



EL RITO DE LA FUGACIDAD¹

José Monleón



Creo que para llegar al tema o conflicto que plantea el rito en la contemporaneidad tecnificada del ciberespacio, es imprescindible empezar por preguntarse por algunos de los principios que determinaron el nacimiento del teatro griego, cuya incidencia en el ulterior teatro occidental es una de las líneas teóricas de este último. Naturalmente, ni voy a entrar en los acuerdos y desacuerdos de los helenistas contemporáneos en numerosas cuestiones capitales relacionadas con ese nacimiento, como, por ejemplo, el sentido último de la catarsis, curativamente liberador o dolorosamente revelador de la impotencia humana frente a las preguntas esenciales; o sobre la rebelión que supone la tragedia tanto frente a la fe mitológica como a la mera razón filosófica; o cuanto hay en determinadas tragedias de denuncia política de la arbitrariedad de los dioses o, para otros, de ejemplo del castigo que aguarda a quienes incumplen sus mandatos. Quizá una de las grandezas de la tragedia griega esté, precisamente, en que por su incierto dogmatismo –al punto de ser la batalla entre sus dioses uno de sus motores–, permite y legitima diversas interpretaciones, no sólo hoy, a la luz de nuestra perspectiva histórica, sino presumiblemente para los mismos griegos, pues ése debía ser –siguiendo las observaciones que ha hecho el profesor Francisco Rodríguez Adrados al respecto– el principio que confería al teatro su carácter en la educación democrática. La tragedia dejaba

¹ Conferencia pronunciada en el Curso de Verano de la Universidad Complutense, que tuvo lugar en agosto 2003 bajo la dirección de Ignacio Amestoy en San Lorenzo del Escorial.

abiertas muchas preguntas, quizá, simplemente, porque colocaba a los personajes en el centro de la acción, personajes sujetos a circunstancias distintas que singularizaban sus decisiones y las separaban de la mera aplicación de unos principios, morales o políticos, que califican indiscriminadamente todos los comportamientos. ¿O acaso Antígona y Creón no tenían sus propias razones antagónicas que obligaban al espectador a un ejercicio crítico? ¿O acaso la lucha entre Penteo (el orden político establecido) y el mundo desordenado de Dionisos no propone la alegoría trágica de la confrontación, en el interior de cada ser humano, entre la norma y la apetencia de su transgresión?

Buceando en un espacio tan rico y tan complejo voy a establecer algunas líneas concretas, con la esperanza de que ello no suponga ningún reduccionismo. Se enmarcan en la llamada concepción aristotélica del teatro y nos sirven para el objetivo de esta reflexión. Representar la realidad habría sido en principio un esfuerzo por introducir el *logos*, la percepción racional del mundo frente al caos de la existencia. Percepción racional que no debe confundirse con cierto racionalismo ulterior, en la medida que la razón trágica descubre su incapacidad y hace de las preguntas sin respuesta una forma de conocimiento. Preguntas resueltas por cuantos han negado la tragedia desde el dogma religioso o laico. Es decir, desde la remisión a la fe en el primer caso o, en la historia política, desde ciertos axiomas –por ejemplo, el materialismo histórico o el capitalismo neoliberal– que han hecho de una determinada interpretación histórica un sistema de principios incuestionables.

■ 1. La contemporaneidad de la acción dramática

Yo creo que la concepción del teatro como pregunta, como realidad que, a su vez, se produce ante la mirada del espectador y solicita de éste una participación –a través del modelo griego de la identificación–, es la razón global de su poética. Es sabido que la mayoría de las tragedias griegas se apoyaban en mitos que el público conocía. Precisamente, el objetivo del teatro, frente a la epopeya, era el de situar en el presente esa historia, que crecía ante el espectador, quien, obviamente, se emocionaba, se sorprendía y se interrogaba ante ella, cosa que no hubiera sido

