



## De aquí y de allá

### La belleza e l'inferno

ROBERTO SAVIANO

El teatro es un espacio distinto, distinto de los medios, de los libros: ni público ni privado. Me gusta ver la palabra *cívico* al lado de teatro. [...]

En los teatros fue donde nos reunimos después de la catástrofe de *tangentopoli*, a los teatros se va para oír a los que ya no pueden hablar en otros sitios. En los teatros se habla sobre nuevos itinerarios, porque hay que verse las caras, oír cómo rebotan las palabras y olfatearse unos a otros. La paradoja resuelta es que precisamente el teatro, lugar de la mentira, de la representación de la ficción, acabe siendo el lugar de la verdad posible. De las verdades, por lo tanto.

[...] El teatro convierte en voz lo que es palabra, concede rostro, cubre con un manto de carne las palabras, sin oprimirlas, al contrario, descubriéndolas, dándoles epidermis y convirtiendo las historias de un lugar en historias de todos los lugares, un rostro en todos los rostros, y esto es lo que le da más miedo al poder, a todos los poderes. Porque sus enemigos ya no tienen rostro, pero cada rostro puede volverse enemigo. El poder del espacio teatral como lugar que interrumpe la soledad, que permite una difusión de verdad hecha de tímpanos y sudor, de miradas y luces tenues me parece más necesario que en otra época. Una verdad dicha en soledad equivale a una condena en muchos sitios de este país. Pero si rebota en las lenguas de muchos, si es protegida por otros labios, si es comida compartida, deja de ser una verdad y se multiplica, cobra nuevos contornos, se torna múltiple y ya no corresponde a un solo rostro, a un texto, a una voz. Y me gusta pensar que el simposio, la mesa servida, el banquete en el que puede suceder esto, también puede ser el escenario. Sería necesario que la atención continua y desbordante que se presta a las declaraciones de los políticos se secara para dejar sitio a un relato constante y polifónico del país. Que cundieran los relatos para conocer, y entender como única condición para adquirir la plena ciudadanía de este país, para comprender de verdad qué dinámicas lo gobiernan, para saber qué ocurre más allá del alboroto de la política...

### El mundo imperecedero del teatro

TENNESSEE WILLIAMS. *THE NEW YORK TIMES*. 1951. TRADUCCIÓN A. R. CELADA.

Carson McCullers termina uno de sus poemas líricos con este verso: «El tiempo, ese eterno insensato, que recorre el mundo carcajeándose». Es precisamente ese rodar continuo del tiempo, que apremia de forma tan violenta que parece estar aullando, lo que priva, en gran medida, a nuestras vidas de su dignidad y de su significado y es, asimismo, probablemente más que ninguna otra cosa, *el detenerse del tiempo* que acaece al completar una obra de arte lo que otorga ese sentimiento de profundidad y significado a algunas obras de teatro. [...] Si el mundo del teatro no nos brindara la ocasión de contemplar [a los personajes] bajo esa condición especial de *un mundo fuera del tiempo*, entonces, ciertamente, los personajes y las situaciones del drama se convertirían en algo sin sentido, tan trivial como los encuentros y las vivencias reales.

Las tragedias clásicas en Grecia encerraban una nobleza formidable. Los actores portaban máscaras, el movimiento era ritual, casi como un baile; y el lenguaje estaba revestido de un tono épico tan alejado de la conversación cotidiana de aquel tiempo como de la de ahora. Y a pesar de todo no sonaba a falso al público griego: la magnitud de los acontecimientos y las pasiones que se suscitaban no parecían en absoluto desproporcionadas con la experiencia cotidiana. Y me pregunto si no sería porque el público griego sabía, o bien de forma instintiva o bien porque había sido entrenado para ello, que el mundo de la ilusión teatral está al abrigo de esa sensación que hace a la gente sentirse *pequeña* y sus emociones poco relevantes. [...]

Una obra de teatro puede ser violenta, llena de movimiento, pero a la vez encierra una sensación de reposo que permite la contemplación y produce el clima adecuado para que florezca la tragedia, con la condición de que se cumplan ciertas condiciones del tiempo presente. En la vida real, a los momentos placenteros les suelen seguir momentos de hartazgo y pesadez [...] En una obra de teatro, el tiempo se para, es decir se mantiene detenido. Por una especie de juego de manos *los sucesos*, en vez de quedar reducidos rápidamente a meros *acontecimientos*, quedan tal cual. El público, rodeado de esa oscuridad confortable, se sienta cómodamente para contemplar un mundo inundado de luz y en el que la emoción y la acción tienen una dimensión y la misma dignidad que tendrían en la vida real si pudiéramos evitar la intrusión demolidora del tiempo. En lo que respecta a sus vidas, la gente debe recordar que cuando éstas acaben, todo permanecerá

