

En la hondonada solitaria está el universo



Lylyan Rojas

► **Palabras clave:**
acontecimiento teatral,
memoria, teatro,
sanación, ritual.

RESUMEN

Este artículo ofrece perspectivas alternativas de las funciones del arte, específicamente el teatro, para lo cual la autora recoge conceptos como el acto creador, el teatro como memoria histórica y el teatro al servicio de las hegemonías. A través de estos, brinda una opinión sobre lo que ha de ser el teatro e invita a entender el surgimiento de un arte que esté dispuesto a retornar a los momentos rituales originales del mismo para permitir actos de sanación de aquellas heridas de la violencia, lo que configuraría el nacimiento a un nuevo tipo de arte.

Existen otros tiempos en los que me refugio para sobrellevarme; un pasado inventado en el que siempre llevo un sombrero emplumado y miro por la ventana del vagón de un tren. Otro tiempo de balneario, entre palos de mango o debajo de una tarima roída que lleva encima a la banda pelleja tocando música tropical, con un señor de bigote en la trompeta y un abuelo jalando la vara larga del trombón. La gelatina de pata batiéndose en el poste de la luz, el perro niche corriendo alrededor de la piscina verdosa, alguien con la cumbamba rota en la boca del tobogán, todos los dedos de las manos y de los pies arrugados; el olor a dedo de queso frito, a helados de agua y coco, a chontaduro y mamoncillo, y ese olor a cloro que pone rucia la brillante y negra piel de los bañistas. Si la cosa está dura por acá, yo me mudo al árbol, yo me escondo bajo esa tarima, yo me monto en el vagón del tren. Pero si esto no me basta para saciar la ansiedad existencial, entonces deambulo por un

mañana, por otro mañana y otro, y otro más; todos iguales y distintos. Porque de golpe cae el día con su manto de realidad y el estómago no puede desdoblar las horas, ni sintetizar las altas dosis de lo tangible, y se vuelve todo concreto y retorcijón. Entonces toca esconderse en lo más hondo de un balneario del tamaño del mundo entero, o en el garaje de la casa de la abuela, que fue peluquería, tienda de barrio, taller de costura o camerino de un afamado grupo de teatro.

Pero resulta que la vida es este instante que acaba de irse, de nuevo; este aterrador presente, hermoso por lo imperfecto, que se desvanece apenas viviéndolo. Y me abraza la temible sombra del futuro, se me agolpan todas las posibilidades del mañana, la sensación de fragilidad, el saber perdido lo perdido. Se superponen las ilusiones, los deseos, los engaños, las esperanzas, la fatalidad, y se llena de bruma el presente; entonces ya debo irme, siendo que aún estoy en el arribo. Pero hoy tengo que hablarles de hoy. Y estos viajes en el tiempo podrán parecerles mi incapacidad de aceptar la fugacidad del instante, porque me la paso atrapando momentos en pedazos de palabras, en trocitos de ciudad que voy recogiendo por las calles, ideando métodos para capturar espejismos que guardo en baúles de todos los tamaños o que amarro entre sí con mentiras y babas. Y ya ven cómo de nuevo el instante se me escapa.

Cuando las horas de realidad, con su barbarie y su impunidad, me hieren tanto que incluso todo refugio en tren o bajo tarima es imposible, entonces me embarga una quietud, un estatismo contemplativo que me reviste de indiferencia y me va calando suavemente una llaga que solo se percibe cuando me destruye. O, en otro caso, adquiero una supervelocidad para montar la rueda en la que gira la sobrevivencia, y me abro un lugar en el asfalto para echar la raíz que no agarrará nunca. En el peor de los casos, vivo estática y superveloz a la vez. Esto es: escindida, divorciada de mí misma, haciendo todo y no haciendo nada. De cualquier manera, me hallo presa de un individualismo exacerbado que, en últimas, me sumerge en aquello que quise eludir.

Por eso hoy quiero creer que la vida se trata solamente de este instante lleno de ayeres y de mañanas; de este momento infinito en el que me hablo a mí misma para comprender mi oficio, para pensar mi ser creador, mi presencia en el universo. Este momento en el que



les hablo, porque necesito salir de mí y perseguir un sentido. La fuerza que me ha aislado poéticamente en el vagón del tren, podrá ser la misma que me lance al encuentro con ustedes, para que juntos podamos llorar nuestra orfandad, nuestro dolor de tierra; para que podamos acompañar a nuestros muertos y reír y bailar llorando.

