

LAPALABRA

YELHOMBRE • REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Adriana Menassé

“Tiempo alterno (pensar al espectador)”

La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana
Número 68, abril-junio de 2024, pp. 7-11.

ISSN: 01855727

Xalapa, Veracruz, México



La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana
Lic. Benigno de Nogueira Iriarte Núm. 7, Col. Centro, C.P. 91 000
Xalapa, Veracruz, México
Tel. 8 42 17 00 / ext. 17 820



¿Qué cosa tan extraordinaria es el teatro! Una ficción viva donde actores y público juegan a entrar en una dimensión de tiempo alterno, el de la historia que se desarrollará ante sus ojos. Una aventura de cuerpo presente que nos emociona o conmueve en lo más íntimo y que, sin embargo, sabemos que no ha suce-

Tiempo alterno (Pensar al espectador)

Adriana Menassé

El teatro, en cambio, nos entrega lo que la realidad no puede tener de suyo: una mirada distanciada donde se leen significados que le dan altura y dignidad al mundo. Una mirada sobre el mundo, tiempo para ensanchar la experiencia, para re-significarla; una visión generosa que eleva el entendimiento, decanta la emoción y ennoblece la conciencia.

dido “de verdad”, o ha sucedido de un modo distinto al del llamado mundo real: muertes, llantos o accidentes chuscos que le suceden a los mismos personajes un día y luego al siguiente de manera casi idéntica, hasta que termina la temporada. Según los anales, el teatro es uno de los ejercicios simbólicos más antiguos. Derivado del ritual y del juego, representa una forma u otra del suceder humano. Pero no se confunde con él. Sabemos siempre, actores y espectadores, que se trata de un orden ficticio, fantasmagorías capaces de embelesarnos o sublevarnos, como le ocurre a Don Quijote frente al retablo de Maese Pedro. En realidad, todos somos Don Quijote frente al retablo –o deberíamos serlo–. Porque si bien la representación teatral nos extiende un contrato imaginario de distancia escéptica y de credibilidad plena, si el foro,

los muebles, el escenario son y no son los que conocemos por nuestra experiencia de vida, una fuerza más primaria somete nuestra atención a la inminencia de significados imprescindibles.

La representación no es la realidad ni busca serlo. No es un espejo de la vida; su intención no es hacer una mimesis inocente. La obra es una interpretación del mundo, una lectura, una unidad articulada donde se despliega la posibilidad de una significación medular. Por eso resulta tan extraño que la gente quiera hacer del teatro algo indistinguible de la realidad, ¡que le exija ser la realidad! Por el contrario: el teatro nace y se conforma como metarealidad, como discurso; en eso reside su seducción, su potencia. Porque el mundo nos ocurre ante todo como impacto, como vendaval de impresiones y de luchas, y en medio de aquel trajín de su-

cesos y de bregas, atrapamos al paso algunos jirones de símbolos para articular ciertas maneras de comprender y de ordenar lo que nos rodea. El teatro, en cambio, nos entrega lo que la realidad no puede tener de suyo: una mirada distanciada donde se leen significados que le dan altura y dignidad al mundo. Una mirada sobre el mundo, tiempo para ensanchar la experiencia, para re-significarla; una visión generosa que eleva el entendimiento, decanta la emoción y ennoblece la conciencia. Habrá, sin duda, quien alegue que al final todo espectáculo es un engaño, que el mundo no tiene coherencia, sino que es solo arbitrariedad y caos. Es posible; pero entonces el ser humano no podría habitarlo. Somos entes generadores de significaciones porque el sentido constituye la atmósfera que respiramos. El horizonte simbólico que tenemos a nuestra disposición es omnipresente: está en las religiones, en los mitos, en la literatura, en la propaganda, en las canciones que escuchamos, en los noticieros, en nuestros rituales más comunes. Pero el tiempo del teatro –como el del arte en general– nos exige una pausa, un refugio para la tarea de reflexión donde se procesan de maneras más sutiles y profundas esas mismas metáforas y signos de los que hemos echado mano en nuestra prisa. Nietzsche decía que el arte tiene como objeto ocultar el abismo para convencernos de seguir

viviendo. Quizá se podría glosar esa frase diciendo que el arte nos aporta una afirmación de la vida que nos permite seguir amándola. Por eso, cuando presencia- mos una obra de teatro que nos cautiva completamente, que nos conmueve en su ligereza o en su drama y le entregamos nuestra adhesión sin cortapisas, ocurre un golpe de alegría, una especie de iluminación.

