
POST-TEATRO
ARTE NUEVO DE HACER EL AMOR
POÉTICA POST Y DEMÁS DEMONIOS ERÓTICOS

Joseph Angel

Introito

Sobre los genitales del teatro

El *Arte Nuevo de hacer el Amor* es una mirada erótica a *los genitales del teatro* a través de la mirilla del telón o *chivato*.

Detrás del telón, en el subconsciente del escenario, habita un sinfín de fantasmas sexuales, al igual que pernoctan fantasías inconfesables tras la puerta cerrada de la alcoba de los recién casados en su noche de bodas. El telón es la puerta del escenario y tiene la *voluptuosidad* propia de una puerta nupcial, pues, como afirma Balzac en *Psicología del matrimonio*, “la alcoba es el teatro del placer conyugal”. *La mirilla del telón*, (*l’oeil du rideau*), es el ojo de la cerradura través del cual el lector de esta poética podrá espiar a los protagonistas del gran teatro del mundo: la lujuria y la *lojodia*.

Del *Teatro del Amor* o, expresado con erótica sugerencia, de cómo *hacer el teatro del amor*, se ocupa, siquiera brevemente, esta preceptiva que debe calificarse de dramática a pesar de estar destinada a la amatoria de los consortes; porque, como es sabido, *los genitales del teatro* son el tabú del Amor. La prohibición del coito subyace en la anatomía incestuosa del teatro. La moral en boga rige en el teatro siguiendo el principio del alcahuete, que mira desde fuera y a través del *ojo de la cerradura*, el interior de la alcoba. Todo lo más que permite al público el sistema de valores aceptados es contemplar la cama conyugal desde la antecámara y, a través del *ojo erótico* de la puerta cerrada, “la divina comedia” que se representa dentro de ella, ya que la moral institucional desapueba la intrusión del público, o sea, prohíbe a

éste su derecho a administrar el fornicio. La puerta invisible, *la puerta nupcial*, se yergue como un obstáculo intermedio entre dos convenciones posibles: la del teatro *vestido*, hacia el exterior y la del teatro *desnudo*, hacia el interior. La virginidad del teatro yace dentro de la alcoba, custodiada por una *puerta voluptuosa* a través de la cual el público podría acceder a los favores sexuales, si no fuera porque la convención arraigada en la costumbre cierra la puerta a cal y canto, no dejando más opción al público *voyeur* que la mirada onanista, o sea, *la masturbación* estética.

Por lo tanto, nos encontramos aquí con la perplejidad teórica de que el Infierno ha privado a las demás artes del inagotable poder de seducción o preciosos efectos amorios con los que, por el contrario, ha premiado al teatro. De ahí se desprende que esta poética, en su papel de abogado defensor, reivindique el *desnudo* como premisa estética y abogue por el resurgimiento del teatro como arte reservado para el placer sexual, como verdadero *arte fornicante*.

Los actores o intérpretes del nuevo arte o del *Teatro del Amor* desobedecerán la norma del comportamiento sexual con el fin de establecer como nuevo comportamiento la sublimación de la energía erótica por medio del teatro, o sea, la excitación amoriosa a través de la práctica estética. En su cortejo amorioso no relegarán el teatro a una posición subalterna, sino que establecerán una relación de afinidad entre la belleza teatral y el binomio amor/sexo. El amor es la única historia de teatro posible. Y, por ende, la expresión *hacer el teatro del amor* debe ser más venerada que la más simple y pagana de *hacer el amor*. Esta expresión evoca el placer erótico que proporciona la relación carnal de una pareja. Cuando el objeto erótico del teatro aparece en asociación o fundido con dicho placer y acentúa aún más el erotismo de aquella relación, se impone entonces, como expresión, de más elevado rango, la de *hacer el teatro del amor*, que connota la idea *postplatónica* de lo sublime: *le goût du beau*. En fin, la simple invocación para los enamorados de la expresión *hacer el teatro del amor* - por vincular en una armonía trinitaria al Teatro, al Amor y al Sexo, - será bastante para colmar sus oídos de parabienes. ¡Oh!, qué dulce música!

Para la transformación del amor informe en la imaginería artística del teatro, para convertir a los *actores del amor* en dignos merecedores de este nombre, el *Arte Nuevo de hacer el Amor* (fig.1) propone las siguientes reglas: Introito: *Sobre los genitales del teatro*; Primer precepto: *Sobre el coito del teatro prohibido*; Segundo precepto: *Sobre el público desnudo*; Tercer precepto: *Sobre los actores del fornicio*; Cuarto precepto: *Sobre el escenario de la alcoba*; Quinto precepto: *Sobre la tramoya de la cama*; Sexto precepto: *Sobre el apuntador del amor*; y Corolario: *Sobre la divina comedia del amor*. La escritura *post-védica* de esta poética requiere un juego de *seis llaves de oro* para abrir los seis preceptos o reglas, aquellos que han permanecido bajo llave desde el Siglo de Oro cuando los guardara a buen recaudo el

hacedor de comedias Lope de Vega (“ y cuando he de escribir una comedia, encierro los preceptos con seis llaves”). El sabático precepto, que compendia con gracejo los que acabo de exponer, tiene más bien un carácter festivo y es, además, objeto de público conocimiento desde tiempo inmemorial, ya que su *graffiti* apócrifo aparece en forma de conjuro pompeyano para recitar por activa y por pasiva: “Salud al que ame, muerte al que no sepa amar”.

Los amantes y juglares de esta epopeya amatoria (fig.2), para descifrar las cuestiones cruciales de este *Arte Nuevo de hacer el Amor*, situaréis vuestros sentimientos mutuos sobre las tarima machihembrada que pavimenta todo escenario, al cual recubriréis, para la ocasión, con una alfombra persa estampada con la imagen beatífica de un paraíso o *laberinto* botánico en forma de corazón (fig.3). Y ello, no en balde, pues la lectura de esta poética o panoplia de pecados teatrales solo tendrá el efecto deseable si apunta hacia el orgasmo como el florete de esgrima hacia el corazón.

Primer precepto ***Sobre el coito del teatro prohibido***

El teatro es el pecado del Amor.

El teatro fue en sus albores, y sigue siendo, la fruta prohibida en el *paraíso del amor*. La invención del teatro, a decir de muchos, acaeció en el ayer de los tiempos, cuando la especie humana aún copulaba cual león, cebra o chimpancé, pues los dioses guardaban para sí, y en el secreto de su alcoba, los misterios del pacer conyugal. Sin embargo, un día, la *Serpiente de oro* y siete cabezas invitó a la especie a degustar el manjar hasta entonces reservado al paladar sobrenatural y debió suceder lo inevitable, a saber: que la especie, disconforme con la rutina del apareo cual bestia salvaje, quiso ir *más allá* de los límites de su genética y en tal empeño no se les ocurrió mejor idea que inventar el pecado del teatro. Y pecaron porque, a pesar de que lo tenían prohibido, quisieron hacer el amor como los dioses. Pecaron por querer ser como dioses y fueron castigados a ser como putas.