En mi hondonada aparentemente solitaria está el mundo, estamos todos, el cielo, la tierra, el universo; caos, orden, hormiga y dinosaurio, brócoli y caracol, oído, cerebro, muerte e infinitud... Creación es lo creado, es quien crea, y es la acción creadora misma. La creación artística es un diálogo de tiempos, de seres diversos que me habitan, de espacios y dimensiones que convergen. El arte no pertenece a un solo tiempo. Ha podido dormir en la flor plena de su nacimiento y despertar con los siglos. Ha creído morir para renacer muchas veces en épocas y lugares inimaginados, entre seres anodinos, ilustres o iletrados, en las plazas de los pueblos, en los bares cutres de mala muerte o en los salones más finos. El arte florece en el caos, se alimenta del conflicto, del dolor, para sublimarlo, para que algo pueda transformarse poéticamente o renacer.

La creación es abierta, interminable, sin límites, y los creadores somos muchos y múltiples, en todos los tiempos y lugares. Por eso las poéticas son vivas y siguen alimentándose de todos los instantes. Esto implica una concepción eminentemente intertextual del arte; un arte total que bebe de todo y de sí mismo, en un diálogo infinito. El oficio de cada ser en el mundo tiene también su propia poética, cual si fuera el alma que lo anima. Cada oficio, por pequeño que parezca, está conectado con otro y con otro y en cada uno florece lo poético y en cada uno se sostiene el universo. Cuando un oficio no tiene poética es un acto vacío y ruin y se convierte en una pieza de fácil engranaje en la rueda superveloz de la sobrevivencia que enajena y esteriliza. Las poéticas son mucho más que formas, que métodos efectivos o manuales de instrucciones o prescriptivas para hacer arte en una época determinada y triunfar en el intento. La poética conlleva, incluso, una concepción distinta del fracaso y una apertura hacia el proceso. En las poéticas de mi creación artística está el sentido mismo de mi ser, de mi relación con y para los demás,

esos otros que son muchas formas de ser yo misma y para quienes yo seré también una parte de sí.

En el acontecimiento teatral, la poética se sale del escenario y el espectador es mucho más que aquel que mira desde la butaca; es también un creador, determina el hecho escénico y hace que la creación no termine nunca. Por eso, *La filosofía del teatro*, ampliamente estudiada por Dubatti (1970), ha sido muy importante para comprender el acontecimiento teatral y preguntarnos por la relación del teatro con el mundo. En la palabra griega *théatron* se inscriben, directa o indirectamente, los componentes de este acontecimiento de la cultura viviente: territorialidad, convivio, expectación y poiesis, entendida esta última “en la doble dimensión de ente y acontecimiento teatral, objeto y proceso” (p. 24), porque en su dimensión ontológica, la poiesis “pone un mundo a existir” (p. 28). Esto es maravilloso, pues nos habla de la acción creadora misma, de la fuerza que tiene hacer nacer algo, y reviste el oficio teatral de magia y realidad juntas. Para Dubatti:

El origen y el medio de la poiesis teatral es la acción corporal in vivo, desde la materialidad del cuerpo viviente. No hay poiesis teatral sin cuerpo presente en su dimensión aurática. El actor produce poiesis y esta es contemplada, atestiguada y luego inmediatamente co-creada por el espectador y multiplicada en la zona de experiencia del convivio. (p. 24)

Si estudiamos el acontecimiento teatral como convivio, debemos comprender entonces su incapturalidad, su carácter efímero y la pérdida que conlleva, porque aquel encuentro único e irrepetible es también una experiencia de vida y de muerte. Pero incluso tras la muerte hay algo que siempre queda y, tras el acontecimiento teatral, también hay algo que permanece, algo inmedible, incluso a veces inefable. Puede ser la transformación de un pensamiento, una sensación, una conmoción, un aprendizaje, una forma de la memoria; algo que trasciende el hecho y sigue creciendo infinitamente en el público y en todos los participantes del acontecimiento. “Podemos afirmar que, en el teatro, gracias al convivio, siempre regresa el espesor ontológico del acontecimiento, por lo que la función ontológica también opera como memoria cultural” (p. 127).

Este planteamiento es fundamental para conectar las prácticas teatrales con la necesaria reconstrucción de las memorias culturales de los pueblos, sobre todo, de nuestros pueblos latinoamericanos, marcados por el olvido, la desaparición forzada, el desarraigo, el ocultamiento y todas las formas de la violencia.