posible de limitarse a transitar por un relato conocido. En su voluntad de construir una mimesis de la existencia, la representación dramática ha tenido el genio –y por eso ha sobrevivido a lo largo de los siglos– de introducir dos elementos esenciales: el sentimiento de que la acción podría discurrir de modo distinto y, sobre todo, el valor de la fugacidad como expresión decisiva del drama. El hecho, tantas veces repetido, de que el teatro exige el encuentro de unos actores y de un público es la consecuencia última, me parece, de la cita entre el presente y la fugacidad. El público asiste a la creación, plenitud y muerte de unos seres concretos en un brevísimo plazo de tiempo. Y el nivel más profundo de identificación con los personajes quizá no está en relación con su anécdota sino, creo, con la fugacidad de esa anécdota. En mi opinión, las historias o argumentos no son el fin último del drama, sino el instrumento, tanto más rico cuanto mayor sea la capacidad de esas historias para conjugar la fugacidad con la intensidad. Pues sabido es que donde el tiempo se hace presente, donde el principio y el fin de la existencia se superponen, es en la tragedia y nunca en esas historias que discurren mansamente. El gran teatro está lleno de dramas sustentados en rupturas radicales, que quiebran el curso de la acción y llevan a los personajes de la exaltación a la muerte. Es decir, de personajes que escapan a la órbita de la norma adormecedora y alcanzan una conciencia más plena y más lúcida –y, por ello, más humana y más dolorosa– de su existencia. Porque –y esa es la contradicción insalvable– el sentimiento de lo fugaz, el goce de la existencia, conlleva una apetencia de continuidad, de gobierno de lo efímero, que no está a nuestro alcance. De ahí –cuando renunciamos a cualquier protección dogmática– la condición trágica de la lucidez y el nacimiento del teatro para mostrar la brutalidad del tiempo y la dignidad de quienes, en lugar de someterse a él mansamente, ritualizan su derrota y cantan el valor de lo único que poseen: la intensidad y la grandeza de lo fugaz.

Ciertamente y saltándonos, como es lógico, las innumerables preguntas que, en este sentido, cabría hacerse a lo largo de un rastreo por toda la historia del teatro, con sus variantes culturales, políticas y poéticas, vale la pena recordar que el teatro moderno

occidental poco menos que sacralizó en un momento determinado la necesidad de un teatro épico, es decir, de un teatro que subvertía la división clásica entre drama y epopeya, entre actor y aeda, para enfatizar el carácter “ya sucedido” de las historias, generalmente, con la pretensión de que los espectadores pusieran la atención en “cómo” sucedieron las cosas mucho antes que en lo “qué” sucedió. Se producía y ésa era, por lo demás, una característica inscrita en las formas teatrales árabes desde tiempo atrás, una aparente contradicción, puesto que el autor y la puesta en escena se esforzaban en que el espectador *analizase* “en presente” un hecho ofrecido siempre “como ya sucedido”, y no, según la norma aristotélica, como un hecho que, aún perteneciendo al pasado, se miraba y *construía* en presente, para ser vivido en presente, donde la emoción, la interrogación, la perplejidad y la impotencia de la razón formaban parte del rito de la fugacidad.

Evidentemente, la división no era tajante. Pues ya hemos dicho que la tragedia se apoyaba en conocidos mitos del pasado y que uno de sus objetivos era el ejercicio del juicio democrático por parte de los espectadores. Como también, en el caso del “teatro épico” de Brecht, al menos, cuando era el propio Brecht y no sus catecúmenos quien lo dirigía, flotaba siempre la interrogación – incluida expresamente en la técnica de sus actores– sobre la posibilidad de que los personajes se comportaran de un modo distinto a como lo hacían en el drama, y que eran circunstancias ajenas a su libertad, impuestas por el lugar que ocupaban en la estructura social, las que los llevaban a ser ruines o generosos, a buscar a toda costa la supervivencia o a permitirse márgenes de magnanimidad autocomplaciente. Buena parte del teatro de Brecht, y pienso ahora en obras como *Madre Coraje*, *La buena persona de Sezuan* o la última versión de *La vida de Galileo Galilei*, expresan, precisamente, la oposición entre una rebelión social y los comportamientos singulares de quienes, en principio, debían apoyarla.