Tertuliano atribuye el origen del teatro a la argucia de los demonios que lo concibieron como un complot o “el medio más eficaz para introducir la idolatría”, a sabiendas del placer que procuraría en la chusma. Y también atestigua, en su doctrina *Sobre los espectáculos*, que los instigadores infernales consiguieron su propósito y ello explicaría el por qué los actores “se hacen pasar por Dioses”. Los hombres y mujeres encontraron en el teatro la primera herramienta, y la más natural, para imitar a los dioses en *el arte de hacer el amor*. Y, porque se sirvieron del teatro de mero agente para hacer el amor, el comediante y la prostituta, *mutatis mutandis*, están

desde entonces emparejados por un mismo pecado y encarnan el fornicio divino. Se podría argüir que el actor, para interpretar su papel de enamorado, se traviste con la física y la química de la puta; que ambos se enmascararan con galantería para jugar la divina comedia del erotismo, en suma, que ambos se visten y se desnudan con el ropaje de la ficción. Encamemos pues al arte del actor con el placer de la puta, pues los actores del amor o *divinos amantes* tanto necesitan de las artes de la escena como de los placeres del prostíbulo y -por rescribir el Génesis que no quede - convengamos los exégetas que el arte del amor es el pecado más sabroso en *El árbol de la vida*.

La savia trinitaria que alimenta el *Árbol de la vida* se nutre de las raíces del Teatro, del Amor y del Sexo, razón por la cual el *Teatro del Amor* era en su origen el fruto fecundador reservado a la cópula divina. Desde entonces y para siempre el teatro guarda entre sus sábanas paradisiacas un cierto olor a clorofila. ¡Caminantes que recorréis los vericuetos de la cama: tirad la brújula y dejad que el aroma de tierra húmeda y raíces os guíe por el laberinto del teatro y su bosque voluptuoso! El *Arte Nuevo de hacer el Amor* es una guía para el viaje iniciático a través del camino del teatro, viaje destinado a cualquier pareja de amantes, del mismo o diferente sexo, cuya meta sea elevar su placer conyugal al estado de *nirvana*. En esta tesitura, sólo los enamorados que anhelan la felicidad -lo mismo que el brahmán es intérprete exclusivo de determinadas escrituras sagradas- tienen bula para interpretar esta escritura sobre el teatro y el amor, de la que yo soy un mero intercesor o amanuense. Los *siete preceptos órficos* de esta poética, cual siete lenguas viperinas, son portadores de la alquimia venenosa del amor capaz de matar todo aburrimiento conyugal. La farmacopea con la fórmula mágica para curar el mal de amor aguarda agazapada en seis de ellos, que están escritos con el alfabeto de la *Serpiente de oro*; por eso el lector de los mismos necesita un código descifrado (como sucede con el mensaje secreto del relato de Allan Poe *Escarabajo de oro*), además del juramento de Hipócrates; pues no en vano cuanto aquí se dice engendrará saludable *locura de amor* a quien leyere con ojo candoroso y ceguera edípica a quien lo hiciera con malsana curiosidad.

La presente poética es la voz de aquella serpiente bíblica, que custodia los secretos y misterios del *sexo divino*. Quien aspire a degustar esta “fruta paradisiaca” deberá hacer su viaje iniciático a la India, para rendir culto al ofidio de siete cabezas esculpido en piedra que custodia el símbolo divino de una *lingam*, cuya energía fálica es objeto de veneración. Hasta siete veces, entre el anochecer y el amanecer, el aspirante permanecerá sentado, con las piernas cruzadas, en postura yóguica de loto. Durante todo este tiempo hilará y desenredará los siete misterios de la estética y de la erótica del *Arte Nuevo*, a razón de un misterio por cabeza, cuya revelación es imprescindible a los prometidos y a los recién casados para alcanzar su plenitud sexual, su *maithuna*. Fruto de esta hégira yóguica e iniciática que conduce a

Lepakshi, en la región de Andra Pradeh, es la presente poética *post*, cuyo título, *Arte Nuevo de hacer el Amor*, trae a colación y complementa aquella más ilustre del Siglo de Oro, fruto de la pluma de Lope de Vega, que es el *Arte Nuevo de hacer Comedias*.

Para hacer el *Teatro del Amor* en pareja os despojaréis sin rubor de vuestro prejuicios, con el mismo ademán que el *David* de Miguel Ángel se desanudaría la corbata, os quitaréis de encima las normas con idéntico desenfado con el que la *Maja desnuda* de Goya se quitaría las bragas. Una vez abolida toda indumentaria, y al grito de guerra del diapasón de Verdi en su ópera *Nabucco*, los lectores *del Arte Nuevo de hacer el Amor* repudiaréis y proferiréis contra las convenciones dramáticas el gañido inmisericorde del *Ubu* de Jarry: ¡*Merdre!*

Segundo precepto ***Sobre el público desnudo***

El teatro y el prostíbulo se entremezclan desde los ritos primigenios, desde los cultos ancestrales. *La concubina sagrada*, a quien se le atribuía el don de la energía erótica, participaba en los rituales como el de la fecundación. Esta *sacerdotisa del amor*, bajo la férula de las divinidades Inanna o Amón, en los templos de Babilonia o Egipto, se apareaba con los reyes y sacerdotes. Durante la *cópula sagrada* encarnaba a las diosas. *La alcoba nupcial* era un teatro en sí mismo, pero, cabría añadir, una alcoba mítica para el intercambio sexual entre dioses y mortales, esto es, entre actores y putas. El coito entre dioses y mortales era frecuente en la mitología griega. Los héroes, no obstante, desdeñaban hacer el amor a las diosas porque, como demuestra Georges Decreux en su estudio *Mujeres y mito*, el enlace entre hombres y divinidades se consideraba incestuoso

Lo absurdo del teatro no se encuentra en *La cantante calva* de Ionesco o en *Esperando a Godot* de Beckett, sino que radica en el tabú del *incesto*, o sea, en la prohibición hilarante de penetrar en “el escenario” de la alcoba donde cohabitan todos y cada uno de nuestros fantasmas sexuales. “No hay nadie que no se dé cuenta del relativo absurdo, del carácter gratuito, históricamente condicionado, de las prohibiciones del desnudo”, se percata Georges Bataille en su libro *El erotismo*. Comentario este de aplicación a la absurda convención dramática que, predominante en el transcurso de la historia, ha revestido la carne impúdica del teatro con el atuendo medieval de la castidad, con el paño destinado en principio a las otras artes. “La sexualidad humana - detalla el mismo autor - está limitada por prohibiciones (...) El deseo del erotismo es el de la transgresión de estas prohibiciones. El deseo del

erotismo es el deseo y triunfo de las prohibiciones". Por consiguiente, solicito anuencia para despojar al teatro de su academicismo estéril, para *desnudar*lo de sus tapujos y envoltorios.

Abrid *la puerta nupcial*, colaros en el dormitorio del teatro y que vuestra mirada incestuosa copartícipe de la *femme fatale* que retrata Eric Fisch en su lienzo *Chico malo*. Este fisgón, un adolescente, contempla en la penumbra de la alcoba los encantos de las nalgas de una mujer en la cama que incita al goce carnal cual bella durmiente del bosque, y sobre cuyo desnudo se dibuja la tenue luz que se filtra por las rendijas de la persiana. Que el público teatral entre en la convención incestuosa de la alcoba y goce también de la actriz y de su atmósfera íntima, es decir, que confiera al escenario el rango de prostíbulo sagrado para idolatrar el amor, igual que ocurre en aquellos templos asiáticos donde moran las *desvasis* o prostitutas casadas con la deidad.

Que el público tumbe al teatro en la cama, le abra de piernas y acaricie su fecundo y fornido peciolo, de idéntica manera a como hacen las señoritas con sus más íntimas jardinerías en el cuadro *Amigas* de Christian Schad. Como indica su nombre, sendas amigas en paños menores reposan sobre la cama, mientras se acarician con autocomplacencia. En concreto, la mujer que está sentada tiene abiertas las piernas y se acaricia los labios de su vulva con la yema de sus dedos. Urjo ahora a los copartícipes, actor y espectadora, para que utilicen no solo la pupila del ojo, sino también la habilidad de sus dedos. Más allá del erotismo *a distancia*, es factible el erotismo *de contacto*, la caricia balsámica con guante de terciopelo. Invito al público a cambiar de conducta, a transgredir el óbice de la proxemia, a franquear la prohibición - que separa arbitrariamente al comediante del público, a la escena de la sala - y entrar en la convención *prostibularia* en la que es posible conjugar el *ménage à trois* entre Teatro, Amor y Sexo. Invito al público con la posibilidad de ser protagonista del *jus primae noctis*.

