

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por **Miguel Salmerón Infante**

UT PICTURA POESIS

Apuntes (1993-1998), **Antonio Campillo**

Dichoso aquel que no tiene patria, Poemas de Hannah Arendt, versiones de **Anacleto Ferrer**

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS Sección coordinada por **Antonio Notario Ruiz**

TEXTO INVITADO: O silêncio do tempo do silêncio, **Fernando José Pereira**

TEXTO INVITADO: Ética y poética en el juego teatral de *Reikiavik* de Juan Mayorga, **Zoe Martín Lago**

El problema de la autonomía del teatro, **Adrián Pradier Sebastián**

¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? **Sebastián Gámez Millán**

Como actores en el gran teatro del mundo, **Roger Ferrer Ventosa**

Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, **Marcelo Jaime Teruel**

Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, **Laura Mailló Palma**

El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, **Raúl Pérez Andrade**

Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, **Milagros García Vázquez**

MISCELÁNEA

Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, **Carlos M. Madrid Casado**

Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, **Andrea Carriquiry**

Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, **Vanessa Vidal Mayor**

La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, **Raúl Sanz García**

De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, **Rayiv David Torres Sánchez**

Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de M. Henry, **Jaime Llorente Cardo**

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, **Sergio Martínez Luna**

Épica en el arte: el caso de la canción de autor, **Gustavo Sierra Fernández**

El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, **Horacio Muñoz Fernández**

Perdidos en la isla de los prodigios: *Lost* o el abismo alegórico del drama barroco, **Ainhoa Kaiero Clave**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 4 • 2017

PRESENTACIÓN	7-8
CONVERSANDO CON	9
“Más allá, pero aquí mismo”, Entrevista con José Jiménez, por Miguel Salmerón Infante	11-21
UT PICTURA POESIS	23
Apuntes (1993-1998), Antonio Campillo	25-35
<i>Dichoso aquel que no tiene patria</i> , Poemas de Hannah Arendt, versiones de Anacleto Ferrer	37-49
Ilustraciones de Laocoonte n. 4, Jante (Javier Infante)	50

PANORAMA

ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS	51
¿Qué hubiera pensado Wagner? Antonio Notario Ruiz (Coordinador)	53-55
TEXTO INVITADO	57
O silêncio do tempo do silêncio, Fernando José Pereira	59-63
Ética y poética en el juego teatral de <i>Reikiavik</i> de Juan Mayorga, Zoe Martín Lago	64-72
ARTÍCULOS	73
El problema de la autonomía del teatro, Adrián Pradier Sebastián	75-92
¿Qué hubiera sido de Edipo sin Aristóteles y sin Freud? Sebastián Gámez Millán	93-108
Como actores en el gran teatro del mundo, Roger Ferrer Ventosa	109-125
Mahagonny: surrealismo y dialéctica de la anarquía. Apuntes desde T.W. Adorno, Marcelo Jaume Teruel ..	126-133
Nauman, Mirecka, Rainer: entre el cuerpo y el signo, Laura Maillo Palma	134-145
El espacio relativo de Newton y la transformación de las prácticas escénicas en el teatro moderno, Raúl Pérez Andrade	146-156
Sturm und Drang. El drama del genio y Shakespeare, Milagros García Vázquez	157-168
MISCELÁNEA	169
Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, Carlos M. Madrid Casado	171-181
Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, Andrea Carriquiry	182-198
Alegoría barroca e imagen dialéctica: el esfuerzo de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno para pensar la dialéctica de la naturaleza y la forma estética, Vanessa Vidal Mayor	199-213
La idea de tradición en la estética de Jan Mukařovský, Raúl Sanz García	214-231
De la visión y el espanto: el tacto suspendido y la experiencia ante el límite, Rayiv David Torres Sánchez	232-240
Desrealizando el mundo objetivo: sobre la inmanencia de lo artístico en la fenomenología estética de Michel Henry, Jaime Llorente Cardo	241-256

Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen, Sergio Martínez Luna	257-271
Épica en el arte: el caso de la canción de autor, Gustavo Sierra Fernández	272-289
El cine más allá de la narración de Lisandro Alonso, Horacio Muñoz Fernández	290-304
Perdidos en la isla de los prodigios: <i>Lost</i> o el abismo alegórico del drama barroco, Ainhoa Kaiero Claver	305-317
RESEÑAS	319
Teorías del arte desde el siglo XXI, Pedro Lecanda Jiménez-Alfaro	321-325
Rimada Botánica, Xaverio Ballester	326-327
Sobre ciudades y arquitecturas, Jürgen Misch	328-332
Esbozo de una amistad sempiterna. Sobre Fuster y Alfaro, Raquel Baixauli	333-336
Cómo se analiza una obra de teatro, Teresa Aguado Garzón	337-338
Vuelan las imágenes, Verónica Perales Blanco	339-341
Mudanzas Espacio-temporales. Imagen y memoria, Raimon Ribera	342-345
Qué quieren las imágenes? Una crítica a la cultura visual, Esther González Gea	346-349
Zoos humanos, ethnic freaks y exhibiciones etnológicas, Lurdes Valls Crespo	350-353
España de la Guerra, Amanda del Rey Mateos	354-356
Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía, Jorge Martínez Alcaide	357-360
Arte escrita: texto, imagen y género en el arte contemporáneo, Óscar Ortega Ruiz	361-363
Sobre el futuro del estudio del pasado, Ana Meléndez	364-366
Conducir a una diosa, Sergio Requejo Pérez	367-370
Cioran en los Archives paradoxales. (Tome III), Joan M. Marín	371-372
Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo, Raquel Baixauli	373-375
La eternidad de un día, Carmen Martínez Sáez	376-378
Releer a Rilke, Javier Castellote Lillo	379-381
Lo diabólico, lo demoníaco, lo fáustico en la literatura, la música y el arte, Mauro Jiménez	382-384
Imágenes del hombre, Miguel Ángel Rivero Gómez	385-387
Circuit Circus. Circo, Intelectuales y Payasos, Ricard Silvestre	388-390
Precariedad y resistencia del arte y la estética hoy, Rosa Fernández Gómez	391-393
RESEÑAS DE EXPOSICIONES	395
Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana, María Luisa Barrio Maestre	397-405
Ilustraciones de Jante (Javier Infante) .	
Fotografía de portada de Tamara Djermanovic intervenida con ilustración de Jante (Javier Infante) .	



