
VIOLENCIA Y TEATRO

JUAN CARLOS GENE

I. Agamemnon regresa de la guerra y, en ese momento, no es más que un marido que vuelve a casa, cargado de gloria y, eso sí, con una amante o esclava que él ha seleccionado como rehén de guerra. Su esposa Clitemnestra lo recibe con cortés y fría actitud de esposa habituada a la soledad y con gesto irreprochable lo invita a entrar en casa. El guerrero entra y se baña; momento que aprovecha Clitemnestra para hacer surgir de las sombras a su amante Egisto para, entre ambos, matar a hachazos al marido. Se trata de un ajuste de cuentas doméstico. Y no se crea motivado por la presencia de la esclava amante. Es, de parte de la esposa, la respuesta al sacrificio de la hija del matrimonio, Ifigenia, quien diez años antes y por disposición de su propio padre, ensangrentó el altar de los sacrificios en procura de los buenos vientos que, negados por los dioses, impedían la partida de la flota aquea hacia Troya. En cuanto al amante, a su vez vengaba horrosos agravios familiares.

El hijo del matrimonio, Orestes, instigado por su hermana Electra, vengará la muerte de su padre, matando a su madre y al amante homicida. Y las terribles Erinnias, fantasmas crueles del remordimiento, perseguirán a Orestes hasta que los dioses lo espongan...

Esta cadena de horrores conforman la línea de acción de las obras teatrales más antiguas que se conservan en el mundo (La Orestíada, de Esquilo). Y corresponden a los mismos tiempos la ferocidad desechada de Fedra asesinando a sus hijos, la desesperación de Edipo, asesino de su padre y marido de su madre quien, para colmo de espantos, destruye sus ojos con el broche que luce el vestido de su esposa-madre, que se ha refugiado de la culpa ahorcándose. Y de ahí las sucesivas desgracias de esa familia: la muerte que uno a otro se inflingen los hijos varones de Edipo ante las puertas de Tebas; y la sepultura en vida impuesta por Creón a Antígona, como castigo del intento de la hija de Edipo, de enterrar al hermano que la ley ha dispuesto permenezca insepulto.

El pórtico monumental de la gran dramática occidental, hace del escenario un fangal sangriento, con el único pudor de no desarrollar nunca ante los ojos del espectador los hechos de sangre que, en el teatro griego, siempre ocurren entre cajas para que minuciosos mensajeros los relaten luego al espectador con despliegue de detalles macabros. En adelante, ese carácter sangriento del teatro occidental continuará sin interrupción; y cuando el teatro de Europa alcanza su cumbre expresiva con Shakespeare, las matanzas, torturas, amputaciones, adulterios, traiciones y venganzas no sólo ocurren a la vista del público sin el menor pudor, sino se siente obligado el inigualable poeta dramático, a terminar casi siempre sus tragedias con un desfile solemne. A tal punto que obliga a preguntarse el por qué de la insistente repetición de ese recurso. La respuesta es sencilla: para retirar a los muertos. En el teatro isabelino, de escenarios múltiples y acciones entrecortadas, no existía telón que permitiese ocultar el momento en que los muertos por la violencia final de la acción, recuperaran su naturaleza de simples actores que se levantaban sudorosos para saludar al público e irse a comer.

Las purísimas construcciones del neo-clasicismo francés, sobre la base de acti-

tudes heroicas y nobles y musicales alejandrinos de impresionante belleza formal, disimulan apenas la orgía de asesinatos, traiciones y concupiscencias que componen sus argumentos. Y si la dramaturgia moderna nace con Ibsen no es, precisamente, para desterrar la violencia del teatro. Con los triunfos de la burguesía la violencia pierde heroicidad; y aquel Macbeth cuya grandeza consiste en bajar *voluntariamente* al infierno y convertirse en el mal mismo, serán ahora tristes *buenos* burgueses que ocultan historias de opresores y de oprimidos, de relaciones sado masoquistas con cargas de aplastante fealdad.

La curva llega hasta el teatro de Samuel Beckett, el discípulo de Joyce, que se propuso, como aquél, ejercer la violencia contra la literatura y destruirla. Y compone un teatro que parece aludir a un mundo donde la violencia ya lo ha destruído todo y los humanos balbucean, en la soledad —total o acompañada— discursos inconexos, carentes de significado, degradados en su condición o, más en consonancia con las ideas de Beckett, perdida toda ilusión sobre la condición humana.