El cuadro de Rafael *Las tres Gracias*, suponiendo que se tratara de una escena teatral en vez de pictórica, correspondería a un teatro licito o, si se prefiere, a una convención dramática con la patina manierista de lo políticamente correcto. Es más, supongamos que dos doncellas, en su condición de actrices, estuvieran interpretando una declaración de amor al estilo del drama romántico, mientras la tercera contemplara el espectáculo en su calidad de público. En este caso, seguiríamos teniendo la misma apreciación, se podría decir que se trata de un teatro cuyo tema es el amor sin que en ningún caso mereciera el calificativo de incestuoso. No cabe duda que la obra tendría más enjundia si se repintara, añadiendo -para paliar la insuficiencia de la carne- unas gotas más de aguafuerte lésbico y un punto más de color impúdico. El desnudo inacabado, el abrazo trinitario y asexuado que asocia las tres féminas entre sí, no tiene el encanto del desnudo sodomita y gomorrita. Sería

una obra maestra, más proclive a los planteamientos que conforman esta preceptiva, si se completara con unas pinceladas de hipismo, de tal modo que - sin renuncia alguna a la sofisticación estética- cada “gracia” cabalgara a horcajadas sobre las otras dos, con las bridas a dos manos, esto es, la destreza de una mano para acariciar un pezón, la mano anexa para acariciar el clítoris. De este modo, la primera mujer acariciara con su mano derecha los pechos de la segunda y con su mano izquierda el sexo de la tercera, y así correlativa y recíprocamente hasta quedar sus cuerpos trabados, y en corro, en un satisfactorio e incestuoso *Teatro del Amor*.

Merced a la simplicidad de los ingredientes para honrar vuestro propio teatro de amor y sexo, podéis desde ahora mismo, ¡oh, actores del amor!, llevar a cabo, como la cosa más natural del mundo, vuestra comedia de enredo. Basta con que aportéis el verismo para comunicar vuestros sentimientos; para lo cual, nada mejor que tomar la alcoba por teatro, la cama por escenario, las sábanas por decorados y la colcha por telón de arlequín. Este telón estará dotado de faldón practicable y dividido en dos mitades engarzadas por una cremallera central e irá estampado con el motivo subliminal *El gran masturbador* de Dalí (el onírico detalle de la cabeza de la mujer rubia idolatrando, ¡oh, adorado mío!, los testículos de la alegoría masculina). Toda erótica incestuosa del *teatro desnudo* estará concentrada en *el ojo del telón* o chivato, porque a través de tal oquedad, cual indiscreto ojo de cerradura, se desvela *Una dama ataviándose* (Jean-Antoine Watteau) o el espectáculo exultante del público en su desnudez.

Tercer precepto ***Sobre los actores del fornicio***

La idea de un actor del fornicio me trae a la memoria la hazaña de aquel héroe que, según cuenta Heracles, fecundó a las cincuenta hijas de Tespio entre el anochecer y el amanecer. Precisamente la servidumbre del comediante estriba en fecundar el espíritu de otros tantos espectadores entre la subida y la bajada del telón. Todo esto nos lleva a la conclusión de que el comediante debe ser sobresaliente en las artes del burdel. Así pues, ningún libro sobre la técnica de formación del actor para el *Teatro del amor* será de más utilidad que las *Etimologías* de San Isidoro, en cuyas páginas se vierte esta definición: “Al teatro se le denomina también prostíbulo porque en él se prostituían las ramerías una vez finalizado el espectáculo”. Se puede decir más fuerte, pero no más claro, pues esta acepción del vocablo “teatro” contiene toda la copiosa sabiduría, habida y por haber, sobre el oficio del comediante, máxime si se tiene en cuenta que el emérito genealogista remacha las señas de identidad teatral en los siguientes términos: “También se le domina ‘lobera’ pues con el nombre de

'lobas' se conoce a dichas prostitutas quienes se valen de las artimañas de los lobos para acechar y apresar a sus infelices víctimas". De todo ello se infiere que el comediante cautivará más y mejor a su público si se apropia de los consejos de un tratado de zoología lobera que si hace suyas las recomendaciones del método Stanislavski. El *Arte Nuevo de hacer el Amor* hace suya parcialmente la definición sanisidoriana, esto es, refrenda su premisa mayor que trata de la naturaleza prostibularia del oficio de los cómicos y contesta la menor que se refiere al horario laboral para despachar sexo. Sin duda, el tiempo propicio para la *furcia* de los cómicos no es ni mucho menos "una vez finalizado" el espectáculo, sino durante el mismo. Y, corroboro de matute, el lugar adecuado para ejercer el cortesano menester del burdel no es en el camerino, como pudiera suponerse, sino en el escenario a la vista de todo quisqui para que el *sex-appeal* del actor y la actriz puedan ser devorados por su público del mismo modo que el Acteón de Beocia fue deglutido por sus propios perros.

En el *casting* de actores, fijad vuestra atención en la mujer de culo globular que destaca en el dibujo de Hans Sebald Beham titulado *La muerte y tres mujeres desnudas*. Las edades de la belleza de la mujer aparecen encarnadas en un trío de figuras desnudas, que comparten un mismo abrazo. La pose del trío de mujeres remite iconográficamente a la consuetudinaria imagen de "Las tres gracias", aunque si en éstas y por regla general la desnudez aparece estilizada, en el caso de "las tres mujeres" rebosa de tripas y otra charcuterías similares. En concreto, la aludida aquí se singulariza por la fisonomía de sus "cuartos traseros", para cuya descripción sería necesaria una monografía y a cuya caricatura le cuadraría la transposición del quevedesco (*A un hombre de gran nariz*) en "érase una mujer a un culo pegada". Su trasero de generosa dimensión, la viscosidad de sus carnes, tiene la "gracia" ácida de quien asume la edad del vinagre, en la que tanto una sirve para un roto como para un descosido, pues de manera simultánea contraviene la norma estética (exhibe sin recato alguno su trasero bulímico y su tripa botérica) y pervierte las costumbres (con todo descaro abraza a una mujer mientras manosea el sexo de la otra). Pues bien, el paradigma de actriz o "loba" para un *Teatro del Amor* sería una mujer sin reparos, parecida a la descrita, grasa de carnes, pero flácida de virtudes y poseedora de un culo suficiente para abastecer los siete pecados capitales. Una actriz, pues, de porte compacto, a la que importa un carajo la línea como la curva, a la que le importan un bledo los críticos chupatintas, que combina el jaleo con la pandereta, que es capaz de interpretar el *Ars amatoria* con su "culo preciosista" vuelto hacia el desagüe del patio de butacas.

