, visualización... las vestiduras.

Los secretos no se divulgan para que no se conviertan en chismes; en cuentos que puedan parecer fábulas. Hay que hablar de ellos sin decirlos, sugerirlos para despertar la necesidad de su descubrimiento. Una de las condiciones del saber es precisamente que cada cual debe aprenderlo por sí mismo para que sea real conocimiento y no simple información.

Y el conocimiento es útil para dejar la superficie y penetrar profundidades. Para despegar y mirar desde las alturas porque así vemos dónde estamos y adónde podemos ir. Para entender que participamos de un orden, de una causalidad que una vez aprendida nos aleja del fatalismo, de lo indeseable, del error. Para comprender que la vida no es un pasatiempo sino una oportunidad. Para hacer del ser humano un testimonio de la creación que reivindique la vida. Para aproximarnos al Amor que sella la unidad. Para no morir de muerte. «Cree para ver», la fe conduce a la enseñanza, pero una vez obtenida, aquélla desaparece como tal y se convierte en acto. La Obra es ya certeza.

## NOTAS

1. Del traductor. El autor utiliza el verbo en relación con el apotegma medieval, frecuentemente citado por él de que «Satán es el mono de Dios».
2. GUÉNON, René. «Símbolos Fundamentales de las Ciencias Sagradas». Editorial Eudeba, 1976. P. 39.