Una línea paralela, desde Aristófanes a Neil Simon, pasando por Moliere, los clásicos comediógrafos españoles y hasta Alfonso Paso, para no citar sino algunos eslabones, construye la parábola de la risa en el teatro de Occidente. Y nada, quizá, más violento que la comedia. Reimos siempre, en el teatro, de la desgracia ajena, de ese desfase entre lo que se quiere y lo que se logra, que desemboca en el ridículo. Nos reimos *del otro*, porque su ridículo no es el nuestro y mientras otro sea el ridículo, conservaremos nosotros nuestra dignidad. Del mismo modo que si coloco sobre una lápida el nombre del muerto, decido que el muerto es otro y no yo; y la muerte, su muerte y no la mía. De donde el irónico, siniestro aforismo: *la muerte es eso terrible que les pasa a otros*.

No basta afirmar que la violencia es un elemento esencial del teatro. Esto es sólo una verdad a medias. Porque *el teatro es violencia*. Se trata de un juego, al parecer de origen mágico, que consiste siempre en enfrentar voluntades que quieren cosas no sólo distintas, sino opuestas. Y el espectáculo consiste en las peripecias que cada voluntad realiza para lograr lo que quiere: qué obstáculos se le presentan, cómo los superará o caerá vencido, con o sin gloria, ante ellos, lo cual es una forma de caer vencido ante la voluntad del otro. Con demasiada frecuencia el juego termina en la muerte. O en la vergüenza, la humillación, el horror en fin... Y sin esta condición, base del conflicto, de la lucha de opuestos, de la acción, el teatro desaparece. Cause espanto o cause gracia, alguien en el teatro tiene que caer, como en la arena tienen que caer o el toro o el torero.

Desde Aristóteles sabemos que aquello que habitualmente nos causa horror, nos produce placer si lo presenciamos en la ficción. De ahí que el Estagirita concluyera que la tragedia produce catarsis, una suerte de lavado purificador de las pasiones que anidan en el alma humana. Lo cual, se sabe, ha producido una milenaria discusión aún no terminada. Y quizá no haya más remedio que internarse en ella.

Si nos colocamos en otra línea de observación, se nos hace evidente que el teatro, que en forma primitiva parece nacer con la cultura misma, está hoy tan vivo como siempre. Artesanal, a medida humana, irreplicable y presente en un tiempo y espacio dados, para un espectador que jamás volverá a presenciar el mismo hecho tal como lo está presenciando ahora, el teatro resiste con comodidad el embate de los medios artificiales de espectáculo (el cine y la televisión).

Y esto, precisamente por su carácter vivo, que lo hace insustituible y único, particularmente en tiempos delirantemente tecnológicos como los nuestros. Porque el espectador ve el teatro realizado ante él, en el presente, por seres vivos que consumen para él, parte del precioso, indetenible y fugaz tiempo de sus vidas. Y se conforma una liturgia colectiva que no tiene sustituto posible.



Si vinculamos este hecho al carácter inevitablemente violento que el teatro conlleva, no debería dejar de llamarnos la atención esta necesidad de presenciar la ficción de la violencia que, si bien es común a todas las formas de espectáculo (el cine y la televisión son ejemplos evidentes), en el teatro esta violencia ocurre en un tiempo real, en forma viva y, por lo tanto, irreproducible. La representación de mañana será muy semejante a la de hoy pero inevitablemente distinta, porque es otro el pulso vital de los actores y otra la composición del público.

¿Cuál es la razón de la supervivencia de esta extraña liturgia viva de violencia?

* * * * *

II. El proto-drama descrito en el Génesis, es un hecho de violencia. Esa maravillosa creación que Dios encuentra buena al realizarla (Génesis 1.31), sufre una conmoción con la falta original que, para el sentir cristiano, es consecuencia de la libertad. Y el clima paradisiaco cambia bruscamente, la existencia se ensombrece, muere la inocencia y el hombre adquiere conciencia de la muerte.

Por supuesto, uno no puede dejar de preguntarse qué hombre era ese anterior, que no tenía conciencia de su muerte. Y hasta un cristiano de la ortodoxia de Pierre Chaunu (Memoria de la Eternidad), afirma con impresionante acierto que el hombre, como tal, tiene sobre la tierra la corta vida que la Biblia con sus escasas generaciones le atribuye. Porque hay hombre desde que los muertos de la manada ya no son abandonados donde terminan; sino desde que son enterrados o sujetos a ritos fúnebres de cualquier naturaleza. Es decir, desde que el *misterio* de la muerte ha sido percibido, desde que el hombre puede representarse su propia muerte, condición ésta quizás que con más evidencia nos separa del animal. Y ésto es tan reciente, casi, como lo dice la Biblia, no más lejos de nosotros que entre siete y veinte mil años.