LOCOCONTE

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS
Antonio Notario (Coord.)



LOCENTE

PANORAMA: ESTÉTICA DE LAS CREACIONES ESCÉNICAS
ARTÍCULOS

Como actores en el gran teatro del mundo

Like actors in the great theatre of the world

Roger Ferrer Ventosa*

Resumen

La vida singular y la sociedad comparada con una obra teatral resulta una metáfora recurrente. En el artículo se comentarán algunas de las ramificaciones de la idea, con primer acto más sincrónico, que dará las pautas del conjunto, junto a una teoría del cambio de lo ritualístico a lo performático formulada por el antropólogo Victor Turner, con la que explicar las relaciones sociales. A continuación, diacrónicamente, se explicarán en un segundo acto algunas de las variantes históricas más relevantes de esa intuición humana que ve el universo como una representación teatral, con escenas protagonizadas por la Antigüedad griega, el renacimiento hermético, el *Theatrum mundi* barroco o el posmodernismo cinematográfico.

Palabras clave: Teatro, *Theatrum mundi*, Representación, Ritual, Performance

Abstract

The comparison of singular life and society to a play is a recurring metaphor. In this article, I am going to talk about some ramifications of this idea, with a more synchronic first act. It will set the guidelines of the whole, along with a theory of the change from the ritualistic to the performative, formulated by anthropologist Victor Turner and aimed to explain social relations. After that, diachronically, there will be a second act that explains some of the most relevant historical variations of that human intuition that sees the universe as a theatrical representation. For that, I will use scenes featuring Greek antiquity, the hermetic Renaissance, the baroque *Theatrum mundi* and cinematographic post-modernism.

Keywords: Theatre, *Theatrum mundi*, Representation, Ritual, Performance

¡El gran Teatro de Oklahoma os convoca!
¡No convoca más que hoy, sólo una vez! (...)
¡Quien quiera ser artista que se presente! (Kafka 2000: 379).

1.1 Pasen y vean (y actúen)

¡El mundo es un gran escenario
y simples comediantes los hombres y mujeres!
(Shakespeare 1998: 228).

Uno de los mitemas recurrentes en la historia de la cultura consiste en comparar la vida y la sociedad con una obra teatral en la cual cada actor representa su papel, tan habitual que la encontramos en múltiples momentos históricos y culturas. El teatro

* Universidad de Girona, España. roger.ferrer@udg.edu
Artículo recibido: 1 de junio de 2017; aceptado: 15 de septiembre de 2017

deviene en él poderosa *imago mundi* cuyo poder de persuasión han compartido desde el *rishi* vedántico hasta el dramaturgo barroco, el hermético renacentista o el cineasta posmoderno, según se desplegará.

La traslación de los órdenes humanos al escenario, con sus jerarquías, sus ambiciones, victorias y derrotas, sus poderes así como sus miserias, conforman un motivo recurrente durante la historia tanto en Occidente como en otras culturas, por ejemplo en la India. Según la metáfora, la vida en sociedad se basa en la representación de papeles (Gómez de Liaño 1989: 45-58; Vinatea Serrano 2005: 385; Panikkar 2012: 364). A cada actor le corresponde una máscara, en la ficción cada cual actúa según un papel –o, cada vez más en la posmodernidad, según varios.

Como el espejo, nos refleja a nosotros y al resto, sobre las tablas podemos duplicarnos, ser conscientes de nuestra naturaleza doble; según esta manera de ver el mundo, somos actores y al mismo tiempo espectadores. Nuestra capacidad de empatía nos permite identificarnos con otra vida cuya esencia se muestra sobre el escenario del mundo. En el teatro o en el arte en general, podemos ser otros sin dejar de ser nosotros mismos, millonarios sin necesidad de ganar ningún premio o herencia, enfermos sin estarlo, muertos sin, detalle importante, necesidad de fallecer; aprendemos las enseñanzas de todas esas experiencias sin sufrir sus riesgos. Al interpretar o al contemplar, se suspende la propia personalidad durante el tiempo de la función para colocarse diversas máscaras (Bachelard 2013: 46; Vinatea Serrano 2005: 401-405).