Dubatti (1970) introduce el concepto de *teatro de los muertos* para relacionar esta noción de pérdida en el teatro, con la idea de que siempre hay algo que regresa. Al citar a Carson, plantea:

Todas las culturas teatrales han reconocido, de una u otra forma, esta cualidad fantasmal, esta sensación de algo que retorna en el teatro, y así las relaciones entre teatro y memoria cultural son profundas y complejas. Así como podría decir que toda obra puede ser llamada *Espetros* [como la obra de Henrik Ibsen], con igual fundamento uno podría argumentar que toda obra es una obra de la memoria. (p. 141)

Con *El teatro de los muertos*, Dubatti no quiere decir de ninguna manera 'teatro muerto'. Aunque exista siempre una pérdida que nos conduzca a la muerte, hay también una memoria que pervive y que es absolutamente valiosa en cuanto a información, datos y archivo. Pero, principalmente, "hay otra memoria, más relevante por su significación en la vitalidad y el legado del teatro, que es práctica, está implícita en el hacer, una memoria viviente del teatro en el acontecimiento teatral" (p. 147). Esta memoria estima el hermanamiento, la colectividad, el encuentro con los otros en el convivio, visto como "la manifestación ancestral de la cultura viviente" (p. 124). Porque el convivio no tiene que ver solo con el teatro, sino también con la necesidad ancestral del ser humano de encontrarse, de reunirse, sea cual sea su cultura. La cualidad espectral del teatro lo conecta con su origen ritual y nos plantea la posibilidad de conectarnos también como cuerpos colectivos, como culturas, desde lo ritual, para trascender la represión y la barbarie y, de algún modo, transformarnos.

Para que el ser humano hubiera podido establecerse en sociedad tuvo que limitar sus instintitos, controlar la fuerza violenta y caótica con la que el mismo mundo fue creado. Esta fuerza, que quizá se materializa en sueños y que se desata en la embriaguez y en la

locura, y en el crimen, es la fuerza que los antiguos supieron ritualizar y sacralizar en función de la búsqueda de sí mismos, de sus más profundos contrastes, y en su relación con la naturaleza y lo intangible. Nietzsche (2000) comprendió el mundo griego antiguo en la tensión entre lo apolíneo y lo dionisiaco, como las fuerzas del ensueño y de la embriaguez; a su vez, encontró en esa dialéctica aquello que vivificó el arte griego y que alcanzó su mayor expresión en la tragedia. Artaud vio en el teatro el “pulso mismo de la civilización” (Brustein, p. 395) y lo creyó revolucionario en tanto que pudiera retornar a ese “espíritu primitivo que aún vive en el inconsciente del hombre occidental, aunque profundamente sumergido bajo la piel muerta de la civilización” (p. 396). Por eso:

El teatro de Artaud, en síntesis, está concebido para cumplir la función de un rebelde dionisiaco, para ser una especie de bacanal, de rito sacrificial, aliviando al espectador de toda violencia, ferocidad y alegría que la civilización le ha hecho reprimir. (p. 397)

La metáfora que plantea Artaud (1978) sobre el teatro y la peste puede ayudarme a complementar la idea de cuerpo colectivo en un acto que teatral que puede llegar a ser una conflagración:

El teatro, como la peste, es una crisis que se resuelve en la muerte o en la curación. Y la peste es un mal superior porque es una crisis total que solo termina con la muerte o una purificación extrema. Así mismo el teatro es un mal, pues es el equilibrio supremo que no se alcanza sin destrucción. Invita al espíritu a un delirio que exalta sus energías; puede advertirse en fin que desde un punto de vista humano la acción del teatro, como la de la peste, es beneficiosa, pues al impulsar a los hombres a que se vean tal como son, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía del mundo, sacude la inercia asfixiante de la mentira que invade hasta los testimonios más claros de los sentidos; y revela a las comunidades su oscuro poder, su fuerza oculta, las invita a tomar, frente al destino, una actitud heroica y superior, que nunca hubieran alcanzado de otra manera. (p. 34)

La cultura occidental racionalizó la esencia teatral y la puso al servicio de las estructuras hegemónicas de poder; algunos de estos estamentos incluso se han valido de una especie dramática de la barbarie para perpetuarse y la han insertado cuidadosamente en los espacios culturales, en las prácticas rituales más arraigadas de los pueblos, con lo cual han logrado asentar el miedo en la memoria. En Colombia, la violencia nos ha privado del ritual y del juego y, por ende, de la compasión. Masacres, saqueos, violaciones, se desarrollan deliberadamente en relación con alguna práctica ritual colectiva, para que esta se convierta en dolor y se individualice. Al respecto, Ileana Diéguez (2013) plantea:

La violencia ha penetrado las representaciones estéticas y artísticas, ha transformado nuestros comportamientos y visuales en el espacio real, ha intervenido los cuerpos y generado una nueva visión de lo cadavérico, y se ha apropiado de procedimientos simbólicos y representaciones para producir y transmitir mensajes de terror. El modo en que se tejen hoy arte y violencia implica reflexiones desde al menos dos lugares: uno de ellos abarca los escenarios de realidad inmediata para observar las escenificaciones y teatralidades de un soberano poder que pretende aleccionar por medio de mensajes corporales e icónicos. Es una situación que he reflexionado desde la figura del *necroteatro*. En otro escenario intento pensar los recursos empleados por el arte para producir obras vinculadas a las memorias del dolor. (p. 30)

Es en este segundo escenario donde se ubica nuestra concepción sagrada del arte y fundamentalmente del teatro, no desde una mirada dogmática y religiosa, sino desde una necesidad de retorno al sentido originario de la práctica, que permita una suerte de comunión de los seres en la búsqueda de su conexión consigo mismos, pero también y, sobre todo, con los otros, en todas las dimensiones naturales, mágicas y humanas. Esta es una concepción que, en su relación con la muerte, supone también un duelo¹, porque el duelo es un acto que “reconoce una pérdida sin compensación alguna [...]

1• Tanto Dubatti como Diéguez toman este concepto de duelo de Jean Allouch en *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*.

en el sentido de que el muerto se va llevándose un trozo de los que siguen viviendo” (Dubatti, 1970, p. 150). El duelo lleva consigo una queja que “lejos de hacer el dolor incomunicable, propicia un lugar de encuentro a partir de reconocerse en experiencias de dolor” (Diéguez, 2013, p. 24).

Entendido el duelo desde la filosofía del teatro, Dubatti (1970) plantea una comprensión del teatro argentino:

La Argentina ha muerto en la dictadura, la mató la dictadura, ya no existe o al menos ya no podrá ser la misma, y el gran acto de ratificación ritual de nuestra existencia es la teatralidad desde el cuerpo viviente. Por eso la Argentina se transforma en una especie de laboratorio teatral social en la posdictadura: para sostener que mientras los cuerpos viven, seguimos viviendo, y a la vez sostener desde la relación cultura viviente-muerte el duelo por un país muerto [...]. El teatro asume la muerte de/en la Argentina, y de alguna manera la transforma en el acto del duelo. La Argentina renace en la autoafirmación de la cultura viviente, de allí el sentido raigal que constituye al convivio en acontecimiento político. (p. 151)

Para Artaud (1978), podemos encontrar la fuerza del teatro en el sueño, pero no el sueño individual, sino en un sueño común, un sueño que nos muestra nuestras pasiones ocultas, antiguas, primigenias, que habitan en la memoria colectiva humana, de la naturaleza y del cosmos. En este sentido, el arte no puede ser apariencia ni ilusión, ni imitación de la realidad tal cual es, ni imitación de la realidad como debería ser según prejuicios morales, sino formas verdaderas de la existencia, en su función ontológica de hacer existir. El teatro es una posibilidad de transformación de la humanidad, pero de orden simbólico, para retornar a su conexión esencial con el universo. Como la peste, el teatro es una crisis que se resuelve en la muerte o en la curación: “parece como si por medio de la peste se vaciara colectivamente un gigantesco absceso tanto moral como social y que el teatro, como la peste, hubiese sido creado para drenar colectivamente esos obsesos” (p. 33).

Estas reflexiones me llevan a pensar, especialmente, la relación del teatro con el público, mucho más en este momento en el que nos sentimos tan lejos. Mi conclusión sobre las diversas

miradas y experiencias de teatristas y pensadores latinoamericanos que formaron parte del seminario El Público, Protagonista de la Experiencia Teatral², es que, para que el público vuelva al teatro, el teatro debe volver a su carácter popular. Rubiano, en una de sus intervenciones, puso de manifiesto que:

nos hace falta una investigación profunda de lo popular, porque siempre hemos tenido un concepto errado de lo popular, como si fuera lo marginal. ¿Cómo se hace popular una pieza? [...] ¿Cómo entrar dentro de lo popular sin asumir que lo popular es marginal? ¿Cuáles son todos los desarrollos artísticos que ha habido a partir de lo popular? Incluso hay géneros populares que uno desprecia, en vez de aprender de ellos. (Idartes, 2019, p. 59)