El hombre que no tiene conciencia de la muerte aún no es un hombre. "*El pecado y la conciencia de la muerte, eso es el hombre*" (P. Chaunu, ob. cit.). De donde tiende a deducirse que el hombre como tal, el creador de cultura y de historia (la

pareja original, al tomar conciencia de su culpa, se hace vestidos y se cubre), nace con el pecado y la culpa, nace de esa violencia original contra la ley; se genera en el querer conocer el bien y el mal.

Lo cierto es que, apenas ocurrido el hecho, la violencia se desencadena, aterradora. A la desobediencia se agrega enseguida la cobarde delación que el hombre hace de la mujer: "*ella me ofreció y yo comí*". Y el castigo terrible. Y, muy pronto, el homicidio: Caín cayendo sobre Abel. Y de ahí en más las Sagradas Escrituras son una acumulación de violencias abrumadoras que culminan con la cruz del Gólgota.

Si me remonto al Antiguo y Nuevo Testamento es porque encuentro (¿cómo podría ser de otro modo?), entre ese misterio de la violencia nacida con el hombre mismo y el teatro, una vinculación profunda que da al teatro un carácter místico y profundamente religioso.

* * * * *

III. La palabra *sádico* es hoy de curso común, si bien se utiliza, en general, para calificar la conducta de placer ante el dolor ajeno. Pero no es ése el sentido en que la aplica hoy la psicología profunda. El psicoanálisis diagnostica una manifestación sádica en todas las pulsiones instintivas, aun momentáneas y sin mayores consecuencias, por los cuales ejercemos violencia sobre otros. El arranque de malhumor con que una buenísima persona destruye un teléfono que le traga la moneda; o la exasperada conducta de una buena madre que gritonea a su hijo, tenga o no razón, son manifestaciones sádicas, en este sentido. De mayor o menor alcance, con caracteres más o menos patológicos, lo sádico es una manifestación de la voluntad de dominio.

Y vamos a los ejemplos teatrales. Hamlet no es lo que psicológicamente podría llamarse un sádico, como quizá lo sea Ricardo III. Pero eso no cambia sus impulsos sádicos que se hacen evidentes cuando denigra a Ofelia o a su propia madre hasta lo indecible. O cuando, indudablemente para defenderse, hace caer a Rosencrantz y a Guildenstern en la trampa preparada por su tío para él mismo. Desde ya aclaremos que los personajes del teatro, que tanto sadismo desarrollan, rara vez son prototipos sádicos. Pero eso no cambia el carácter sádico de sus actos. No siempre lo sádico se complace en la violencia que desencadena. Pero al constituir esa violencia una descarga, alivia una tensión. Por eso el dolor de Fedra ante sus hijos por ella asesinados, no cambia el carácter sádico de su acción.

Para los griegos, manchar la tierra con sangre de hombre era sacrílego. Y, a pesar de la violencia sádica de nuestros tiempos, por fortuna seguimos conservando, a pesar de todo, una repulsión profunda por el asesinato.

Y vale la pena detenerse a reflexionar en las significaciones simbólicas, inconscientes, que actúan en el homicida. El que mata, hace en ese instante, una fantasía inconsciente de inmortalidad. Si al nombrar al muerto, afirmamos la muerte *de otro*, quien mata a ese otro por su mano, superlativiza esa *ajenidad* de la muerte; pues mientras el agredido muere, su agresor permanece vivo. Por supuesto, le es imposible al homicida razonar que lo que hace es antedatar la inevitable muerte del otro; pero no por eso evita la propia, que llegará, inexorablemente, como la única certeza que la vida humana nos depara. El homicida se subroga al tiempo. Y en el instante de matar, mágicamente, cree ponerse a salvo de su propio tiempo, el que terminará con él.

Pero este carácter mágico, irracional y, por supuesto, inconsciente está de alguna manera presente en todo acto sádico de dominio, precisamente los que el teatro prodiga con tan escandalosa generosidad. No se mata sólo con puñal, veneno o arma de fuego. Se mata engañando, traicionando o humillando, oprimiendo y ex-

plotando. Y siempre el que *mata* siente, mágicamente, que no es él quien muere, es el otro.

Como reflexionaba Aristóteles, este espectáculo del sadismo humano causa horror. Y nuestros tiempos, tiempos de derrumbe de un mundo y de desconcierto frente a qué estructuras lo sustituirán, es un ejemplo claro de este horror cotidiano. Para comprobarlo basta leer el periódico todas las mañanas.