Los actores andróginos tomarán ejemplo de esta artista, y como ella, alegrarán la mirada lasciva del público cotilla pero -sin entristecer por ello su entropierna- darán al cuerpo semiótico del público el beneplácito de ambas metonimias. Serán tercios a

la hora de aplicar el sabio consejo barroco según el cual el autor de comedias debe satisfacer la demanda del vulgacho -“porque como las paga (...), es justo hablarle en necio para darle gusto” - y, no siendo parcos en las dádivas al respetable, repartirán limosna para paliar por igual la pedigüería erótica de su vista que la de sus genitales. “Las convenciones no hacen más que cambiar (...). Es precisamente porque hay convenciones, barreras entre la verdad absoluta y nosotros, por lo que luchamos por llegar lo más cerca de la verdad y por lo que asistimos al prodigioso espectáculo de la creación humana en las artes (...)”. Y añade Zola en sus postulados sobre el *Naturalismo en el teatro*: “En suma, una obra no es más que una batalla librada contra las convenciones”. Libremos una batalla contra el vetusto *ojo* del teatro *voyeur*, pero una batalla con el bisturí en la mano, pues si los escenógrafos del Renacimiento tomaron *el ojo* del príncipe como convención para la perspectiva, nada empece para la cirugía estética postmoderna extraiga de la anatomía del príncipe este otro canon que es *el falo*.

Se trata en definitiva de que *el desnudo integral* solemnice también el cuerpo del teatro y realce su hermosura. Si en el transcurso de la historia el arte ha *desnudado* a la escultura o a la pintura -tal es el caso de creaciones como *Te Arii Vahine* de Paul Gauguin: muchacha desnuda sobre la hierba repleta de exquisitos mangos-, quitemos también el corsé a la hipocresía escénica para que los cuerpos de actores y actrices sean una cantera de seducción, para que el *desnudo inoxidable* sea para el teatro de los nuevos tiempos lo que el mármol de Carrara fue para la escultura. Tomad la hechura de la estatua antigua, despojada de ropas, como modelo de perfección para vuestro teatro, de tal guisa que el procaz glúteo del actor sea la replica del *Doríforo* de Policleto, o que el solaz ombligo de la actriz sea el duplicado de la *Afrodita de Cnido* de Praxíteles. En suma, coronad esta poética con el imperio del metro, haciendo que la nueva medida del arte escénico asuma la *divina proporción* del pene regio.

Cuarto precepto

Sobre el escenario de la alcoba

Pánfilo, uno de los interlocutores en los *Diálogos de agricultura cristiana*, de Juan de Pineda, cuenta que los convidados en *El banquete por Jenofonte*, después de presenciar una comedia de amores, “se encendieron todos tanto en deshonestos deseos, que se partieron cada uno por su parte a buscar donde apagar sus llamas”. Prosigue su singular disertación contra los cómicos, a quienes, tras bautizar con el

apodo de “provocapecados”, califica de esta índole: “Yo por oficio ignominioso tengo al de los tales farsantes, que por precio se venden para representar locuras (...)”. No le falta la razón a tan ínclito definidor pues “encender deshonestos deseos” es oficio más propio de un calentapollas que de un cómico. La cocina tiene que enardecer la sed al comensal de comedias en el primer plato, para, en el segundo acto, apaciguar sus ardores de estómago con un digestivo, ya que el cómico, como buena puta que es, debe vender por el mismo precio sus mañas de pirómano y su oficio de bombero.

No tiene ningún sentido que la literatura dramática siga tomando el pelo al lector, potencial director de escena, con esa impropia costumbre de utilizar acotaciones escénicas para anticipar la topografía del escenario, tales como “lado calle” o “lado jardín” pues carece de importancia el lado preferente del escenario para la entrada o salida del intérprete. La topografía del amor es por antonomasia la sexual y, por consiguiente, la convención amorosa será la única acotación imprescindible para interpretar la comedia, ya que sólo de ella depende que la puesta en escena complazca al *ojo* y, por añadidura, al *pene*. Esta didascalía sobre la convención sexual es la única que repercute en la estética y en la endocrinología de la puesta en escena, pues la norma del *ojo erótico*, por ejemplo, funciona manera parecida a la fisiología del *coitus interruptus*. “Las comedias impuras” no “son malignas porque provocan la pasión del amor” como defiende la autoría del *Discurso en detestación de las comedias inmodestas*, sino porque no satisfacen plenamente dicha pasión con una dosis adecuada de concupiscencia.

En este *Discurso* se asegura que “los comediantes, mientras representan en el teatro amores fingidos, producen verdaderas llagas en las almas, pues fingiendo el amor, lo provocan”. Así se desprende de la lectura del citado tratado que hace hincapié en “las mujeres adornadas lascivamente que, cuando actúan en el teatro, despiertan con su porte y su decir deseos nocivos a la honestidad”; afirma a renglón seguido que, en los eventos dramáticos -cuya obscenidad contraviene la moral cristiana- existe “un espíritu mágico, dueño de una extraña fuerza, que posee el alma de los espectadores, que así se ven sumidos en un maleficio amoroso con el que el demonio produce en algunos un deseo tan insoportable que llega a convertirse en furor”. Al respecto se cita el encandilamiento de “una pobre doncella que, hechizada con este tipo de maleficio, comenzó a arrancarse la toga de la cabeza, deshaciéndose las trenzas, golpeándose, gritando, haciendo ruido incluso con los dientes y llamando a cada instante por su nombre al joven que la hechizó. El exceso de amor había pasado a ser locura”. Mas debo advertir, supliendo el cometido de las autoridades sanitarias, que si la erótica del teatro produce delirio no es, como pretende la mojigatería y el fariseísmo, porque provoque deseo al *ojo* sino más bien porque censura la apetencia del *bajo vientre*. Por este motivo, la locura catártica de la joven

doncella aparece como síntoma de un teatro que, por haber sufrido la mutilación castradora del dios Príapo, no puede satisfacer el deseo coitivo del público.

Esta convención canónica, usual en la industria del espectáculo, es impropia de la razón de ser erótica del teatro, como a continuación se explica metafóricamente a través del lienzo de *Pigmalion*. En esta pintura, Paul Delvaux muestra la relación *contra natura* entre una mujer desnuda y la estatua de un hombre en cueros cuyo busto es abrazado por aquella, de donde se colige que la libido femenina solo podría complacerse con “un beso frío” pero no con un “coito tórrido”. La frustración sexual de la mujer es de la misma índole que la del público en la convención *onanista*, pues aún y cuando la estatua se haya dotada de pene, la atracción erótica no puede establecerse más que unidireccional, desde ella hacia “el actor de piedra”. La escultura, la pintura o el cine son artes *castradores* cuya erótica funciona para el observador como un consolador para el masturbador. Por el contrario *la genitalidad* es innata a la anatomía del teatro y ahí estriba su otredad, su erotismo irresistible. La convención del *ojo erótico* reviste al drama con un *ropaje* moral que enmascara arbitrariamente la sexualidad de comediantes y de público, algo así como la funda de forma itifálica o pene en erección que utilizan los yalis para cubrir sus vergas. Y, si el ornamento cónico puntiagudo de aquellos aborígenes de Papúa Nueva Guinea, atrae más la atención del observador que la propia desnudez que intenta disimular, parecida suerte corre la sastrería de la censura, que, cuanto más pretende vestir al comediante con un atuendo moral, más hace patente *la desnudez* del arte escénico, por naturaleza orgiástico y orgásmico.

El teatro lleva en sí la ineluctable posibilidad del *incesto*, pero la convención interviene como *cinturón de castidad* que hace frígida a la actriz e impotente a su público. El naturalismo contemporáneo utilizó la metáfora de la “cuarta pared” para aislar el “mundo prohibido” del escenario con respecto al público ubicado en el auditorio, confiriendo a éste el rol del mirón (*voyeur*). La pared virtual impide al espectador profanar el espacio metafísico situado detrás del telón. La convención exhibe a la actriz que representa el papel de *Julia* como a un objeto de deseo, situado en el interior de una zona de demarcación invisible, que es la escena, de modo equiparable al proxeneta que muestra el striptease de su prostituta en uno de los escaparates del barrio caliente en Amsterdam. *La Señorita Julia* es accesible en cuerpo y alma, por supuesto, pero la vergüenza sociocultural reprime la bragueta del espectador.