La idea de nuestra existencia como una representación ya aparece formulada en Plotino, por ejemplo, quien la expone según sus principales lineamientos. Al reflexionar sobre la existencia de la muerte y para justificar su planteamiento basado en la reencarnación, Plotino expresa la idea de la vida como obra teatral. Según el filósofo:

Es como si aquél de entre los actores que ha sido muerto en el escenario vuelve a entrar, tras cambiar de disfraz, caracterizado de otro personaje. No, ese actor no ha muerto de verdad. Si, pues, el morir es un cambio de cuerpo como allá de indumentaria o incluso, para algunos, un despojarse del cuerpo como allá la salida final de escena –por entonces– de un actor que volverá a representar en otra ocasión (...) Mas las matanzas y todas las muertes y las tomas y saqueos de ciudades deben ser contemplados exactamente como en los escenarios de los teatros (*Enéada* III, 2, 15, 20 y ss., en Plotino 1985: 71-72 y ss).

El argumento de Plotino, que se inspira en el platonismo más orientalizante, remite con claridad a otros similares planteados en las metafísicas orientales. En el neoplatonismo o en el vedantismo se piensa en el alma como un actor de teatro, nadie tomaría como una tragedia la muerte de un personaje sobre el escenario, porque sabemos que el actor no ha fallecido y que podrá representar nuevos papeles. Esta cosmovisión revela el sentido de la existencia mediante la anamnesis, desapegándose de la literalidad de lo material, y lo hace tanto en la vertiente europea platónico-neoplatónica como en la oriental vedántica, tanto en la ficción de cuentos u obras de teatro como en las reflexiones filosóficas o místicas. Y es que desde el yoga y del pensamiento metafísico hindú, se concibe a la sociedad y al ser humano como actor o como obra, pero precisamente para liberarlo en la iluminación, para que se emancipe de las ataduras inconscientes que lo atan a la gran obra.

El historiador del arte Ananda K. Coomaraswamy, quien con su mirada pansofista unió entre muchas otras fuentes el vedanta advaita con el platonismo-neoplatonismo,

también se refirió a la capacidad de observación del teatro del mundo como eje de una ontología del ser de claras resonancias con esas dos escuelas:

Nuestra parte divina, nuestro Sí real, o “Alma del alma”, es el espectador impassible del destino de los vehículos psicofísicos, que evidentemente no está “interesado” ni implicado en sus vicisitudes y no las toma en serio, del mismo modo que un aficionado al teatro no se toma en serio los personajes del escenario y, si lo hace, difícilmente se podrá decir que está contemplando la obra, sino que más bien estará implicado en ella. Es con esta parte más elevada de nosotros con la que nos identificamos si “sabemos quiénes somos” (Coomaraswamy, 2001: 179-180).

La metáfora está permeada de intuiciones psicológicas, permite la lectura del misterio vital según profundidades psicológicas, en una doble mirada entre lo físico y lo simbólico. Con el recurso de identificarse uno mismo con un actor sobre un escenario se produce un distanciamiento respecto al papel representado y hacia las situaciones vividas. Se crea un espacio de desidentificación que aporta perspectivas diferentes y un apaciguamiento de las emociones. Con ello la metáfora del teatro del mundo no solo se aplica al macrocosmos social; podemos encontrar igualmente una versión dirigida a la psique microcósmica, un teatro de la mente con el que potenciar la memoria mediante *imagenes agentes*. Por ejemplo, en el *Teatro de la memoria* de Camillo, sobre el que profundizaremos más adelante.

Su versatilidad para adaptarse a lo personal y a lo social, a lo psicológico y a lo colectivo, a lo individual y a lo cósmico, explica el largo éxito de la metáfora en los cuatro puntos cardinales y en tantos periodos históricos diferentes. En mi opinión, la metáfora puede entenderse como una variante del proceso místico de Realización y Autorización, sistematizados por Jeffrey Kripal. El teórico de la filosofía religiosa explica la Realización como la insólita experiencia de que uno mismo, su vida, está siendo escrita, mientras que para él la Autorización constituye percatarse de que ese proceso puede tomar un aire más creativo al hacerse consciente (Kripal 2015: pos. 1792). Un proceso de deconstrucción-reconstrucción objetivada al ser pensada en la metáfora teatral.

1.2. El ritual performático según Victor Turner

Muchos antropólogos han estudiado la relación entre lo ritualístico y su peso en la constitución del individuo y de la sociedad, pero se hace imposible no analizarlo en esos aspectos y en su vínculo con lo artístico sin comentar brevemente los puntos de vista de Victor Turner –enriquecidos por las ideas sobre la fenomenología religiosa del filósofo Raimon Panikkar y algunos apuntes estéticos del teórico del arte José Jiménez.

Como antropólogo, Turner prácticamente se especializó en el pensamiento simbólico y en lo performativo como derivado del ritual; estudió atentamente los fundamentos del ritual y su evolución en el formato teatral en sociedades cada vez más complejas. El antropólogo lo relaciona con los ritos de paso, piensa en el componente performático del ritual, la consumación de un acto que posee un componente religioso constitutivo (Turner 1982: 79-80); ambos tipos de acciones están conectadas con crisis de quien las vive, que suponen un cambio en el estatus social para estos (Turner 1982: 24)¹. Pero no solo les afecta a ellos: los rituales colectivos en las sociedades

1 Jiménez subraya ese nexo que une el ritual a la *performance*, o de los ritos de paso a las acciones artísticas (Jiménez

preindustriales apelan a toda la comunidad, conciernen al grupo que comparte cultura. Toda narración de este tipo resulta un drama social, incardinado en el grupo.