En definitiva, las historias se representan para vivir su fugacidad y han sido escritas para establecer su perennidad. Esa sería, quizá, la diferencia fundamental entre la literatura dramática y el drama, el origen de la pugna permanente entre los filólogos y

la gente de teatro. Las obras se escriben para “siempre”; por el contrario, las representaciones son siempre fugaces; la medida de las primeras es un texto normativo que permanece; el sujeto de las segundas es un personaje sometido al juego y finitud de la existencia. La escena del balcón de *Romeo y Julieta* es en el libro la pieza episódica de una historia definida por el tétrico desenlace de la tumba. En la representación no ocurre exactamente lo mismo. La escena del balcón vive en sí misma y sólo recibéndola en su plenitud y sin asociarla a cuanto habrá de suceder después, cobra toda su dimensión. Como la cobrará la escena de la muerte, en la medida en que los personajes guarden en la memoria de su existencia la fugaz y hermosa noche de su encuentro.

Quiero decir con todo esto que la contemporaneidad de la acción dramática en la representación teatral –sea cual sea la época en que se sitúe la acción– es fundamental para que el rito de la fugacidad se cumpla.

Bien pensado, quizá habría que llegar a la triste conclusión de que muchas de las representaciones teatrales hacen de esa contemporaneidad de la acción escénica un recurso meramente formal, la práctica de un hábito solicitado por un “género literario”, por la costumbre social, por una forma espectacular y por las características de una industria. Pero sin darle a ese presente, a la posibilidad extraordinaria de aprehenderlo a través de su “creación” escénica, su grandeza, cuanto hay en ello de asunción lúcida de la fugacidad como valor central de la existencia.

Es lógico que un teatro así concebido haya encontrado una fuerte resistencia en las ideologías de la perennidad. En las religiones, que no en balde el Autor dejó escrito su Libro a través de sus profetas y notarios, a menudo inspirados por Arcángeles, y, también, en las crónicas, hoy periódicos y canales de televisión, donde el Poder ha intentado o intenta ser recordado por su “papel” en la historia.

En principio, podría pensarse que esa vocación de perennidad ha cambiado simplemente de soporte, sustituyendo el libro por el CD Rom, y, en otro orden, la palabra por la imagen, el episodio completo por el corte, e, incluso, la opinión articulada por un titular o un dibujito que evitan el fastidio de leerla. Algo sin embargo fundamental ha sucedido. Que si los dioses, que lo tenían todo a

su alcance, prefirieron el libro al CD Rom o al periódico –que hubieran podido habilitar con un par de oportunos milagros–, es porque sabían que la forma de comunicación está ligada a la naturaleza del soporte. Y que, como el término indica, la informática lo reduce todo a información manipulable y, como tal, sujeta no ya a la fugacidad existencial de la que antes hablábamos, sino a la banalidad de la invención marginal, de la crónica y anticrónica, del subasteo de gloria, que se vende en los mercados y se consume en compulsiones que ya nadie confunde con la historia. Si, desde siempre, la lucidez ha distinguido entre la historia de los seres humanos y la historia del Poder, entre la historia de los principios y la historia de sus víctimas, la actual masificación de las historias oficiales y la difusión de sus réplicas antagónicas, está pulverizando la idea de asegurarse un determinado “lugar” en la futura memoria de los pueblos. Ni siquiera hay que dejar que pase el tiempo. En un mismo instante y aún en el seno de un mismo pueblo, un personaje puede ser héroe o villano según la fuente que lo muestra y aún los ojos que lo interpretan. En los mismos libros de historia –incluidos los manuales escolares– donde se supone que los hechos están ordenados con objetividad y una cierta distancia, encontramos ya interpretaciones antagónicas no sólo de hechos y personajes del pasado –por ejemplo, la Reconquista, los Reyes Católicos, las Cruzadas, etcétera– sino de episodios recientes, cuyos datos se alteran y pervierten según los intereses del Poder que gobierna.