Si pudiéramos por unas horas despojarnos de nuestra condición humana y observar, sin sentirnos implicados, el *espectáculo* del mundo (el *espectador* es tal, precisamente porque está fuera del universo de la acción, que sólo lo implica simbólicamente), nuestro horror desde ya disminuiría o, al menos, tomaría un sentido dis-

tinto. Y, precisamente lo que el hombre ha inventado con el teatro, que le permite no sólo disminuir el nivel de horror, sino procesar ese sentimiento hasta transformarlo en placentero por el *espectáculo* de esa violencia, es, precisamente, un campo esterilizado, donde la realidad cotidiana se separa de la teatral y surge una nueva y transitoria naturaleza que nos permite *presenciar* pero no actuar el horror a que puede conducir el uso de la libertad, que me caracteriza como hombre; la sinrazón y el absurdo de esta mágica, inconfesada creencia en su inmortalidad, que manifiesta quien se interna en el sadismo. Macbeth hasta se cree expresamente inmortal o, por lo menos, invencible por quien haya nacido de mujer. Cada vez que él repite este tramposo vaticinio de las brujas, convencido de su inacabable destino, nosotros sabemos que su fin se acerca, porque lo vemos desde la perspectiva del espectador.

Un agudo sociólogo teatral ha afirmado que *trescientos idiotas componen un público inteligente*. Y es natural que así sea. No porque la asamblea de espectadores aumente su cociente intelectual, sino porque está en la envidiable situación de quien presencia el horror (por gracioso que resulte), conociendo las razones y motivos de todos, acentuando la conciencia de su condición humana; y puede ver con claridad la aberración de lo que es, de por sí, aberrante.



En este sentido sí, el espectador, creo, realiza una catarsis, que consiste en alimentar la luminosa conciencia de mortalidad, finitud y transitoriedad, ante el puro espectáculo de la violencia de los hombres contra los hombres en el escenario. De ahí la sorprendente paradoja: el teatro, violencia y muerte por excelencia, es un rito de vida, una celebración de la vida, de la dignidad humana y del hombre en su medida mortal.

Es una afirmación de trascendencia frente a la intrascendencia de la vida. Un asomarse al misterio de la muerte como condición de la vida, buscando respuestas profundas. El teatro, espacio poético por excelencia, sujeto a convenciones y reglas, permite con soltura esta inversión del valor de su mensaje directo. El cine y la televisión no tienen esta característica o, por lo menos, por la perfección visual de las ilusiones que crean, corren mucho mayores riesgos de hacer de su exhibición de violencia un canto a la violencia misma, una ilusoria afirmación simbólica de inmortalidad y de inacabable poder por parte de los triunfadores en la batalla. La pantalla luminosa reproduce con alucinante realismo el universo material, tal cual es; y hasta lo exalta por la maestría de la iluminación, del color, de la angulación y el relato de la cámara.

Para su fortuna, el teatro es sólo espacio vacío y convencional, y su única arma es la fuerza poética de la acción, capaz de crear una verdad que en sí mismo y por su propia naturaleza, está vista en perspectiva clarificadora, que tiende más a iluminar la conciencia que a deslumbrarla y a seducirla. Lo probaría el hecho de que buena parte de la producción de televisión y de cine en el mundo se ha transformado en industria directa de la violencia. Y al teatro, esa metamorfosis comercial le resultaría imposible.

El teatro tiene medida humana tan estricta, que años de temporada teatral de un espectáculo, no reúnen la audiencia de millones de espectadores que ven simultáneamente un solo programa de televisión. Por eso mismo sigue siendo la liturgia humanística fundamental. Donde ya no exista, no existirá ya vida humana que pueda considerarse como tal. Sólo habrá violencia, destrucción y muerte.

De *los otros*. Porque el violento, el destructor, el homicida, creen mágicamente ser inmortales. Y no habrá lugar ni tiempo donde esa falsía se de vele.

VENEZOLANA Y LATINOAMERICANA

Economía, política,
cultura, teología . . .

desde un compromiso por la
liberación de nuestros pueblos

revista



Suscripción (diez números al año) por correo aéreo (en dólares) América Latina, 30.00;
EE.UU. y Canadá, 37.50; España, 35.00; Europa (exc. España) 42.00 otros países, 46,50.

Edif. Centro Valores, local 2
Esquina Luneta
Apartado 4838 Tf. 563.50.96
CARACAS 1010-A -- VENEZUELA