Turner está interesado en cómo los rituales performativos influyen en las comunidades, con un valor de experiencia asociado a la representación. Cree también que, como ya hemos indicado, en la obra de teatro, el poema, la narrativa, se experimenta un suceso sin vivirlo directamente, al observar la representación ritual de la obra. El teatro permite llevar a lo simbólico los problemas del mundo y de cada espectador, otorga sentido a la vida cotidiana. La imaginación ayuda a comprender la situación escenificada (Turner 1982: 13 y 122).

El antropólogo traza un linaje etimológico de experiencia, con un vínculo directo de *performance* con la raíz indoeuropea *per*, intentar, arriesgar, que pasa al griego *peira*, experiencia, al verbo griego *perao*, atravesar, al latín *periculum*, peligro, o en esta misma lengua, a *experientia*, juicio, prueba, experimento, así como a *experiri*, probar o intentar (Turner 1982: 17-18).

Turner establece una pauta en los momentos de cambio de una comunidad, en la que se repite el rito. Los dramas sociales acontecen en cuatro fases: brecha social, crisis, reparación y desenlace con las consecuencias positivas y negativas. La solución puede ser una paz retomada o una aceptación del cisma. Pero profundicemos en dichas fases: primero se produce una discusión en el grupo social, por diferencias entre grupos o individuos, lo que crea una crisis. Aparecen críticos de esta crisis, asociados a los estamentos que quieren mantener el *statu quo*, indagan en las causas del problema – brujería, desagrado de los dioses, y otras –, instauran un ritual terapéutico, un sacrificio colectivo, y lo celebran festejando los valores comunitarios, la moral del grupo, los intereses comunes. Retorna la paz social, aunque pueda haber grupos de disidentes enviados al ostracismo. Así pues, el conflicto se va gestando, estalla, abre una brecha en la comunidad, que el ritual logra cerrar. En ese ritual están las raíces del teatro (Turner 1982: 10-11, 107-111). Creativos como son, los momentos de crisis son aquellos en los que nuevos símbolos, paradigmas y estructuras surgen de lo que estaba latente, eclosionan en el gran huevo de una sociedad y su cultura para ocupar un nuevo espacio en el eje de su comunidad (Turner 1982: 28)².

Los que viven el rito de paso, una transición de un estado a otro, adquieren un estatus liminal, de transición, por *limen*, en latín, umbral (Turner 1982: 24 y 41). Pero además de liminal, Turner propone otra etiqueta, *liminoid*, referida a aquellas ideas formadas alrededor de estos rituales liminales, sean como las superestructuras, sean como antiestructuras que plantean cambios o se rebelan ante lo liminal (Turner 1982: 32-33). En las sociedades capitalistas el teatro es un proceso *liminoide* realizado en el tiempo de ocio, un entretenimiento cuando no se trabaja.

En ambos, *liminal* y *liminoid*, los participantes viven una experiencia de flujo, *flow*, caracterizada por la imposibilidad de crear una dualidad (el actor consciente de ser consciente mientras hace la acción); también por centrar la atención en el acto; o por perder el ego mientras actúa, ya que los que intervienen sienten ser uno con todos los

2002: 49 y 182). El arte posterior a Duchamp intenta reactualizar esa dimensión ritualística en lo estético, por ejemplo en el *body art* o los happenings y performances; en esas formas en ocasiones se hace presente la vida, ya sea en forma de animales vivos o del cuerpo del artista (Jiménez 2002: 49). La acción evidencia el vínculo entre rito y arte.

2 En un proceso que resulta autónomo a la voluntad consciente del ser humano individual (Panikkar 2009: 407).

demás, con todas las cosas, con la propia experiencia, con el flujo por tanto; otro punto consiste en que se sienten con un control absoluto sobre lo que pasa, ya que se poseen las habilidades requeridas para que pase la experiencia; además, se conocen las normas requeridas por la acción, unas reglas muy precisas conocidas por los participantes; por último, lo vivido en el flujo hace feliz sin necesidad de objetivos o de recompensas más allá de ella misma. La sensación de participación mística o de no dualidad son experiencias de flujo (Turner 1982: 55-59; Panikkar 2009: 310). Tanto las comunidades como los individuos comparten esas experiencias de flujo

Incluso en la cotidianidad la representación performática cimienta las relaciones sociales. De acuerdo con la teoría de otro antropólogo, Erving Goffman, las relaciones sociales se ordenan como de una puesta en escena para dar una imagen de uno mismo; la persona se divide en actuante –que hace la acción– y personaje –figura a quien se evoca con la acción–; se sugiere al personaje con el propósito de impresionar a los demás, junto a aportar informaciones dentro de un marco cultural compartido. La analogía con la escena teatral no es completa, ya que uno apela a la realidad del individuo, se actúa en ella, mientras que en la dramaturgia se representa a otro carácter en un marco no real (Goffman 1981: 268-271), pero la técnica de creación de imagen es la misma.

El último aspecto de la propuesta de Turner que conviene destacar es que plantea una inversión respecto a la creencia general: “*Life, after all, is as much an imitation of art as the reverse*” (Turner 1982: 72).