Quiero insistir en este punto para diferenciar claramente la percepción de la contemporaneidad como una sucesión de imágenes inciertas y banales, de sombras rutinarias, inmersas en un vacío, del sentimiento de lo fugaz que es propio del gran teatro. El aturdimiento o el cultivo de la confusión es lo opuesto a la conciencia existencial de lo fugaz. La “simple” experiencia banaliza la conciencia temporal, y, por tanto, la necesidad de dar un sentido a cada instante, y, en la medida de lo posible, a toda una existencia, alimentando la sucesión de espacios fugaces, quizá cohesionados por unos valores, unas ideas y unos sentimientos, pero estimulados permanentemente por el imaginario, afrontados dramáticamente, en lugar de sujetarlos al automatismo rutinario o, lo que viene a ser lo mismo pareciendo lo

contrario, al gestualismo hueco, pretendidamente histórico y “para siempre”. Asumir que somos esto o lo otro –por ejemplo, solidarios o imaginativos– y dar por hecho que esa condición se manifiesta automáticamente en nuestras acciones carece de consistencia. Nuestra personalidad se afirma mediante su capacidad para iluminar en un determinado sentido cada una de las experiencias fugaces que alcanzamos a construir; conscientemente y fuera del orden rutinario.

Precisamente, como antes señalábamos, uno de los fundamentos del teatro está en hacer palpable la fugacidad y situar a los espectadores ante la necesidad de construir una respuesta. El teatro se convierte así en el rito que puede, en los mejores casos, dominar el tiempo, interrogarlo, hacerlo visible según la expresión de Brook. Porque el tiempo concreto de los personajes, y por identificación el nuestro, sería el gran sujeto dramático.

En otros términos, podría decirse también que continuamente, en los órdenes personal y colectivo, se nos propone una especie de guión, falsamente identificable con lo real. Un guión en el que el tiempo sólo es el factor pasivo para que aquél pueda ser cumplido por los personajes, donde las escenas son los episodios fatales de esa cadena, asumida como un todo para el balance o juicio final, de Dios o de la historia.

Así ha de ser necesariamente desde cualquier perspectiva dogmática que conciba la vida como el cumplimiento de un guión, y su incumplimiento como el desorden que debe ser corregido o castigado. Ahora bien, como ese guión, político o religioso, se revela contrario a las demandas de la existencia humana, la pugna se traduce en una versión falsa e impuesta de lo real, contra la que se rebela el imaginario captando el valor de lo fugaz, es decir, de lo que alcanza un relieve al romper la condición de episodio inscrito en una historia “global”, sin más noción del tiempo que la cronológica. El concepto clásico de conflicto o las poéticas derivadas del teatro de Beckett, siendo profundamente distintos, están sujetos por igual a la gravitación del tiempo, al drama eterno de la fugacidad.

Obviamente, el teatro es otras muchas cosas, en su interior y en su relación histórica con las distintas sociedades y

circunstancias. Sería una estupidez que al definirlo como Rito de la Fugacidad creyéramos haber dado con la piedra filosofal. Son muchas las piedras filosofales que nos sobran, por su inevitable reduccionismo. Pero quería plantear un punto quizá poco analizado en la teoría del teatro y, en todo caso, estrechamente vinculado al tema de este curso.

■ 2. Sobre el Amor

Señalábamos que cada concepción ideológica del mundo, religiosa o laica, nos propone su propio guión, donde, en función de los intereses que la sustentan, fija el sistema de principios morales propios del orden, y, consecuentemente, el carácter perverso de su incumplimiento. La práctica histórica llega en este punto, como es bien sabido, a identificar en el ámbito de cualquier cultura los valores establecidos con los valores humanos –marco atribuido por el poder a las manifestaciones artísticas respetables–, y a considerar la puesta en cuestión de esos valores como una condenable irrupción de la “política”, supuestamente ajena a la honesta representación de los conflictos personales y sociales. A menos, claro, que esa puesta en cuestión acabe mostrando el duro precio que se paga por incumplir el guión.

En todo caso, el llamado “teatro político” –calificación arbitraria, puesto que sus contenidos y características dependen, según hemos indicado, de su relación con el marco donde se produce– sería, por su conciencia histórica, por su posicionamiento frente al orden establecido, uno de los grandes ejemplos de la “temporalización” escénica, perceptible como es su “aquí y ahora”, su condición de réplica, su incidencia puntual en el tiempo social del espectador. Quienes tuvimos la oportunidad de asistir, durante nuestra última Dictadura, a la representación de un teatro inscrito, con las obligadas argucias, en la oposición, sabemos bien hasta dónde es imposible recobrar el valor dramático que alcanzaba en numerosas ocasiones, vivido como un “acto”, que cobraba su relieve en el riesgo y el momento de su realización. Por eso, calificaciones como la de urgencia, “agit prop” o teatro de circunstancias, han sido habituales en ciertas formas radicales del llamado teatro político.

