



# HYPERBOREA

REVISTA DE ENSAYO & CREACIÓN

## EL TEATRO EN LOS TIEMPOS DE LA PESTE

Alejandro Manfred

*¿Qué se puede ver cuando las estrellas caen?  
¿Qué se puede hacer salvo ver películas?*

La peste como metáfora cundió durante el siglo XX. Fue para Artaud metáfora del teatro. Para Freud del psicoanálisis. Para Camus del horror que arrasa la ciudad. Pero cuando la peste llega, cuando realmente llega, las metáforas empalidecen. Pensar el teatro en medio de la peste tiene algo de impostura. Es sin duda un pensamiento necesario, una manera de resistencia y aún de supervivencia, pero contaminada inevitablemente por la sombra de lo provisional y la melancolía del eufemismo. Todo lo que se haga —y por supuesto que es necesario hacer algo— queda pendiente de lo que llegará, o se hará, o se acabará cuando la peste haya pasado. Escrituras solitarias, ensayos a la distancia, proyectos sin tiempo ni plazos. Los sustitutos escuálidos, mediados por las pantallas y la lejanía, hacen patente la brutal discordancia entre el teatro y los intentos lánguidos de recobrar algo de lo perdido. La guerra, la calamidad o la miseria, con demasiada frecuencia, dejaron los cuerpos desnudos y relegaron las imágenes por fútiles. Pero la peste negó los cuerpos y nos dejó las imágenes, las reverberaciones en las pantallas de los cuerpos ausentes.

Los textos que se presentan a continuación —numerados del uno al tres— testimonian experiencias que eran posibles en los tiempos que era posible el teatro. Gozosas maneras de tensar las costuras de lo teatral hasta sus límites para hacerlo más vivo. Al ensayar una explicación de los

fundamentos de esta experiencia, rinden un homenaje a la potencia del teatro, que es a la vez una constatación de lo que la peste se ha llevado.

### *La traducción incesante*

Un *leit motiv* que insiste en la argumentación de estos artículos es que postulan a la *traducción* como operación omnipresente y como clave interpretativa. El teatro pensado como palimpsesto, como una superposición abigarrada de estratos de imágenes y lenguajes que se transcriben unos a otros y se disgregan en sus resonancias metafóricas, en una iridiscencia de registros ficcionales.

En las piezas de Armand Gatti visitadas por el texto de Sylvain Dreyer, la Cuba de la revolución es evocada por un minucioso laberinto dramático, en el que el lenguaje adquiere una densidad esquivada y traslúcida. La lejanía temporal y geográfica de la revolución se reduplica en el distanciamiento que opera el despliegue de las escenas y contraescenas simultáneas, que esparcen el relato en una descomposición con tintes cubistas. La dimensión épica de la revolución queda tomada por el procedimiento de la analepsia en sucesivos alejamientos que sugieren hasta qué punto la épica de la revolución —y tal vez toda épica— es un dispositivo de encubrimiento que encubre la potencia del acontecimiento de la revolución.

Se suele concebir la traducción como un mecanismo de imposibilidades y distanciamientos. De igual manera podría afirmarse que el fracaso de la equivalencia entre el original y la traducción no es un muro hermético sino un torrente de equívocos y de multiplicidad de sentidos. Si traducir es imposible, la traducción lejos de ser estéril se torna un artefacto joyceano, un terreno aluvional de intercambios azarosos.

### *La escena que se abisma*

El texto de Laura Fobbio sobre la puesta de Tantian sobre la figura de Santa Teresa de Ávila, *Bosque sagrado de monstruos*, inscribe su poética desde un comienzo bajo el signo del Barroco, invocando los espacios de Velázquez. El desmesurado artificio escénico de la obra merece sin duda esta filiación. Cada vez que el teatro explora sus límites parece estar compelido a visitar el Barroco como su escena originaria: los fondos que se funden en la oscuridad como en un telón negro, el tratamiento caprichoso que tensa las líneas directrices de la representación, el trampantojo como emblema de la simulación inestable de la unidad, siempre amenazada por el riesgo de sucumbir. En la puesta de Tantian los procedimientos operan por acumulación. Traducción, apropiación,

descripción ecfrásica, intertextualidad, evocaciones pictóricas, sombras propias del cuento gótico, escorzos vertiginosos y procedimientos cinematográficos. Según su propia expresión, un *monstruo de reliquias*.

Esta multiplicación introduce una categoría de análisis común a los tres textos, la interpretación de la multiplicidad y la fragmentación de la escena como *mise en abyme*. Si en cada duplicidad o pliegue acecha el abismo, todo teatro es a la vez metateatro, y cada elemento de la puesta interpela a los otros. Pero también, y de manera más radical, la escena y la vida juegan a confundirse y contaminarse, pero en el ápice de la teatralidad se escinden y dejan al espectador frente al actor como espejo frente al espejo. La *mise en abyme* así definida no es un procedimiento más, sino la urdimbre misma de la escena teatral que siempre acecha, aún disimulada. ¿Qué posibilidad hay —la pregunta es inevitable— de recrear la experiencia de lo abismal ante la pantalla, que aplanar todo lo que amalgama en su espacio sin velos ni misterios?

### *El cuerpo interpelado*

Una trilogía de monólogos de Jan Fabre permite a Micaela van Muylem introducirnos a una obra multiforme, desmesurada, en la que la proliferación de los lenguajes y los recursos escénicos enmarcan y problematizan los cuerpos. Anatomizado, hibridado, sus formas descompuestas en transición hacia lo inorgánico o transfigurado como insecto, el actor se hace marioneta de sí mismo.

La experimentación con la corporalidad, que afecta la sensibilidad del espectador en su propia carne, evidencia algo que en el teatro tradicional está latente. La mirada del espectador no se establece solo desde el punto de vista de sus ojos, sino desde la intemperie de su cuerpo. Por ello los artificios que juegan con la ruptura de la cuarta pared, aun cuando pudieran pasar por un recurso consabido y trivial, ponen de manifiesto aspectos fundamentales de la teatralidad. Basta el instante mínimo en que el Clown hace un aparte al público para que la convención precaria que resguarda al espectador se vea conmovida. La mirada que toca su cuerpo le devela que la acción teatral se edifica sobre el riesgo constante de la presencia del cuerpo del actor, que aun cuando no lo toque, *podría tocarlo*. Una vez más, la metáfora de la peste se impone: la cercanía del cuerpo es infecciosa. Tal vez éste sea uno de los más cabales sentidos de la *crueledad* en Artaud. La inminencia del cuerpo en la escena teatral, aún la más tradicional, interpela veladamente al espectador inerme. En estos tiempos de reproducción técnica y nostalgia por el aura perdida, el comercio de las imágenes rescata alguna sombra del cuerpo del actor. ¿Pero quién devolverá su cuerpo, fatalmente sustraído, al espectador?

*Referencia electrónica* | | Manfred, Alejandro. «El teatro en los tiempos de la peste» *Hyperborea. Revista de ensayo y creación* 3 (2020): 96-99. <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/el-teatro-en-los-tiempos-de-la-pestes-216>