2.1. Espectadores del dios

A partir de este punto vamos a proponer diacrónicamente seis grandes momentos históricos en los que la idea de *Theatrum mundi* o también la de un flujo unitario sobre el escenario, revelador de la quintaesencia de la vida, han sido más relevantes culturalmente.

La práctica dramaturgica tal y como la conocemos actualmente comenzó en la Grecia de la Antigüedad, como derivación de los mitos dionisiacos, al menos por lo que concierne a la tradición europea. Parece que el sentido simbólico de teatro sería mirar al dios, a Dionysos, en este caso (Santiago Bolaños 2005: 16). En su forma clásica nació como herramienta de lo dionisiaco cultural y religioso en Grecia, según el lema del dios de “hazte todos”, con un propósito mágico –el aforismo de Nietzsche: “La transformación mágica es el presupuesto de todo arte dramático” (Nietzsche 2000: 86)–, en que se mezcla el misterio ritual con la práctica artística, y en el que también se enlaza con la reflexión de la condición humana mediante el jeroglífico artístico. Esa forma específica parece nacer de los ditirambos cantados en honor de Dioniso en sus misterios³.

Dándole una vuelta mística a su significado etimológico, el Pseudo-Plutarco planteaba que *theatron*, teatro, venía del vocablo griego *theos*, por lo que el objetivo primordial de la dramaturgia era honrar a los dioses, como pasaba en las fiestas dionisiacas de Éfeso. Por su parte, drama provendría del griego *dran*, hacer, actuar. Provee un conocimiento por experiencia, producido por la acción⁴.

3 Siguiendo la teoría de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, con un coro que canta desde “el corazón del mundo” (Nietzsche 2000: 88; Snell 2007: 179).

4 Etimología de teatro: Panikkar 2012: 555. Etimología de drama: Turner 1982: 87.

En su *Poética* Aristóteles detalla brevemente la historia de la dramaturgia en Grecia en una doble vía, con comedias y tragedias. Sitúa el origen de la tragedia en la improvisación de los que entonaban el ditirambo, y por tanto en los rituales dionisiacos. Luego pasa a explicar los cambios impuestos en la forma trágica por Esquilo o por Sófocles (*Poética* 1449a, en Aristóteles 1974: 138-140).

En este, como en otros aspectos de la realidad cultural, no se ha producido una sustitución, como pensó la historia de la cultura en términos evolucionistas – la sustitución por antonomasia sería magia, religión, ciencia–, sino una progresiva acumulación de estratos, a los que pueden seguirse repitiendo los rituales originales, pero se incorporaron nuevas prácticas, en una progresiva complejización social, fruto de la acumulación histórica y del incremento demográfico.

En las representaciones se suspende la lógica racional por un espacio de tiempo, lo que permite encantarse por el juego de apariencias según el cual lo que está allí, elevado en el escenario, no es un hombre en un vestido ridículo sino el dios Dionisos. El arte sirve de brecha por la que introducir una mirada más profunda a lo real. En el coro encarna la voz de la sangre y de la tierra, pero también la voz de lo impersonal que se torna saber al adoptar la forma sonora. Nada en la tragedia es comprensible sin tener en cuenta el papel de lo sobrenatural: dioses y daimones que intervienen en ellas.

Con ese bagaje, se comprende que las tragedias adaptaban ritos ancestrales, en un proceso de suavización de lo sagrado que le otorgó cada vez más valor a lo estético.

2.2. Sombras que hablan

Los orígenes de las sombras chinescas no se han esclarecido, si es que puede lograrse algún día (Santiago Bolaños 2005: 50; Valentí Bohigas 1994: 464-465). Su denominación europea viene determinada por la procedencia de su llegada al suelo de ese continente, ya que, pese a llamarse teatro de sombras chinescas, tal vez no resulte autóctono de ese país sino que es posible que fuera tomado en préstamo de la India, aunque luego lo adaptaran, confeccionando unas figuras más articuladas, añadiendo elementos de decorado, mobiliario o animales, y con un repertorio enteramente basado en leyendas autóctonas.

En el contexto asiático las diversas representaciones basadas en sombras resultan indisociables de su carácter religioso, en unas obras ejecutadas para toda la familia pero sin renunciar a ese factor sagrado. Las compañías asiáticas aún existentes actúan durante festividades religiosas y evocan el mundo de los muertos o de los dioses (Pimpaneau y Pimpaneau [2013]: 4, 45-46.). Quizá debido a proyectarse en ese marco, en Indonesia, Camboya o Tailandia su repertorio se basa en las grandes epopeyas de la India, sobre todo *Mahabharata* y *Ramayana*. Seguramente por ello en Odisha –anteriormente conocida como Orissa, en la India– se respeta tanto a las marionetas que cuando se terminan de fabricar, se les rinden ofrendas como si de divinidades se tratara (Pimpaneau y Pimpaneau [2013]: 12; Valentí Bohigas 1994: 477-481)⁵.