Quisiera, sin embargo, referirme a la primera y más reiterada

f fuente dramática de la rebelión humana contra los guiones impuestos por los modelos ideológicos y culturales. Fuente que cruza por todos los géneros y en todas las épocas y culturas. Quizá podríamos hablar de las pasiones en general, pero dado que muchas de ellas –la ambición de poder, la esperanza, el temor a la muerte, la angustia del tedio, etcétera– están programadas o previstas en el guión, voy a centrarme en el Amor. No en el amor al guión, que eso no pasa de la voluntad de servirlo con buena disposición y obediencia, sino en el Amor cimentado en un principio de libertad, que hace de cada ruptura un espacio vivido con especial conciencia de su fugacidad. De hecho, la inmensa mayoría de los dramas nacen de amores imprevistos, inconvenientes, y alzados fuera del guión. Los códigos religiosos, las leyes y los hábitos sociales disponen de muchas palabras para nombrarlos y de procedimientos, desde los más sutiles a los más brutales, para castigarlos. En todo caso, es evidente que tales personajes viven con intensidad el carácter fugaz de esas situaciones; intensidad y dolor en la medida que gravita siempre su provisionalidad y cuanto amenaza su permanencia. Situaciones que el guión de los valores establecidos intenta absorber para reducirlas al mal paso justamente castigado.

Y cuando me refiero al Amor, palabra de múltiples y aún antagónicas significaciones, no aludo a los amores simplemente inoportunos entre los humanos, vulnerando los hábitos y el respeto a las relaciones institucionales, tema menor de melodramas y vodeviles, sino al Amor sustentado en las necesidades y frustraciones más profundas y totalizadoras de la existencia. Es decir, no a ese conglomerado de sentimientos menores –afinidades personales, de orden intelectual, cultural, erótico o económico, de cómodo ejercicio– sino a esa extraña y prodigiosa conciencia de haber encontrado en una determinada encarnación del Amor la respuesta siempre buscada por la existencia.

Quizá haya sido en la mística sufí, y a su imagen en la mística cristiana, donde nosotros tengamos más cerca el concepto y sentimiento a los que ahora me refiero. Estaría fuera de lugar, por obvias razones de tiempo, tema y espacio, intentar andar ese camino en esta breve reflexión. Pero no resisto recordar los

conocidos versos del sufí murciano Ibn Arabí, quien, enfrentado a la concepción posesiva del Amor –amar lo nuestro y menospreciar u odiar lo ajeno–, escribió:

Hubo un tiempo en que reprochaba a mi prójimo
el que su religión no estuviera próxima a la mía.
Ya en mi corazón caben todas las formas.
Pues es prado de gacelas, monasterio de monjes,
templo de Buda, kaaba de peregrinos,
tablas del Torah, versículos del Evangelio
y aleyas del Corán.
Doquier cabalgue el Amor
con su doctrina me oriento.
Sólo el Amor, sólo, es mi única fe y mi creencia eterna.

Naturalmente Ibn Arabí fue rechazado por el Islam oficial como lo fue nuestro San Juan de la Cruz por la Inquisición y los monjes Calzados. O el mismo Jesucristo crucificado por el judaísmo al resumir su doctrina en un indiscriminado “amarás al prójimo como a ti mismo”.

Pensamientos que, lejos de limitarse a la esfera religiosa, conllevan una visión totalizadora del Amor, en la que se inscribe, en todos sus órdenes, el Amor terrenal entre los seres humanos.

Así lo reitera buena parte de la poesía sufí, o de la mística cristiana, o lo evidencia, en el Antiguo Testamento, *El cantar de los cantares*.

Empeño permanente de los dogmas ha sido el de dominar el Amor, ahogarlo con millones de víctimas en nombre del Temor. Es decir, contar y recontar la historia –de los pueblos y de las personas– como un camino inexorable, donde se vive para después, hacinados en una sala de espera, cada cual con su papel, tomar el tren del último destino. Vida donde el tiempo está fuera de nosotros, donde todo se abarca como en una pizarra, y no existe la libertad que concede a los humanos la grandeza de asumir y construir su fugacidad, su temporalidad.