En la ambigua epidermis de la *Señorita Julia* cohabitan un desnudo ficticio y otro real, tan visible como tangible. Cuando en esta obra de Strindberg, la señorita -tras una noche de desenfreno con su criado- da pábulo a su pelvis, desabrocha su ligero y desata su corsé, el espectador enardecido, que visiona la escena desde la sobra en el patio de butacas, podría traspasar las candilejas -para con luz y taquígrafos- abusar

morbosamente de *Julia*, una señorita en cuya anatomía son indisociables el vello material de la actriz y el pubis inmaterial de su personaje. “Lleva el cuerpo encima del vestido”, comentaba Blaise Cendrars, aludiendo a la moda de los vestidos *simultáneos*. El teatro lleva subrepticamente un prostíbulo metido en la piel: la puta es el vestido simultáneo del actor.

Quinto precepto *Sobre la tramoya de la cama*

La bacante de Teodor Ryquer, joven bacante esculpida en bronce, muestra sin tapujos sus pechos recios y sostiene una copa en la mano derecha y un racimo de uvas en la izquierda. Los amantes imitarán esta obra de arte, pero no en los términos de “mimesis” que plantea la *Poética* aristotélica, sino en términos de ebriedad, esto es, copiarán a la bacante en su ingestión de manjares etílicos. La pareja de *divinos amante* festejará el preámbulo de su cortejo con licor, entonando cánticos ditirámicos y fálicos en honor de Dioniso y Deméter, imitando a los antiguos que en las fiestas de la vendimia -origen del drama griego-, se desinhibían con orgías en honor del sol fecundador de las viñas. Sabido es desde tiempos pretéritos, que el vino espanta a la diosa de la castidad, Diana, mientras atrae a Venus, la deidad del amor, efectos que, según antigua creencia, son debidos al hecho de que Baccus y Venus comparten altares, pues “el teatro no está solo consagrado a la diosa del amor, sino por igual al dios del vino, dos demonios del libertinaje y de la borrachera, ambos unidos en la conjura contra la virtud”. La pareja se adentrarán en los recovecos su *teatro desnudo* en compañía del vino, ya que la bebida hedonista elevará su mente hasta la altura donde se escucha la voz de la revelación orgásmica. “¡Adelante, señores! ¿Se han vuelto acaso abstemios? Vamos, respeten nuestras convenciones: El primer deber, ¡beber!” , dice Platón, a través de Arcibiades, en su *Banquete*. Los consortes beberán hasta que el licor le haga dar vueltas sobre si mismo, alrededor de los cinco caminos en el laberinto de su corazón y siguiendo la luz iniciática de las cinco etapas que describe la sacerdotisa Diotima en el citado ágape. La causa primera de la ebriedad os llevará sin apenas percataros, a la poética de la cama y su lencería fina.

“Apliquemos el martillo en las teorías, las poéticas y los sistemas. Derribemos esa vieja escayola que enmascara la fachada del arte”, dice Víctor Hugo. Me sumo a esta prescripción y exhorto a los amantes a empuñar el martillo para demoler, no sólo los incómodos asientos sino también los vetustos palcos y, para reconstruir en su lugar divanes y alcobas. Maquillemos la decrepitud de los edificios teatrales hasta que

éstos queden convertidos en confortables *casas de citas* para, a continuación, meter mano al diseño de la alcoba y violar la convención del catre. Los arquitectos adecuarán la *Comédie Française* y *La Scala* de Milán al confort de la caza, pues, como departe Ovidio en su *Arte de amar*, se ha de cazar el amor furtivo en los teatros, habida cuenta que “son los lugares que más posibilidades ofrecen para tus propósitos. Allí encontrarás qué amar y con qué divertirte (...)”. Allí, por supuesto, el seductor conquistará su presa entre un vasto muestrario: en la platea posará el joven desnudo (*Muchacho en la cama* de Giovanni Lanfranco); entre bastidores, el hombre y la mujer haciendo el amor (*Los amantes felices* de Jean-Honoré Françavard) y, en el proscenio, dos mujeres encamadas y aunadas en un abrazo lesbiano (*El sueño* de Gustave Coubert), o, mejor dicho, un revoltijo -en la escena capital del drama- de desnudos femeninos, compartiendo la excitación coitocéntrica (*Las mujeres* de Tamara de Lempicka). Y para aderezar todo, ¡uf!, la viuda alegre (*Mujer de luto* en la *Ópera* de Mary Cassat) cotilleando con sus prismáticos los amores efébricos.

Novio y amor triste de Simeon Solomon muestra un ángel apesadumbrado y desnudo que camina, pisándoles los talones, tras una pareja de enamorados. El novio hermoso, también en cueros, rodea con su brazo izquierdo el torso semidesnudo de la mujer, a la par que, con la mano derecha, acaricia los atributos masculinos del ángel alado, o sea, los genitales del *Amor*, sin que la novia se percate de este gesto homoerótico -pues ella mira con embeleso a los ojos de su novio, al que abraza con arrebató-. La heterodoxia de la que hace gala este novio fogoso será un docto ejemplo para aplicar a la relación de pareja, para hacer del arte del amor una comedia contra el orden sexual establecido, para hacer de la alegría promiscua el ángel de la guarda que gué la métrica y la gramática de esta poética y de cualquier otra. Con tales premisas como acicate, proceda el poeta a festejar las Saturnales, poniendo el mundo patas arriba, y, en vez de clasificar por géneros - tragedia, comedia, y tragicomedia-, divida sus dramas por sexos: drama homosexual, heterosexual y hermafrodita. Asimismo, juegue el director de escena a los naipes con los intérpretes de la puesta en escena, juntando los reyes en pareja o las tres damas en cama redonda, y, en su porfía celestinesca, ennovie aleatoriamente la *Lisístrata* de Aristófanes con la *Nora* de Ibsen, o al *Romeo* de Shakespeare con el *Don Juan* de Molière. Finalmente, el filósofo, como Sade con sus *Crímenes de amor*, asesine con masoquismo la teoría de las unidades - unidad de lugar, de tiempo y de acción - y haga de la plenitud sádica la única regla superviviente. Aunque no soy jurisperito, sintonizo con el romántico *Prefacio a Cromwell* cuando manifiesta que “no hay reglas, ni modelos, o más bien, no hay otras reglas que las generales de la naturaleza que planean sobre el arte”. El actor del amor se tomará cuantas licencias estime, con tal de gozar “de los placeres que procura el arte”; de manera que, siguiendo a Melchor de Jovellanos en su magisterio poético “nunca abandonemos los inefables goces” y “sintamos aunque las

reglas lo contradigan”. Al fin y al cabo, “las sensaciones son hechos; y las reglas son abstracciones o teorías que pueden ser inexactas”. Convicción esta que comparto pues -subrayo- la exuberante tramoya de la cama es la única y verdadera filosofía cartesiana del matrimonio, mientras lo demás son triquiñuelas.