Las figuras varían de tamaño en cada tradición regional. Si las figuras chinas son pequeñas y su acabado es preciosista, en Andra Pradesh (India) miden metro y medio;

5 Enlace con teatro de sombras en Odisha: OdishaLive. (22 diciembre 2013). “‘Ravana Chhaya’ - Indian Shadow Puppetry - Part 1”. [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=yMTU5OxgRP0> [última consulta 28-5-17].

en Tailandia se fabrican más o menos del mismo tamaño, aunque pueden llegar a excederlo en algunos casos (Pimpaneanu y Pimpaneanu [2013]: 17 y 40). En muchos de los países todavía se acompañan los espectáculos con orquestas, y las pantallas se iluminan con antorchas o lámparas de queroseno, pero en otros ya se ha experimentado con la luz eléctrica y la música grabada y reproducida, aunque los resultados no siempre han sido satisfactorios (Valentí Bohigas 1994: 482-483).

Representaciones similares pueden encontrarse en muchas culturas. El antropólogo Clifford Geertz explica el caso de Indonesia, en Java o en Bali, con las obras de wayang, realizadas por el *dalang*, el titiritero, y protagonizadas por los héroes del larguísimo poema épico del *Mahabarata*, a los que se suman más la participación de los seres feéricos originarios de la cultura de balinesa y javanesa, como Semar, espíritu guardián al tiempo que bufonesco. La obra constituye al mismo tiempo un entretenimiento artístico y un rito religioso. Puede extenderse desde las nueve de la noche hasta el amanecer. Según Geertz, el público puede comprender las largas obras como microcosmos de las que extraer reflexiones metafísicas (Geertz 1995: 122-129).

En cuanto a su introducción en Europa y a su repercusión, llegó al continente importado por sacerdotes jesuitas desde China, de ahí que, como ya se indicó, en territorio europeo adquiriera tal denominación. Las décadas de finales del XVIII y principios del XIX pueden considerarse su era dorada, con su eclosión en cuanto a seguimiento público, con un éxito que se prolongó décadas, aunque las despojaron en buena medida de su elemento ritual, convertido en un juego de sociedad a menudo para audiencia infantil.

Entre otros, dos nombres propios ayudaron a difundirlas. El primero fue un Goethe fascinado por la técnica, que se había empezado a difundir por Europa poco antes; se trata de un caso singular, puesto que en Europa siempre quedó restringida a ese público infantil al que se dirigió, sin la proyección religiosa (Pimpaneanu y Pimpaneanu [2013]: 5). En cuanto al segundo, se trata de Heinrich von Kleist, quien escribió un célebre ensayo sobre el teatro de títeres –no específicamente el de sombras–, en el cual defendía la perfección de los títeres sobre el actor humano al no tener conciencia y ser sus actos un fruto directo de la acción y de la materia, con lo que evitaban la afectación (Kleist 2011: 90-91).

Para concluir la segunda escena del drama, apuntaremos dos obras que se remiten a ese patrimonio histórico, una de forma explícita, *Papageno* –Lotte Reininger. 1935–⁶ como ejemplo del peculiar estilo de cine de la realizadora alemana de cine de animación, protagonizada por uno de los protagonistas de la ópera *La flauta mágica*, de Mozart, y en donde se incluye alguna de sus arias más famosas. En segundo lugar, una escena de *En el curso del tiempo* –Wim Wenders. 1975. *En el curso del tiempo (Im Lauf der Zeit)*–, en el que se resalta el punto de unión entre las sombras chinescas –en este caso la sombra de los propios actores humanos–, con los orígenes del cine y con el mito platónico, tal y como ya realizara Gorki en su célebre artículo relatando su viaje al reino de las sombras cinematográficas⁷. Y es que acudir a una representación teatral de sombras chinescas lleva a pensar inmediatamente en el mito de las cavernas platónico,

6 Oguz Sagdic. (6 febrero 2012). “Lotte Reiniger - Papageno - (1935).m4v”. [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=zCR-GFKmMGU> [última consulta, 28-5-11].

7 Alejandro Valencia. (14 agosto 2016). “En el curso del tiempo. Sombras chinescas”. [Archivo de vídeo]. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?time_continue=75&v=eQsRfIyIuIE [última consulta 28-5-17].

tal y como se relata en el séptimo capítulo de la *República*.

2.3 Una obra memorable

Otro periodo histórico y corriente intelectual por la que resulta ineludible pasar referido a este tema es el renacimiento hermético, dispuesto en el lugar central del drama. A partir del *Quattrocento* la metáfora teatral pasó a organizar la forma de entender la existencia, hasta el punto de que Garin afirma que esa metáfora podría ser el título de toda la filosofía de Ficino (Garin 1981: 107). Un ejemplo se encuentra en su importante papel en dos de las grandes narraciones inmersas en las coordenadas herméticas: *El sueño de Polifilo* y *Las bodas alquímicas de Christian Rosenkreuz*, con momentos cruciales de ambas novelas marcados por el teatro, episodios de interpretación entre metafísica y metaliteraria.

Hermetismo y alquimia del XVI y del XVII utilizaron a menudo el símil con el teatro para explicar su idea de procesos psíquicos. El uso de la expresión “teatro” aplicada a libros servía para referirse a algo dispuesto ante los ojos del lector, de una manera ordenada y que permitía una visión de la propuesta, la introducción obligada de un elemento sensorial. Destaca sin duda entre esas obras el *Amphitheatrum sapientiae aeternae* de Heinrich Khunrath (1595), con sus hermosos grabados y textos de compleja interpretación hermético-cabalística-alquímica. Otra obra que adaptó la metáfora teatral fue la antología sobre alquimia *Theatrum chemicum*, texto alquímico en seis volúmenes editados a partir del 1602. El *Theatrum Chemicum Britannicum*, compilado por Ashmole en el 1652, tomó su ejemplo, y recopiló textos alquímicos para difundirlos entre la comunidad de lectores de la ciencia.