No son tantos aquellos momentos radiantes, ni se cuentan por cientos las experiencias esté-

racruzana es reconocida a nivel nacional desde hace décadas; asimismo la Facultad de Teatro con- voca a estudiantes de todas las regiones del país. Una gran can- tidad de directores ha dejado su huella aquí, y los miembros de la Compañía, hay que decirlo, pa- recen siempre dispuestos a par- ticipar en propuestas novedosas y atrevidas. No es casual que en esa atmósfera se hayan gestado, de manera casi natural, muchísi- mas producciones: universitarias unas, experimentales, estudianti-

ción, me parece, no es trivial. ¿Es solo por curiosidad simple y por fruición de cotilleo? Hay quien le adjudica el desarrollo mismo de la civilización al gusto que te- nemos por hablar de los demás.² ¿Pero pagaríamos por hacerlo? ¿Qué esperaríamos cuando deci- dimos ingresar al recinto teatral o cuando dedicamos un par de horas a atender un espectáculo callejero? Si salimos de allí for- talecidos es que algo de lo que esperábamos se vio cumplido; si en cambio nos sentimos frustra- dos o abatidos, quiere decir que nuestras expectativas quedaron insatisfechas y nuestro ánimo se siente contrariado. ¿Pero qué era lo que esperábamos?

Pienso en algunas de las obras de la Organización Tea- tral de la Universidad Veracru- zana (Orteuv) que hemos visto a lo largo de tantos años y que hoy celebramos; igualmente, en las que algunos actores de di- cha agrupación se empeñaron en montar por cuenta propia. Pienso también en la cantidad de montajes y espectáculos he- chos de manera independiente por todos esos “locos” que apuestan por lo imposible. Po- dría hacer un inventario, largo, de esos momentos en que emer- gimos de la sala con el espíritu expandido y un casto deseo de agradecer. Sin embargo, por más exhaustiva que se quisiera, dicha lista acabaría siendo insuficien- te, pues dejaría fuera inconta- bles momentos de asombro y pensamiento que se guardan en el cuerpo como atisbos de belle- za y ratificación gozosa.

Recuerdo, por ejemplo, *La visita de la vieja dama*, la mujer que regresa al pueblo después de muchos años para vengar- se de un viejo amante y del pue- blo que la humilló. Ya ni siquiera los odia, tanto tiempo ha pasado, pero considera que la traición es

¿Qué le ocurre, pregunto, al espectador de teatro? ¿Qué fuerza lo alza en vilo cuando acontece la magia de la transfiguración escénica? En realidad esa pregunta puede plantearse de un modo mucho más sencillo: ¿qué es el teatro?, ¿por qué sucede?, ¿por qué algunas personas querrían detenerse a escuchar lo que otras les cuentan fingiendo que sufren o que aman?

ticas plenas, es cierto. Ocurren de vez en cuando y se quedan con nosotros para siempre. Pero también sabemos que hay aproximaciones a esa vivencia. En la memoria de cualquier espectador hay algunas cuantas definitivas, otras muchas cercanas a las primeras en inten- sidad y valor, y muchísimas otras que nos dejan, si no una experien- cia total, al menos sí momentos, reflexiones, imágenes impercede- ras. Vivir en Xalapa nos ha dado numerosas oportunidades para acercarnos a estos eventos multi- valentes. La tradición artística de esta ciudad en general, y especí- ficamente la teatral, se remonta a muchos años atrás. La Compañía de Teatro de la Universidad Ve-

les o independientes; muchas de buena calidad, además de festiva- les, talleres, laboratorios e iniciati- vas de toda índole.¹

¿Qué le ocurre, pregunto, al espectador de teatro? ¿Qué fuer- za lo alza en vilo cuando aconte- ce la magia de la transfiguración escénica? En realidad esa pregun- ta puede plantearse de un modo mucho más sencillo: ¿qué es el teatro?, ¿por qué sucede?, ¿por qué algunas personas querrían detenerse a escuchar lo que otras les cuentan fingiendo que sufren o que aman? ¡Y además pagar por ello! Algo de gran valor debe tra- barse en ese juego insensato para que haya permanecido desde los tiempos más remotos. La cues-



Juana Ramírez (2023). Foto: Sebastián Kunold

una afrenta al universo y no debe quedar impune. Ella tiene tiempo para esperar y suficientes recursos. Espera. Lo demás sobra contarlo. Pero diríamos que allí se concertó una geometría afortunada: un buen texto, a pesar de los años; una dirección limpia y un tono preciso por parte de Alberto Lomnitz, así como algunas actuaciones deslumbrantes que hicieron la fascinación y delicia de quienes transitamos juntos ese tiempo aquella tarde. O podríamos hablar de *Cherán o la democracia según cinco indias rijosas*, un mano a mano entre la Compañía Nacional de Teatro y la Orteuv, que resultó en un montaje didáctico e inspirador. O en *El mandarín*, excelente ejercicio teatral videograbado que realizó la Compañía durante la pandemia. Igualmente podríamos referirnos a los montajes realizados de manera independiente por los actores