“El amor feliz no tiene historia en la literatura occidental”, como aprecia Denis Rougemont en el *Amor y Occidente*, matizando a continuación: “El gran hallazgo de los poetas europeos, lo que les distingue de la literatura mundial (...) es conocer a través del dolor, el secreto del mito de Tristán, el amor pasión a la vez compartido y combatido, ansioso de una felicidad que rechaza, magnificado por su catástrofe: el amor recíproco desgraciado”. Bien al contrario, el *final feliz* de cualquier historia de amor es el baluarte y móvil de esta poética que parte en guerra contra la catástrofe estándar, contra el final desdichado de las plañideras Ofelia o Desdémona, y que, desde este instante, toma prestado de Caravaggio el motivo pictórico para su escudo de armas: *El Amor Victorioso*

Si la cama es el nudo gordiano del matrimonio, nada mejor que restaurar la virilidad del tálamo y la alcoba nupcial mediante el afrodisiaco del *amor victorioso*, que tiene las propiedades curativas de la penicilina y puede sanar de su desidia al frígido espectador. El *attrezzista* hará bien en ubicar la cama en el promontorio de toda intriga dramática, para que el colchón y la tarima del escenario sea una misma vegetación, como sucedía en los campos del Edén, donde no existía más colchón que el césped reverdecido, donde los sembradores de la tribu hacían el amor por doquier, y eran, por ello, felices; donde todo el monte era orégano y todo teatro era orgasmo, hasta que una conspiración eunuca castró el placer del teatro pistacho y éste escondió sus vergüenzas detrás de esa hoja de parra que es todo convencionalismo social. Cual pica en Flandes, poned la cama en el centro, en la primicia que ocupaba el ara en la *orquestra* circular del antiguo drama griego. O, aún mejor, expropiad todas las catedrales góticas, usadlas de alcoba y oficiad vuestro más íntimo *auto sacramental* sobre la cama una vez convertida en altar.

Sexto precepto *Sobre el apuntador del amor*

Los compañeros sexuales, artífices de lectura del *Arte Nuevo de hacer el Amor*, consumirán su ágape nupcial agotando el licor nutritivo de estas páginas -como se bebe leche de la jícara matrona- y uncirán con perfume de jade sus cuerpos sin ropa mientras se desnudan con parsimonia. Los juglares de esta epopeya amorosa no deben hacer, pues, una lectura lineal -como manda la tradición-, sino sinoidal, raptando los enigmas, mientras orientan su héjira hacia el epicentro de su propio

laberinto sexual. Y, al llegar al lugar más fino de la porcelana conyugal matarán la noche con su veneno seminal.

Para que vuestro coito escénico merezca el aplauso del respetable, haréis caso omiso de cuantas reglas se anuncian, a bombo y platillo, en el *Arte poética* de Horacio o en el *Arte poética* de Boileau, si bien de esta última no elidiréis aquella regla en la que se dice que para expresar la alegría y la tristeza de los amantes, “no basta con ser poeta, sino que es imprescindible estar enamorado”. Y, por contra, para vuestra dramaturgia salvaguardaréis los consejos árabes del tratado erótico *El Jardín perfumado* del Jeque Neftzawi y, por lo mismo, tomaréis como pauta para vuestra dirección escénica el *Kama-sutra* de Malligana Vatsyayana, cuyo repertorio sobre la *fellatio* y *cunnilingus* obedeceréis a pies juntillas

Fundaréis vuestro *Teatro del Amor* en medio de brumas y de brisas, sobre “la tierra sin mal”, os otorgaréis como Constitución concubina el *Libro del amor (Las conquistas de las Mecas)* de Ibn Arabi y os postularéis *esclavos del amor* -acepción que, según el poeta sufí, es de noble alcurnia-, en consonancia con la doctrina del siguiente verso: “Cuando ella me llama, es para decirme: ¡Oh, esclavo mío!”. Y, para más abundamiento, aceptaréis de buen grado la esclavitud del *Amor libre*, vuestro único señor, al que honoraréis aventando vuestras declaraciones amorosas hacia las bambalinas de las nubes mediante *teatros volantes* o cometas adornadas con las estampas de *Cupido y Psique* (Bouguerau) y los versos de *Amor de Cassandre* (Ronsard): “Yo quiero quemar todo lo imperfecto de mi corteza humana para levantar el vuelo hacia el cielo”. Con la utopía por plumada, edificaréis vuestro *Teatro del Amor* con ladrillos de los vestigios de la *Ciudad del Sol* de Tommaso Campanella, pero comenzando por el tejado esperanzado que anuncia el profeta del apogeo (Ernst Bloch): “La génesis del mundo no se halla al principio, sino al final(...)”. En vuestra existencia apocalíptica no tendrá razón de ser el paisaje pues todo él será una escenografía, como toda la ciudad será un teatro sobre cuya paredes copiaréis los motivos eróticos que se muestran sin pudor en la fachada de los templos de Khajuraho. La parafernalia de las escenas sexuales, modeladas al aire libre de la ciudad adulterina, será el espejo en el que se mire la multitud cuando sus cuerpos a la luz cálida del sol, en la algarabía de fuenteovejuna todos a una, copulen un día sí y otro también.

Y un día sí y otro también se repetirá esa multitud de amores, absorta en sí misma, ese *teatro al aire libre* que relata Rousseau en su *Carta a Alembert*: “Es al aire libre, sobre el cielo, donde tenéis que reunir y libraros a los dulces sentimientos y a vuestra felicidad (...) Aún mejor: dad los espectadores en espectáculo, devolved en sí mismos a los actores, haced que cada uno se vea y se ame en el otro”, ¡hosanna! Y, tras apurar las últimas gotas de vuestra copa, experimentaréis el ascenso piramidal hacia el sincretismo trinitario del Sexo, del Amor y del Teatro, hacia la

contemplación de Talía, musa de la comedia, en cuyo estado de fruición permaneceréis -emulando *El ídolo eterno* (Auguste Rodin)- postrados de hinojos.

Muchas cosas podría aún decir, pero hay que hacer mutis por el foro. Guarde el tramoyista, pues, en el baúl de los recuerdos los apolillados decorados de Sebastián Serlio para la tragedia, la comedia y el drama satírico o pastoral, ya que a partir de este instante todos los escenarios posibles tendrán idéntico telón de fondo, ilustrado con un camino hacia las tierras de los dogones cuyo punto de fuga se difumina en el horizonte africano. Un camino con la imagen de Dafne, perseguida por Adonis (*Apolo y Dafne* de Lorenzo Bernini), como alegoría del poder transfigurador del *Teatro del Amor*. Y, una vez *desnudos* de cuerpo y alma, cuando por amor os transfundáis en puro teatro -del mismo modo que Dafne se metamorfosea en árbol-, podréis encaminaros hacia el punto de fuga, traspasar la *puerta nupcial* y habitar para siempre al otro lado, en el coito de las *mil y una noche*, en donde *El apuntador del amor* está omnipresente sobre todas las cosas.

Allí es donde los enamorados únicamente se alimentan con la lírica de las páginas más gloriosas del teatro. Por esta razón, el *susurro* del apuntador tiene para ellos un poder totémico, similar al de la leche que alimentó a Rómulo y Remo, y ello explica por qué los unos tomaron al *apuntador* por piedra fundacional de su *Teatro del Amor*, mientras los otros prefirieron la loba para la fundación mítica de Roma. La escultura *Susurros de amor* de Viktor Brodzki es, según parece, una réplica exacta de la que preside sobre un pedestal el destino de aquella ciudad de enamorados. La escultura representa un Cupido púber y lúdico, que bisbisea secretos de amor a la oreja de una efigie femenina. Pues bien, quienes allí habitan han tomado a Cupido por símbolo del *Apuntador del amor* y a la mujer por alegoría del *comediante*, para dar a entender que el apuntador de teatro debe tener como misión exclusiva *susurrar* a la oreja del comediante tan solo aquellas páginas cuyo argumento sirva para que los enamorados sueñen con una vida, similar a la que imaginaran aquellos otros en *La educación sentimental* de Gustave Flaubert, con “una vida amorosa suficientemente fecunda para llenar las más vastas soledades, excediendo todas las alegrías, desafiando todas las miserias(...)”. Imaginad pues, ¡oh, enamorados!, esos instantes salvíficos en que se ilumina el espacio vacío y aparece la belleza, como en aquella narración que Nerval hace en *Sylvie* a propósito del espectador que contempla a la actriz que ama: “Su sonrisa me llenaba de una beatitud infinita; la vibración de su voz, tan dulce y no obstante timbrada, me hacía estremecer de alegría y de amor. Ella tenía para mí todas las perfecciones (...), bella como el día a las luces de las candilejas, pálida como la noche, cuando la batería bajaba y la iluminaba desde arriba (...) y la mostraba más natural, su belleza deslumbrante en la sombra”.