Pero probablemente dentro de este marco de referencias donde más se aprovechó la metáfora fue en las técnicas para fortalecer la memoria. Desde el siglo XVI hasta mediados del XVII se puso de manifiesto una inclinación sostenida hacia dichas técnicas. En las artes mnemotécnicas del renacimiento el teatro sirvió tanto para ello como para disponer un sistema con el que exponer una idea del mundo así como por fines epistemológicos. Las imágenes se utilizaban para estimular el recuerdo. Encontramos teatros de la memoria como el de Bruno, o el Atrio del Tabernáculo de Dios, en la *Rhetorica Christiana* de Diego de Valadés, cuyo objetivo era recordar los libros de la Biblia (Chaparro Gómez 2002: 132 y ss.), o el de Robert Fludd. En su método memorístico recomendaba situar un escenario en el ojo de la mente, sobre él, el sujeto debía colocar aquello que quisiera recordar.

Explicaremos un poco más en detalle el método de Giulio Camillo, pese a que su propio autor intentó mantener siempre en la sombra dicho funcionamiento, y no se lo reveló a nadie, a excepción del rey de Francia (Vinatea Serrano 2005: 249-253). La idea de la conversión en un teatro de las realidades sutiles o de los procesos mnemotécnicos fue el aspecto más destacado en la vida de Camillo, nacido en 1481. Hombre polifacético a la manera renacentista, combinó la filosofía con la alquimia, la retórica con la ficción literaria. El texto que se publicó en el 1550 es un bosquejo de su teatro.

El propósito que subyace en el Teatro de Giulio Camillo resulta tan ambicioso como el de concebir un sistema que logre integrar todas las ciencias de su época. El intelectual italiano fusionó en su tratado a la Biblia, la mitología griega, el platonismo-pitagorismo-neoplatonismo de Plotino o Jámblico, la *Hermetica* del *Corpus hermeticum* y del *Asclepio*, la astrología, el arte combinatorio, los tratados de Lull, la retórica

ciceroniana, la Cábala..., en un crisol que revela el espíritu de la época.

Los teatros servían para potenciar la memoria entendida como una de las potencias principales del alma. Como otros sistemas memorísticos renacentistas inspirados en el acervo hermético, el de Camillo opera con imágenes dispuestas frente al observador, que las objetiva como si estuviera en un auditorio y las imágenes estuvieran sobre el escenario. Las imágenes se utilizan como técnica sintética, y de operatividad retórica. Cicerón aconsejaba poner imágenes en los conceptos para que así activaran la memoria (Bolzoni 2006: 13). Las imágenes han de clavarse en la memoria para modificarla, reactivos que transforman al anfitrión.

El sistema mágico mnemotécnico de Camillo funciona con la creación de imágenes mentales, a las que se aplican las fuerzas astrales escogidas, en una transferencia basada en las analogías entre los diversos elementos de la creación. “Las imágenes, que tienen su funcionalidad en el seno del discurso, adquieren una suerte de valor talismánico, al revelar la cadena de los seres las calidades mágicas de su condición astrológica” (Flor 1996: 223). Sus representaciones por la vía de la simbología astrológica adquieren un sentido cosmológico. Como ilustra D. P. Walker, si se pretende transmitir energía de bravura o realeza, se piensa en un león, cuyo planeta apropiado es el sol. Entonces, “*the activated lion-thought will powerfully affect your audience, making them leonine, which effect is part of the total effect of making them solarian*” (Walker 2003: 142). Para ello, Giulio Camillo propuso imaginar un teatro vitrubiano con siete gradas cruzadas por siete pasarelas, en referencia a los siete planetas y a los siete días míticos de la creación en el *Génesis*. Por tanto, el teatro de Camillo se insertaba en una cosmovisión por correspondencias, con equivalencias entre los planetas, los sefirots, los ángeles...

El punto de vista planteado invertía al de un teatro convencional, con el usuario en el escenario en lugar de en el auditorio. Desde allí tenía que observar el anfiteatro; en él se ubicarían las imágenes a recordar. También en la puerta de cada grada había símbolos *ad hoc*. Bajo las gradas, deberían disponerse unos cajones con papeles para el contenido de aquello que debe memorizarse, básicamente con discursos de Cicerón.

En esa disposición, con el espectador en el punto axial en el que converge todo lo desplegado en las gradas del teatro, remite en mi opinión a uno de los fragmentos de un libro renacentista capital, el *Discurso sobre la dignidad del hombre*, en el que Pico della Mirandola, igual que Camillo, unió la cultura clásica con el hermetismo, la cábala o el cristianismo. En él escribió que Dios había puesto al ser humano en el centro del mundo para que pudiera observar aquello contenido en el universo. A continuación presentó un argumento de autoridad con una cita del *Asclepio* hermético sobre el *magnum miraculum* encarnado por el ser humano (Pico della Mirandola 2004: 22 y ss.)

El teatro creado por Giulio Camillo se concretó en una pieza de madera, decorada por pintores de la talla de Tiziano, en la que había muchas imágenes incluidas en 49 casillas, siete horizontales multiplicadas en siete niveles verticales, simbolizados los siete planetas del orden clásico y los diversos niveles existenciales. En la maqueta de madera de inspiración en Vitruvio cabían dos espectadores simultáneamente. Por desgracia, las maquetas no se han conservado (Vinatea Serrano 2005: 322-323).

