

Pensar el teatro

Angelina Muñiz-Huberman

El teatro, esa maravillosa farsa que encierra siempre verdad, es analizado por la escritora Angelina Muñiz-Huberman desde diferentes puntos de vista: la envidia y el deseo de “lo otro”; la ruina y la sobrevivencia; las sombras y el silencio. Si algo caracteriza al teatro, dice la autora de El mercader de Tudela y Aréusa en los conciertos, es la esperanza: “un asomo de victoria anuncia que no todo se ha perdido y aún queda polvo en los resquicios que levantará nuevo vuelo cuando, al día siguiente, se abra la función”.

Para Ludwik Margules

DESEO DE “LO OTRO”

Tal vez sea el género dramático el que se haya planteado tempranamente la pregunta filosófica de quién es el otro. De igual modo la filosofía, en sus orígenes, necesitó el diálogo que enfrentaba a dos personajes para exponer sus ideas. Platón, a medio camino entre la poesía dramática y la filosofía, contrapuso ideas por medio de voces.

Y las voces nos llevan al sonido y al silencio. A la necesidad de contar y de callar.

Cuando la sociedad evoluciona, el lenguaje caracteriza a sus ciudadanos. Hablar se vuelve una forma abarcadora del ser. Sin palabra no hay entendimiento y no hay pregunta sobre la condición humana. Cuando nace el interlocutor las ideas se contraponen y la dialéctica



111 Sutter Street, San Francisco, CA

es el primer paso al arte dramático.

Mas el hombre, en sus orígenes, se siente atado a los dioses y entre las primeras formas a su alcance surge la tragedia como posible reconciliación de los grandes dilemas y de la angustia de la existencia. Aquello que no entiende lo convierte en forma ritual y lo ofrece como sacrificio a cambio de una tregua extendida.

Los dioses deben ser aplacados.

El lenguaje, el ritmo y la musicalidad le permiten ordenar el caos circundante. Dice María Zambrano: “La tragedia crea orden y equilibrio, porque conjura al mismo tiempo que re vela los múltiples *daimon* que asaltan el corazón humano”.¹ Así que, el aparente desorden

¹ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, FCE, México, 1986, p. 223.

...aun la puesta de la más moderna de las obras
y hasta la que se actuara por primera vez,
ante el hecho de su repetición, cargaría con un peso
histórico que a partir del día siguiente
contaría ya con un pasado...

de las pasiones y el destino implacable de los condenados no es sino lo que se ofrece a cambio del orden y el equilibrio, aunque éstos sean obtenidos por el silencio, el sacrificio y la muerte.

En otras palabras, se instaura el reino de la piedad. Una piedad que se manifiesta de manera cruel y contradictoria. No es la piedad hacia la naturaleza que puede ser prevista aun en su desorden (cataclismos, desastres, huracanes, terremotos), sino la piedad por la pasión humana del todo imprevisible. Como cuando Antígona decide guiar a su padre, después del conocimiento del incesto y sangrando por la ceguera. Ceguera de no haber visto su delito. O cuando la misma Antígona decide enterrar con honores a su hermano, traidor a la ciudad. Y es ésta la piedad de Antígona: el saber tratar con “lo otro”. El hacer suyo e incorporar “lo otro”. El borrar la distancia, la frontera. Ofrecerse en sacrificio para dejar de ser ella a fuerza de tanto ser ella. Impedir que la paralice el “otro” y, en cambio, atreverse a reducir, a acotar el comportamiento humano. Es decir, eliminar lo superfluo y quedarse con lo esencial. Y esto es el principio del conocimiento.

Así, el conocimiento del hombre y sus pasiones son la sabiduría que aporta el arte dramático. Sus vías proceden de una movilidad impredecible que borra el destino al cumplirlo. La piedad o aceptación del “otro” se relaciona, entonces, con la idea de exilio. Los personajes trágicos se caracterizan por el exilio al que son empujados: el lugar en el que únicamente alcanzan la libertad como sinónimo de la soledad.