El apuntador del amor es la voz coral en aquel país de ensueño, sin miserias ni soledades, en donde los únicos funcionarios del Estado son una pléyade de cupidos

que se reparten estratégicamente por todos los rincones de la ciudad con el propósito de cubrir toda la gama de situaciones teatrales posibles. Cada jardín dispone de tantos cupidos como bancos y cada calle cuenta con tantos cupidos como balcones, pues así, cada novicia -semejante a la Doña Inés de Zorrilla- goza de un Cupido a su servicio, que monta guardia permanente en el banco de su jardín y le *susurra* los versos arrebatadores de Don Juan en las noches de luna; y, por lo mismo, cada ciudadana enamorada, parecida a la Roxana de Rostand, dispone de un Cupido debajo de su balcón, cuya sola misión es *susurrar* los versos encendidos de Cyrano en las noches de ronda.

Allí, un apuntador en funciones de gentilhomme de cámara penetrará en los secretos de vuestra alcoba, donde depositará bajo vuestra almohada una antología de los hitos amorios de la *Historia universal del teatro*, cuya lectura alargará vuestra pernocta en la noche de bodas. De este modo, las mejores mieles de la literatura dramática libarán vuestra *mil y una noche* de placer conyugal ininterrumpido. Y así, y solamente así, es como haréis el amor sobre un lecho repleto de pétalos, con vuestros genitales indisolubles en la postura erótica *mula bandha*, ¡ay!, mientras descifráis paulatinamente las leyes secretas del *teatro desnudo* y otros espermas.

Corolario

Sobre la divina comedia del amor

A guisa de colofón, *El Arte Nuevo* insta una vez más a los hombres y mujeres a que subviertan el orden establecido hasta transformar la realidad a imagen y semejanza de su amor, para, a renglón seguido, elevar el amor al nivel superior, esto es, a la imagen y semejanza de su teatro. A fin de cuentas, vuestra vida terrenal se transmigrará sobre la constelación del *Teatro del Amor* y, desde aquellas alturas del firmamento, conoceréis un placer orgásmico más grande que ningún otro mortal.

En la orilla del sur o, más exactamente, en el escenario incestuoso para el intercambio entre actores y público -dioses y mortales-, descubriréis vuestro *Teatro del Amor*, situado en un paraje bucólico semejante a los *Jardines de Babilonia*, pero cuya topografía hace recordar la filigrana femenina, por así decir, del *Origen del mundo*. Y allí, en la unidad de una civilización en la que *Teatro* y *Amor* o poesía y concupiscencia, constituyen aspectos inseparables y complementarios de la armonía del universo, viviréis en la desmesura del amor, desnudos para más señas, como aquellos personajes lúdicos de la *Edad de Oro* de Lucas Cranach. Allí, donde el teatro gobierna el mundo.

La simbiosis del Teatro y del Amor constituye la biología de aquella comunidad que no establece diferencia alguna entre el arte y la vida, entre el teatro y el

prostíbulo, pues quienes en ella habitan no tienen más vida que la inmortal de los personajes que cada uno elige e interpreta indefinidamente, bajo los auspicios del *Príncipe de Homburgo* (Kleist), cuya misión no es otra que la de inculcar a los ciudadanos tanto el desacato por principio, el rechazo del sistema, la desobediencia de las órdenes de todos los directores de escena, y la sumisión -por contra- a los dictados de sus corazones aquiescentes. Todos los ciudadanos obedecen el mismo imperativo agustiniano: Ama y haz lo que quieras (“Dilige et quod vis”). Y así resulta que, a los oficiantes de aquel *Teatro del Amor*, todo les está permitido durante la celebración de sus orgías místicas en el templo acropolitano. Su doctrina, la del uso del teatro para el erotismo, permite todos los estilos y técnicas de unión sexual, pues no poseen conciencia del mal, ni sentimiento alguno de culpabilidad u obscenidad. Y es que el Amor es la suprema ley de su Teatro.

En aquella comuna idílica, los comediantes y los amantes conviven en una unidad perfecta o coito cósmico entre el erotismo de hacer teatro y el arte de hacer el amor. Los hombres y las mujeres del *Teatro del Amor* se expresan al aire libre a través del desnudo, muestran sus *lingams* y *yonis* a la luz del sol cual melocotones maduros y copulan entre bastidores mientras contemplan en el escenario los dramas de Tito y Berenice, Calixto y Melibea o Romeo y Julieta. De tal suerte, experimentan la *maharaga* o gran emoción, sumando a su excitación erótica la estimulación estética. Esta sobredosis de placer recorre, cual caballo al galope, el laberinto de la pasión, hasta alcanzar la cima del *rasa* o goce supremo donde permanecen en estado de *nirvana*.

La comuna arcádica se compone de *amantes del teatro* -comediantes, que interpretan sin cesar las más excelsas puestas en escena de la historia- y *actores del amor* -su voluptuoso público que en total libertad satisfacen plenamente su deseo amoroso según las reglas del teatro-. Y es solamente así como, acostados sobre el lecho reverdecido, sacian todas sus apetencias con los frutos carnales que propicia el *Árbol de la vida* y con otros variados disfrutes silvestres.

Y es solamente así como, acostados sobre un lecho repleto de pétalos, con sus genitales indisolubles en la postura erótica *mula bandha* - en la gloria de sus cuerpos incandescentes, en plenario deseo de consumirse con el fuego, en anhelante espera del reino de la gracia- aquellas parejas, ¡ay!, consumen -y consuman- como un todo indivisible el placer conyugal del *teatro* y del *amor*.

Y es solamente así como, también vosotros, haréis del *amor* un *teatro*, si queréis habitar para siempre en la *pornografía de la felicidad*.

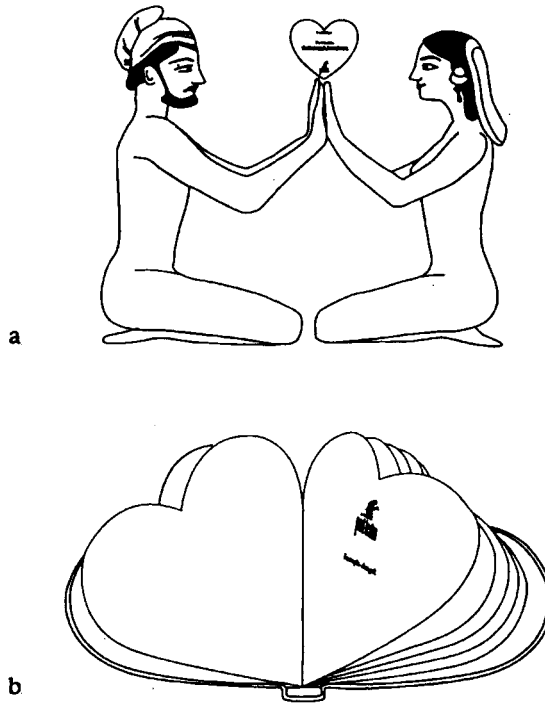


Fig.1. *Post- poética de las artes del amor*

La teoría del *post-teatro* se compendia en la *Edición Glamour*, compuesta por nueve opúsculos o libros (más un décimo o anexo). El *Arte Nuevo de hacer el Amor* corresponde al primer título de esta serie de nueve y se adentra en el tema de la poética *post*. Los restantes libros pasan revista a la dramaturgia *post*, a la caracterización del actor *post* o , entre la multiplicidad de temas, a la puesta en escena *post*. Todo ello referido a los cincuenta y cuatro obras dramáticas de estilo *post* (de la cuales treinta y tres corresponden a la *Edición Transformer* y veintiuna a la *Edición Gadget*).