que pertenecieron a esta. Pienso, por nombrar solo uno, en aquel *El canto de la Rana*, de José Sanchis Sinisterra, actuado y dirigido por Francisco Paco Beverido: un monólogo chusco y dramático al mismo tiempo, memorable por su intensidad y su ternura. Y por el lado de los independientes, en el *Mishima*, de Abraham Oceransky, donde ocurría aquel misterio de sublimación actoral tan extraño y poderoso. O en el *Ubú reciclado*, de Carlos Converso, donde el Señor Ubú, un mero globo inflado, y la Señora Ubú, hecha de tela elástica, revelaban la grotesca desfachatez de un poder obscuro y pertinaz. Luego, la candidez emocionada que nos arrebató tras ver *Leche de gato*, la obra con que Lucila Castillo apuesta por un delirio de fin del mundo no ajeno a la redención. Y así seguiría: *El ruido del agua dice lo que pienso*, de Adriana Duch,

se fue sedimentando y quedando con nosotros y, sin duda, *Ik Dietrick Fon*, de Martín Zapata, aquel diálogo-monólogo con la muerte –¿con la muerta?– en un extraordinario dialecto germánico inexistente. Pero, como he dicho, la lista no se agota en estos ejemplos.

¿En qué consiste, pues, esa experiencia tan huidiza e imprecisable? ¿Qué extraña comunión ocurre entre el actor y el espectador, entre la propuesta con la que el espectáculo nos reta desde el escenario y la alegría que a veces brota en quien la recibe? No hay respuestas sencillas, y si alguna hubiera no sería ni homogénea ni única. Claramente no es lo mismo una obra dramática, donde todo nuestro ser se ve desgarrado y luego restituido a partir de una comprensión más amplia o una mayor empatía, que el ensueño fantasioso o lúdico, ligero



¿Qué es el agua? Veracruz (2022). Foto: Jason Rosas

y delicioso con el que nos emblesan otra serie de creaciones. Y de allí surgirán múltiples combinaciones y mixturas. Los griegos, que marcaron la pauta en tantas cosas, tenían dos musas para describir esas dos vertientes fundamentales: Melpómene era la musa del drama y de los cantos, musa ligada originalmente a la tragedia, mientras Talía era la diosa de la comedia, de los enredos, del juego y sus embrujos. También Nietzsche, en su libro *El nacimiento de la tragedia*, divide la experiencia estética según la fuente de donde brota: el arte entendido como manifestación del principio apolíneo, o bien, del principio dionisiaco. Apolo y Dionisio como los dioses que expresan nuestra manera de percibir y recibir el mundo.

El principio apolíneo, dice Nietzsche, es el que se empeña en la armonía y el equilibrio de las formas. Lo guía un instinto de proporción cuyas estructuras cambiantes responden a un suceder acompasado. Esa sintonía in-

trduce en el mundo la confianza y el gozo. Todo se mueve en consonancia, camino de perfección. A Apolo lo representa su lira, la música que es ante todo equilibrio y frescura de ánimo. Por su parte, el principio dionisiaco constituye la desgarradura dramática que procede del fondo indiferente del mundo: la vida como desfondamiento y abismo. Pero en ese vacío de sentido, en ese sufrimiento irredimible se lee la nobleza de la criatura capaz de enfrentarse al torbellino del dolor con entereza. Como todas las clasificaciones, estas remiten a tipos puros, mayormente hipotéticos. La tragedia misma, según Nietzsche, es la confluencia feliz de ambos caudales. Pasión y desgarramiento se subliman en la restitución apolínea de la justicia. En cualquier caso, el efecto purificador que ejercen cada uno de estos procura la emoción que normalmente asociamos a la dimensión estética: estallido fulgurante de la conciencia, matrimonio de la ética y la forma, ensanchamien-

to, sublimación en el amor. La poesía, ha dicho Hölderlin, “surge del mundo y vuelve al mundo para fundarlo”. Igualmente el teatro, que es poesía en sentido amplio, retorna como verdad cifrada en la unidad precisa de cada obra. Todo el universo se concentra en el tiempo de la representación para recordarnos –para ofrecernos– el sustrato de valor que sostiene nuestras vidas. Esa propuesta y ese valor no sustituyen al mundo, no agotan su indeterminación, no evitan que haya nuevas miradas ni nuevas lecturas. La realidad, sea esta lo que sea, mantiene la fragilidad de su luz vacilante abriéndose, con todo, a la posibilidad de lecturas renovadas y recreaciones constantes. En cuanto a *poiesis*, como creación o donación, el teatro cumple la función más arcaica y primordial: dotar al sufrimiento de grandeza.