en un maravilloso estado de quietud, ese mismo que admiran de forma inconsciente en una obra de teatro. El ajeteo es efímero. La dignidad más grande del hombre y la única posible es la que yace en su capacidad de decisión para elegir aquellos valores morales bajo los que decide vivir de forma tan resolutiva como lo hace el personaje teatral, como si estuviera resguardado del efecto corrosivo del paso del tiempo. [...] Aun así, las obras de teatro pertenecientes a la tradición trágica nos ofrecen una panorámica sobre algunos valores morales en yuxtaposición violenta. Al no participar, excepto como espectadores, podemos verlos con más claridad, dentro de los límites de nuestro bagaje emocional. Los personajes no responden desde el escenario a nuestras miradas. No tenemos que contestar a sus preguntas ni hacer ninguna señal que advierta su compañía, tampoco tenemos que competir con sus virtudes ni aguantar sus ofensas. De repente, precisamente por esto, somos capaces de *verlos*. [...] Hemos conseguido disfrazar tan eficazmente la intensidad de nuestros sentimientos y la sensibilidad de nuestros corazones que las obras de teatro escritas de acuerdo con la tradición trágica han empezado a parecer mentiras. Durante un par de horas podemos rendirnos ante un mundo de valores en conflicto, reflejados de forma apasionada, pero cuando baja el telón y se ilumina el patio de butacas, casi inmediatamente se produce una regresión hacia la incredulidad. «Bueno, bueno», exclamamos a medida que nos desplazamos pasillo arriba mientras la obra se va desdibujando a nuestras espaldas [...] Ya nos hemos vuelto a convencer de que la vida tiene muy poco que ver con los acontecimientos elocuentes y conmovedores que acabamos de presenciar en el escenario [...] Semejante atributo moderno del público espectador es algo que el dramaturgo debe conocer por adelantado. En cualquier caso, debe introducir en el contexto de la obra algún correctivo que aminore la influencia del destructor de la vida: el tiempo. [...]

*L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*

MARIE-MADELEINE MERVANT-ROUX. CNRS. PARIS. 2002.

[...] Colocando claramente lo patético en el centro de la representación, midiendo el logro de su trabajo por la intensidad de las reacciones que suscita, las gentes de teatro nos ayudan a definir la actividad del espectador. Si es legítimo desconfiar del sentimiento en el trabajo de los actores, sería poco razonable no prestar a las reacciones emocionales de los asistentes la importancia que merecen. No son manifestaciones secundarias, ocasionales, contingentes, sino la parte que asume la sala en lo que sucede. Es así como se

puede interpretar la imagen bien diferenciada de los dos espacios del teatro. No hay un mundo de actividad por un lado y un mundo de pasividad por el otro, sino que de un lado tenemos un cuerpo en acción que sigue ciertos códigos y del otro un cuerpo afectado que obedece a otros códigos.

**Un modo de existencia de la consciencia**

La primera fase de «la historia moderna de la emoción» a principios de siglo había sido dominada por el fisiologismo. Paralelamente se iniciaba sobre la escena la exploración del poder de los estímulos, las experiencias sobre los efectos de los sonidos, de las formas y de los colores. Los pragmáticos intentaban elaborar metódicamente nuevas formas capaces de emocionar al público. La fase que llamaremos «brechtiana» habrá tenido por efecto paradójico suspender durante un tiempo estas investigaciones orientadas hacia la práctica escénica. Cuando los teóricos del teatro de los años setenta/ochenta vuelven a ocuparse de ese aspecto, es ya por la sala por lo que se interesan. Entre sus discursos y los propósitos de los pragmáticos el desacuerdo es manifiesto. Cualesquiera que sean el modelo, la metodología, el vocabulario utilizado, los estudios específicamente dedicados a la emoción no llegan a esclarecer la realidad de las representaciones. Un primer paso consiste en reducirla a un proceso cognitivo. [...] Una segunda corriente se desarrolla en las antípodas de la primera, dando prioridad a los componentes psicofisiológicos en la experiencia del espectador, desde el sudor a la dilatación de la pupila pasando por los latidos cardíacos. La representación se define ante todo como una ocasión de «emoción colectiva». Esta segunda corriente salta de lo estético a lo biológico sin preocuparse de las estructuraciones intermedias, como si ya existiese un cuerpo del público (estatus de público) abstraído del cuerpo social, de sus construcciones simbólicas y sobre todo del dispositivo teatral en sí mismo, del que no retiene más que una copresencia global y una notable eferescencia de los sentidos [...] Entre las dos escuelas, cognitiva y biológica, existe una confrontación que se asemeja más a una exclusión recíproca que a un verdadero debate.

El representante de la primera corriente, Marco de Marinis, dice a propósito de la segunda que es una visión ingenua, neorromántica de la emoción teatral concebida como un fenómeno inmediato, primario, totalmente independiente de los procesos cognitivos (interpretación, evaluación, memorización, etc.) iniciados por la recepción del espectáculo [...] ■