Puche, por su parte nos recordó que el origen de la palabra ‘público’ es ‘pueblo’. Vicario planteó que “cuanta más experiencia física y humana sea el teatro, más público vamos a tener” (p. 87), porque “a los espectadores del teatro los vamos recuperar si les dedicamos el tiempo de lo humano” (p. 90); asimismo, problematizó al afirmar que “hay una gran dicotomía en este momento entre la vida cultural de la gente y las políticas culturales de las instituciones” (p. 36). Dubatti expresó un concepto que incluso nos invita a repensar la idea de compañía teatral, que ha estado tan marcada por la perspectiva del mercado:

si el teatro es el otro, si realmente una metafísica del teatro es la ética de la alteridad, el modelo utópico de una escuela de espectadores es un espectador compañero. Del latín *cumpanis*, que significa *el que comparte el pan con el otro*. (p. 28)

Al referirse a aquello por lo cual el público va al teatro, César Brie planteó esta hermosa idea que se relaciona con el carácter espectral que permite que haya algo que siempre regresa:

2• Seminario realizado por la Gerencia de Arte Dramático del Idartes en septiembre de 2019 en Bogotá, en el cual tuve la ocasión de fungir como relatora.

El artista [...] le devuelve a los demás la herida, que, de algún modo, por ser artista lleva. Porque el artista es aquel que está herido por la vida, y no le basta vivir, sino que tiene que hacer una obra. Y ¿por qué entonces el público debe venir a ver a alguien que le está devolviendo una herida? Porque nosotros devolvemos la herida a través de la verdad y la belleza. Cuando en la obra creamos una síntesis que el público reconoce, lo que estamos haciendo es devolviéndoles algo para que lo vean en su luz más íntima, que es la luz de la poesía. (p. 16)

En este mundo en el que cada vez es más difícil conectarnos con la autenticidad de nuestros pensamientos y de nuestras emociones, un mundo en el que se imponen las formas vacías del consumo desmedido como ilusión de vida, como ritual de autorrealización, como credo; un mundo que pretende ser sustentado en una estructura aparente de realidad única, externa, cual carcaza que deba estar a la medida de todos y de todas, ebulLEN en las periferias, en los márgenes, en recónditos lugares, otras formas de conexión con la vida. Estas son otras búsquedas de sentido que se desestructuran de la apariencia impuesta, prácticas liminales de colectivos y colectivas en toda Latinoamérica, asociadas a manifestaciones populares en contra de la violencia. Pequeños tejidos que se desarrollan en las comunidades. Mujeres cantadoras que velan cuerpos desaparecidos o aparecidos a jirones; entierros simbólicos, duelos colectivos, sembradíos de palabras y de semillas. Estas prácticas, que apenas empiezan a alcanzar algún volumen de masas, son inmediatamente cercenadas o engullidas por el sistema. Entonces, otras brotan de nuevo, como de la sangre misma de la tierra. En estos brotes es donde está la fuerza del arte. No niego con esto que muchas formas artísticas trasciendan incluso al dominio del sistema y sobrevivan a la industria y al mercado, o que estos mismos ayuden a alimentarlas o fortalecerlas. El arte es vivo, es real, y así mismo se comporta. Y el arte también es anfibio, porque, como la vida, está en juego su supervivencia.

Por eso hoy, en la inmensidad de este instante, abrazo a teatristas y pensadores, a mujeres y hombres de todos los géneros y pueblos, a padres, madres, hijos, tíos y abuelos, a todos los niños y las niñas, para que busquemos juntos un arte que nos lleve a

reconciliarnos con nuestras prácticas rituales. Un arte poético, simbólico, casi mágico, que no imite una realidad, ni la presente, ni la conceptualice, sino que la metamorfosee, la transforme, la vuelva otra y haga que otro mundo aparezca; que nos eleve con la misma fuerza con la que nos arrastre, con la misma fuerza con la que nos entierre, porque así podremos renacer. Mientras que no volvamos a vivir prácticas rituales de comunión, ya sea a través de la risa o del llanto, y siempre desde el juego, no nos será posible nuestra transformación ○

Referencias

- Allouch, J. (2011). *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*. Editorial El Cuenco de Plata.
- Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. Editorial Edhasa.
- Aristóteles. (1986). *Obras*. Traducción, estudio preliminar, preámbulo y notas de Francisco de Paula Samaranch. Aguilar.
- Brustein, R. (1970). *De Ibsen a Genet: La rebelión en el teatro*. Editorial Troquel S. A.
- Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Dubatti, J. (1970). *Filosofía del teatro III. El Teatro de los muertos*. Editorial Atuel.
- Idartes. (2019). *Relatoría del seminario El Público, Protagonista de la Experiencia Teatral*. https://idartes.gov.co/es/publicaciones?field_coleccion_target_id=348
- Nietzsche, F. (2000). *El origen de la tragedia*. Editorial Espasa.