En su discurso de aceptación del Premio Nobel en 1949, William Faulkner compartió con su auditorio una visión muy cercana a estas meditaciones, si bien

se refería a la literatura. Su alocución comienza así:

Damas y caballeros:

Considero que este premio no se me ha concedido a mí en cuanto hombre, sino a mi trabajo –el trabajo de una vida dedicada a la agonía y al sudor del espíritu humano–, no por la gloria que promete ni mucho menos por sus ganancias, sino para crear, con los materiales de dicho espíritu, algo que no existía antes.

Y sigue:

...el joven escritor o escritora de nuestros días ha olvidado los problemas del corazón humano en conflicto consigo mismo, que es lo único que producirá buena literatura porque es lo único de lo que vale la pena escribir, lo único que merece la agonía y el sudor de tal empeño.

Más adelante Faulkner explicita lo que entiende por “el corazón en lucha consigo mismo”. Dice:

Yo creo que el hombre no solo ha de perdurar: habrá de prevalecer. El ser humano es inmortal no porque sea la única criatura que posee una voz inextinguible, sino porque tiene un alma, un espíritu capaz de compasión y sacrificio, capaz de resistencia. La obligación del poeta, del escritor, es escribir acerca de estas cosas. Su privilegio consiste en ayudar al hombre a resistir enalteciendo su corazón, recordándole el valor y el honor y la esperanza, el orgullo y la compasión, la ternura y el sacrificio que

han constituido la gloria de su pasado. La voz del poeta no ha de ser solamente un registro del hombre; debe ser parte de su andamiaje, uno de los pilares que le permiten resistir y prevalecer.

Difícilmente encontraremos una forma más elocuente y hermosa de expresar estas intuiciones.

La experiencia del espectador de teatro pasa, me parece, por estas cuestiones inasibles. La chispa luminosa, producto de aquella revelación que aquí hemos venido persiguiendo, tiene como trasfondo el delicadísimo y complejo concierto de los elementos que lo componen: la historia, en primer lugar, y la manera de presentarla en la escena; no pecar ni de obvio ni de críptico, no estar demasiado recargado hacia el mensaje ni ser tan general que no se siga su trayectoria. Luego están la adecuación del tono a la propuesta general así como las situaciones, los énfasis temáticos, el ritmo. Finalmente, las transiciones, la luz, el decorado. ¡En realidad, lo que debería sorprendernos es que haya teatro, que se cumpla ese instante de comunicación escénica!

Muchas de estas cosas son bien sabidas. Pero lo que pocas veces se pondera es esa huella, esa estela de significación radical donde, más allá de la historia que se trate y del tono que le sea propio, el espectador ofrece su adhesión cabal a esa esperanza, a ese orgullo y compasión, a esa ternura y sacrificio que hacen de su fractura la fuente de donde brota un amor acrisolado.

Como espectadora de teatro que he sido muchos años y que quisiera seguir siendo, solo me queda agradecer y felicitar a la Compañía de Teatro y a la Universidad Veracruzana, y unirme a la celebración por sus 70 años de

existencia. Felicitar a sus actores, a sus directores, a sus tramoyistas y técnicos, a toda la gente que ama este oficio y lo realiza con lealtad; y a los artistas independientes y a quienes no solo cumplen un rol asignado sino que se abocan a explorar territorios menos conocidos; a toda la comunidad teatral de Xalapa que tantos deleites nos ha procurado y por quien tenemos una entusiasta admiración. Reciban, por favor, una aclamación sincera. **LPyH**

NOTAS

¹ Hasta hace poco hubo un premio anual organizado por algunos miembros de la comunidad artística para reconocer los mejores montajes y aportaciones al desarrollo teatral de Xalapa. Se llamó Cacho é Tabla, porque consistía en un diseño de madera con la letra é. La iniciativa fue estrictamente independiente: había un grupo coordinador que tomaba las opiniones de distintos miembros de la comunidad teatral y público en general. Se trató de un proyecto lúdico y jocoso, pero al mismo tiempo comprometido y bien organizado, que la comunidad llegó a apreciar y a aguardar expectante. En ese contexto, nos enteramos de que en Xalapa se realizaban entre 90 y 100 estrenos anuales. ¡Cien estrenos en una ciudad relativamente pequeña y marcadamente estudiantil! No es poca cosa. Tal vez habría que remontarse a los Festivales de Teatro Universitario creados por los maestros Manuel Montoro y Guillermo Barclay desde 1967 como origen y principio de esta exuberancia.

² Véase el libro de Yuval Noah Harari, *De animales a dioses*. Traducido por Joandomenec Ros (Ciudad de México: Penguin/Random House, 2016).

Adriana Menassé es académica independiente; antes fue investigadora del Instituto de Filosofía (UV). Especialista en ética, filosofía y literatura. Libros: *La ley y la fisura* (literatura y ética), e *Indicios posteológicos* (ética y pensamiento de la trascendencia). Ha escrito obras para teatro y cuentos para niños.