- a. Los *Actores del amor* o lectores neófitos del *Arte Nuevo de hacer el Amor*.
- b. *Post-teatro, Arte Nuevo de hacer el Amor* en su formato de libro acorazonado.

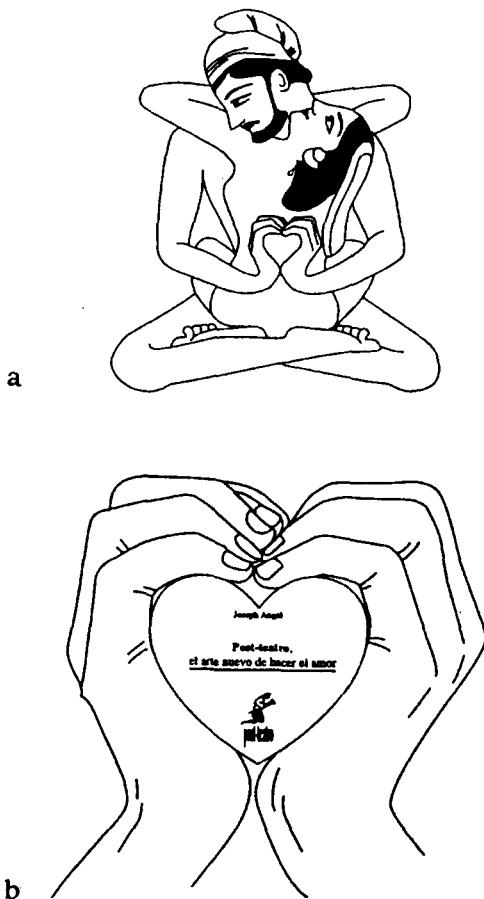
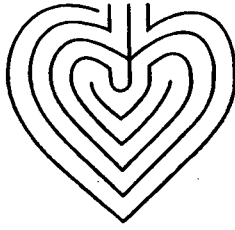


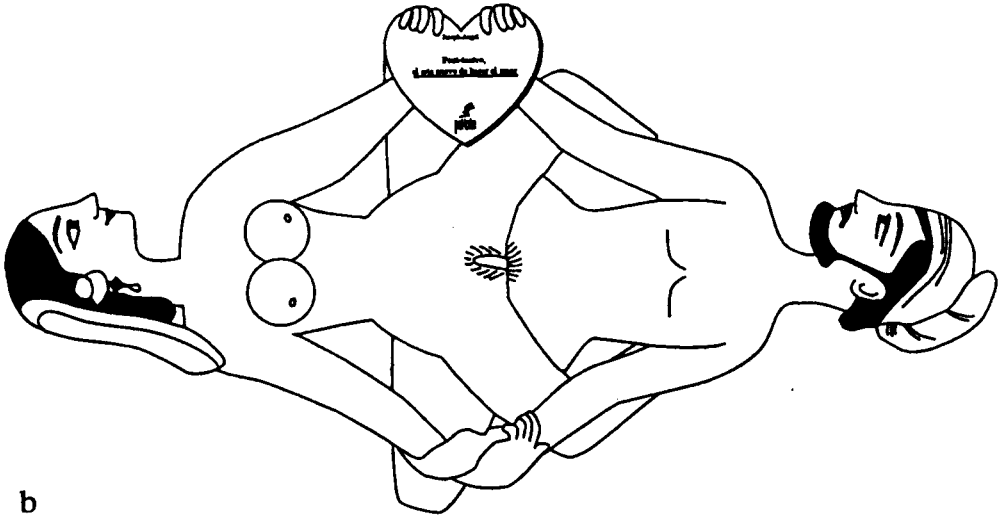
Fig. 2. Los actores del amor y el mudra corazón .

El libro *Post-teatro, Arte nuevo de hacer el Amor* encaja en la concavidad acorazonada o espacio circundado por dos manos cuando éstas engendran el mudra “corazón”, gesto manual que cumple la función de saludo en el protocolo de la *República del Post-teatro*.

- a. Actor del amor ejecutando el mudra “corazón”.
- b. *Post-teatro, Arte Nuevo de hacer el amor* en la concavidad del mudra.



a



b

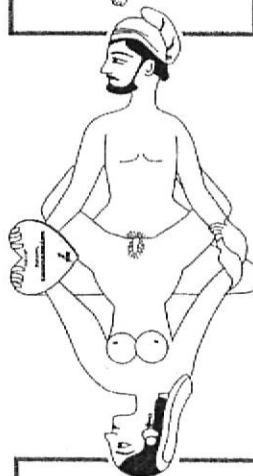
Fig. 3. Laberinto erótico de los actores *post*

Los *divinos amantes* elucidan la verdad escondida en el *Arte de hacer el Amor*, al mismo tiempo que descodifican sus cuerpos desnudos, postrados sobre una alfombra estampada con un tanka de nueve yantras-mandala o episodios sobre los que se superpone la fina transparencia de un laberinto acorazonado.

El tanka guarda íntima relación con la construcción teórica de la poética *post* y el drama ritual metafísico. El tanka está organizado espacialmente como un camino simbólico, en espiral del exterior hacia el interior, por el que transitan visualmente los actores del amor y acceden, gracias al frenesí sexual, a la experiencia contemplativa del *Teatro del Amor*.

El camino iniciático consta de nueve estaciones o imágenes que resumen la teoría del *Arte Nuevo de hacer el Amor* en el siguiente programa narrativo: Se entra en el laberinto por la imagen de la convención onatista (joven masturbándose en *Amigas* de Christian Schad), y de la convención libertina (mujer desnuda en la cama, incitando al fornicio, en *Chico malo* de Eric Fisch); luego se pasa por la estética del desnudo (la visión través de un orificio de *Una dama ataviándose* de Jean-Antoine Watteau) y por el vuelo de comediante y público hacia la conciencia unitaria del incesto (el vuelo en *Cupido y Psique* de Bouguerau); prosigue el itinerario por la cópula sin tabúes entre el actor y su público (dos mujeres desnudas en la cama lesbica en *El sueño* de Gustave Coubert) y el post-coito extásico de estos *divinos amantes* (pareja de rodillas, adorando mutuamente sus cuerpos desnudos, en *El ídolo eterno* de Auguste Rodin); tras la exaltación a la fuerza metamórfica del teatro (el mito de la joven transfigurada en naturaleza en *Apolo y Dafne* Lorenzo Bernini) se culmina con la apoteosis del *post-amor* (en *El Amor Victorioso* de Caravaggio). El recorrido finaliza en el pináculo del laberinto, con la imagen erótica *mula bandha* o la exaltación del teatro feliz.

- a. Laberinto acorazonado.
- b. Posición erótica *mula bandha*.
- c. *Post* - tanka de nueve yantras-mandala.



c