El espacio de la representación se convierte en un terreno de la sacralidad y su vacío se llena de historias incompletas que aspiran a atrapar la temporalidad de quienes carecen de tiempo. Todo adquiere la cualidad de lo mortal. Un personaje de *Noche de Reyes* en una escueta frase shakesperiana, dice: “Apenas han pasado dos horas de mi camino hacia la tumba”. Que son las dos horas de la representación y las dos horas que marcan el paso hacia el fin de las cosas. En el gran tiempo de los tiempos, en el tiempo repetitivo de la representación, tampoco la memoria puede impedir que el reloj mar-

que las horas. Los momentos que se escapan, de los que es consciente el actor, se consumen en el enigma que sólo se resuelve cuando cae el telón. Finalmente, el argumento se descifra, pero el desasosiego vuelve a aparecer cada día que el tiempo nace de nuevo.

En ese nacer del tiempo lo que nace es el enfrentamiento con “el otro” como una forma del deseo o de la envidia. Cada personaje se debate en la lucha por alcanzar al otro, ya sea para poseerlo, para aniquilarlo, para utilizarlo, que no son sino formas del amor y del odio. De la piedad también. La bipolaridad se establece cuando cada personaje es su contrario: el rey quisiera ser mendigo y el mendigo, rey; el amado, amante; el hombre, mujer; el hijo, padre. Y así infinitamente, en una ronda que se hermana por la envidia del “otro”. Buena y mala envidia, pero ambas como una avidez de ser uno y dos o tres o cuatro. En el fondo, late la melancólica pérdida de la unidad.

Como la unidad no puede ser alcanzada, más que en el efímero instante de la posesión amorosa, el mundo adquiere la marca de la ambigüedad y así nace “el otro”, “lo otro”. Entramos, entonces, en el terreno de la verdadera ambivalencia: la de lo sagrado que necesita una interpretación. Y es ése el meollo de todo asunto y trasunto dramáticos: interpretar lo sagrado dentro de lo cotidiano: trasladar lo cotidiano a la desconocida dimensión sagrada, pero deseada, envidiada. Adán, Caín, Job, no son sino la muestra del abandono divino que origina la verdad. Son ellos los que ven más, los que más envidian (*invidere*).

El acto teatral es la manera de exponer una verdad más allá de su comprobación. De establecer un espacio de deseos incumplidos, de estar siempre contemplando al “otro”, torturado por él, viviendo en él potencialmente, sin nunca llegar a serlo. El espectador, pasivo irremediablemente, adquiere la mayor carga de envidia que pueda soportar ser alguno. Él es “el otro” y “lo otro”. En este intercambio de personalidades el actor no duda en ser “otro” y lo cumple; el espectador se resguarda como un intruso no invitado, como quien ve al semejante sin nunca llegar a ser parte suya. Su deseo no se satisface con

la vista. Su envidia llega más lejos en el juego de equívocos al no determinar el destino del “otro”. Al no ser tampoco el autor y quedar al margen, en la oscuridad.

RUINA

Podríamos preguntarnos si la obra dramática no es una ruina. Una ruina plena de valor. Una ruina testigo de la historia. Pues aun la puesta de la más moderna de las obras y hasta la que se actuara por primera vez, ante el hecho de su repetición, cargaría con un peso histórico que a partir del día siguiente contaría ya con un pasado y un atisbo hacia su conversión en ruina. Equivaldría a la certeza de un futuro repetitivo, de un insistir en la memoria, en el gesto casi idéntico para atrapar las líneas de la dura piedra que no se desmorona al transformarse en ruina.

Podemos considerar a la ruina como el más poderoso ejemplo de la sobrevivencia.² Es la historia rescata da, hecha presente, reconocida cada día. Coincide con el drama que persiste luego del silencio final, aunque se sepa que todo habrá de ser contado de nuevo.

Si la obra es un reflejo de una ruina, adopta como ella el carácter sagrado de un templo. Un anfiteatro equivale al espacio reservado al ritual religioso. Es decir, el ritual

² Así lo afirma María Zambrano en *El hombre y lo divino*.

que une al sacerdote con el creyente y al actor con el espectador. Esa simbiosis inseparable de la vida y la muerte. Si, en palabras de María Zambrano, la ruina es la victoria del fracaso, la representación teatral no lo es menos.