Me pregunto de nuevo si no será ésa la hermosa y trágica identidad del teatro.

■ 3. El espectáculo vivo

Las realidades sociales y tecnológicas han alterado sustancialmente la comunicación teatral a lo largo de los siglos. Basta ver la inmensa mayoría de las representaciones de la tragedia griega en nuestros días para advertirlo, no sólo cuando tienen lugar en un teatro a la italiana sino, incluso en mayor grado, cuando se alzan en la arquitectura helénica. No sólo es muy distinto el inconsciente colectivo que solicita la representación para ser cabalmente percibida, sino que la disposición de actores y espectadores para la comunicación está sujeta a pautas y convenciones inscritas en una cultura teatral muy distinta.

Sin embargo, ello no empece la calificación de teatro en ambos casos, porque se cumplen una serie de condiciones que se resumen en la presencia de actores y espectadores y en la condición fáctica y temporal –el aquí y ahora– de la representación. El corolario lógico de que se trata de un hecho irrepetible, por más que se disponga de la misma obra, el mismo reparto y la misma puesta en escena, completaría las condiciones exigidas a la representación teatral, claramente diferenciada de la literatura dramática o la expresión cinematográfica.

De ahí podría deducirse que lo propio del teatro sería la carencia de un soporte que permita su reiteración mecánica; suponiendo, claro, que la distinta identidad de los sucesivos espectadores no fuera ya un factor transformador de la materia comunicada. Aceptado este argumento, las películas, los discos, los vídeos, los CD, como antes los libros, supondrían la servidumbre a la voluntad de permanencia, al rito de la repetibilidad frente al rito de lo fugaz.

La pregunta que, en definitiva, nos hace este curso es la siguiente: ¿Qué ocurre cuando asistimos a la retransmisión de un espectáculo “en vivo”, del cual no hay soporte previo alguno, percibido por el telespectador simultáneamente a su realización? ¿Invalida la mediación tecnológica el rito de lo fugaz? ¿Qué hubieran pensado los griegos, habituados a las representaciones con luz diurna, de nuestra luminotecnia y de nuestros rayos láser? ¿Lo habrían considerado una tecnificación contraria a la naturaleza de las representaciones dramáticas? ¿Qué pensarán de la retransmisión del arte “en vivo” las nuevas generaciones, las de Internet y la mirada global a través de la comunicación

interpersonal favorecida por los avances tecnológicos?

Es evidente que a estas preguntas y a otras análogas del mismo signo no podemos responder. Pero de algo debe servirnos la experiencia. E igual que en su día la evolución de la técnica militar condujo, a un tiempo, a la invención de Internet y al lanzamiento de la bomba atómica, así la respuesta a tales preguntas va a estar condicionada no por el avance tecnológico en sí sino por su uso. Espectáculos “en vivo” son hoy los *reality shows* que degradan a cadenas de televisión y televidentes, y espectáculos “en vivo” habrían sido la retransmisión de las vigorosas manifestaciones contra la guerra de Irak, en medio mundo, durante los días 15 de febrero y 15 de marzo de 2003. ¿O acaso no compartimos con el espectador “presente” la posibilidad de asistir al mismo rito? ¿O quizá el papel “mediador”, en el sentido creador y no meramente técnico que supone el movimiento de la cámara, nos coloca en una situación de inferioridad, de pasividad, respecto del espectador tradicional? ¿Tendríamos entonces que considerar a los creadores de la transmisión como partícipes de la construcción poética, como un día se aceptó, no sin cierto escándalo, que lo eran los directores de escena? ¿O quizá la pregunta clave esté en la existencia o inexistencia de un colectivo social, distinto de la mera suma de telespectadores aislados?

Son preguntas pertinentes para estar atentos al necesario equilibrio entre el pensamiento dramático, la evolución tecnológica y los procesos de globalización. Entre otras razones, para situar el debate en sus justos términos y defender el humanismo estético y las razones del teatro dentro del proceso histórico. En otro caso, corremos el peligro de caer en la inmovilidad de las respuestas sacralizadas, de las que son ejemplo, en un orden general, las de quienes oponen a la globalización financiera y a los riesgos del pensamiento único, la xenofobia y los más atroces nacionalismos étnicos y culturales.