La ruina ha borrado el concepto de tiempo y propone el suyo propio con la fortaleza de los signos que no se han perdido. De igual manera, el espacio teatral elimina el tiempo y se recrea en el que instaura. Un tiempo equivalente a la falta de temporalidad del sueño y, sin embargo, dándose en el tiempo. Entre la vigilia y el sueño transcurre la vida obra, como muy bien lo advirtió Calderón de la Barca.

Lo que perdura de la ruina es lo que perdura de la vida obra: los rasgos imborrables y la sensación de una frágil eternidad.

FUGACIDAD

Contra todo lo que se ha dicho, la representación teatral no es fugaz. La acción que parece escaparse es más bien la acción que perdura. La prueba sería que ya no asistiríamos a la puesta en escena. Esa insistencia en asistir justifica la existencia. Tres palabras con la misma raíz que se encaminan a su origen: *sistere* es “colocar”, por lo tanto, “salir”, “nacer”, “aparecer”. Insistir. Asistir. Existir.

Las raíces remiten al deseo de atrapar la realidad en el momento mismo de su nacimiento, en una contempla-



2201 Pacific Avenue, San Francisco, CA



50 Golden Gate Avenue, San Francisco, CA



235 Montgomery Street, San Francisco, CA

ción que conduce al examen del sentido de la vida. Entender su sentido libera del tiempo y acerca al estatismo ansiado. Un estatismo que no lleva en sí la muerte, sino su aplazamiento. Los actos de la obra pretenden poner orden, donde el final es un melancólico retorno al principio. Salir, nacer, aparecer. Actor y espectador saben que la obra no termina, porque su repetición es infinita. El telón último en verdad nunca cae ni cierra la historia. Las luces apagadas tampoco significan la oscuridad. Si algo caracteriza al arte dramático es la esperanza. Lo que podría ser una condena deja, entonces, de ser una condena.

También es falsa la idea de espacio y movimiento. Creemos que se dan en la escena, pero no es sino una simulación. Una ilusión. Es un reflejo de lo que imagina el espectador: el escenario está tan vacío que se llena de cualquier cosa: por lo tanto, deja de existir. Podríamos preguntarnos, ¿qué es lo que existe? Aparentemente, el sonido, la voz, la música. Lo inatrapable.

El sonido, la voz, la música son la palabra. Son la insistencia. Lo que queda después del silencio. El silencio encarnado. La manera de establecer la relación entre el hombre y lo sagrado que, a lo largo de la historia, aunque cambie de signo sigue manteniendo el vínculo. El hombre y lo inexplicable, el hombre y el destino, el hombre y la nada.

SOMBRA Y SOLEDAD

Dos términos relacionados con el espectáculo teatral aparecen para inquietar: sombra y soledad. La sombra se da como una luz faltante que revela a medias. En el

misterio que no puede ser penetrado en su totalidad, la necesidad de la sombra es la afirmación de la vida. Como tal, su falta es una condena. El escenario carece de sombra y marca así su soledad. No hay nada más vacío que un escenario vacío: doblemente en sombra y en soledad. ¿Estaremos hablando del teatro como un espacio de la soledad? Soledad del actor que finge ser otros solitarios y soledad del espectador que finge olvidar la compañía. En realidad, qué estado tan paradójico donde las emociones no son lo que son y el olvido es la medida de todos los vacíos. Por más que el teatro renacentista trató de hacer suyo el reino de la memoria y pasó a ser la inspiración de los teóricos (Giulio Camillo, Giordano Bruno), lo que domina es la vuelta de tuerca que incide en la desmemoria de la soledad. Y en el silencio.

SILENCIO

Lo que queda de la función teatral es el silencio: la imagen del personaje frente al espejo, abandonando su gesto y su ritual. La memoria sin razón de ser. La ausencia sin paliativos. La pérdida de todo esfuerzo. La negación del tiempo. El entierro de las promesas. La esperanza claudicada. La lágrima en vano y la risa sin eco. La tramoya y las bambalinas estáticas. El prodigio borrado. El monstruo encadenado. La pasión irredenta. La melancolía sobre todas las cosas.

Y, sin embargo, un asomo de victoria anuncia que no todo se ha perdido y aún queda polvo en los resquicios que levantará nuevo vuelo cuando, al día siguiente, se abra la función. **U**