El sistema servía para una interiorización de los objetos del mundo exterior con la que componer un libro-mundo gracias al poder del símbolo; el método puede incluirse dentro de los objetivos de una pansofía hermética (Flor 1995: 376), con su ambicioso anhelo de obtener un conocimiento sobre el todo. Sus proyecciones fantasmáticas unían el símbolo metafísico con la alegoría intelectual; las imágenes llevadas al escenario

del teatro de la memoria emblematicaban no solo el mundo interior del sujeto que las utilizaba sino realidades inteligibles, que con la plasmación en la maqueta se materializaban para el usuario. Con ello, se exponía una visión de la realidad micro y macrocósmica que debía de englobar la totalidad. Según dijo Yates: “representaba todo cuanto la mente puede concebir y todo cuanto está oculto en el alma –todo lo cual puede ser percibido de un solo vistazo examinando las imágenes” (Yates 1974: 188).

2.4. El *Theatrum mundi* como mitema fundamental del discurso barroco.

¡venid, mortales, venid / a adornaros cada uno /
para que representéis / en el Teatro del mundo!
Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*.

Pero la idea no fue utilizada únicamente por los pensadores de la tradición hermética renacentista y barroca. Durante la Edad Media la metáfora se citó a menudo para transmitir una visión que primara las cosas del espíritu: lo mundano carecía de valor absoluto divino, se trataba de una simple representación teatral. Con todo, fue quizá en el XVII cuando el uso de la metáfora del *Theatrum mundi* alcanzó un desarrollo cultural más amplio, diverso y sostenido, heredera del planteamiento anterior. Si en la Antigüedad las peripecias humanas consistían en una representación hecha para goce de los dioses, en el barroco pasó a pensarse de similar manera pero para solaz de Dios.

La metáfora de la vida como una gran obra de teatro cristalizó de nuevo por entonces, en un proceso que incorporó una teoría de lo político, de lo que ahora se diría sociológico o de lo político; lo teatral se filtró a muchas de sus prácticas artísticas tan escenográficas, los programas dramáticos, las procesiones o el influjo notorio en la pintura, tanto en la de corte como en las naturalezas muertas, dispuestas con su elevado nivel simbólico ante el receptor.

Y el teatro de Calderón de la Barca destaca entre las versiones artísticas más logradas y explícitas de uso de la metáfora, de hondo regusto medieval al tiempo que perfectamente contemporánea para su época; especialmente destaca en este sentido una obra que toma incluso el título de la metáfora: *El gran teatro del mundo*, con el *Theatrum mundi* como modelo y punto de partida. La forma de entenderlo de Calderón encapsula la sensibilidad del momento.

De hecho, en el drama más célebre del autor, *La vida es sueño*, ya se hace patente la idea: si la vida es sueño, como se plantea Segismundo, el sueño devendrá una representación teatral en la que cada uno pone en escena un papel. Es más, incluso utiliza la expresión del título del auto sacramental en uno de los parlamentos del mencionado protagonista: “Salga a la anchurosa plaza / del gran teatro del mundo...” (Calderón de la Barca 1990: 158).

En el primer acto de *El gran teatro del mundo* la Tierra reparte características y atributos a personajes alegóricos antes de que dé comienzo la función, con principios o prototipos comunes en el drama social de la época, como el labrador, el rey, la belleza, la miseria o la dicha, Todos ellos han de aceptar el papel que les distribuye el demiurgo de la función, el Autor, en una puesta en escena en abismo, con el teatro que sirve de alegoría de la existencia y a su vez la existencia es alegorizada como una gran representación. Precisamente esas pasarelas con lo metateatral han hecho fascinante la idea del *Theatrum mundi* en la dramaturgia del siglo XX y XXI.

Los personajes alegóricos del auto sacramental plasman los valores contrarreformistas. En un cambio muy significativo de la evolución operada entre el siglo XVI y el XVII, le piden al rey del mundo que imagine; él sueña entonces con hazañas que aumentan su patrimonio y su gloria, pero entonces entra en escena una personificación de la muerte: el ensueño acaba, los ánimos se oscurecen: la morbosidad asociada a lo mortal oscurece las potencias de lo imaginativo, algo quintaesencial del barroco: la muerte iguala.

Incluso cuando su poder mundano parece absoluto, como el del poder político (el rey), incluso ese ser humano continúa a merced de ella, y su existencia es cosechada igualmente por una muerte que podemos suponer representada alegóricamente con sus atributos del sudario y la guadaña “Rey de ese caduco imperio, / cese, cese tu ambición, / que en el teatro del mundo / ya tu papel se acabó” (Calderón de la Barca, s.d.). Una de las expresiones artísticas barrocas por excelencia, las *vanitas*, ya tenían a menudo ese tema expuesto de formas simbólicas tremendamente sutiles y complejas. La muerte despierta abruptamente a los vivos del engaño del mundo, en un sentimiento que aún lo cristiano con lo gnóstico (Mellén 2016: 152).

En muchos otros de los diálogos enunciados en la obra de Calderón quedan fijados los principios teóricos barrocos, como el discurso de la belleza, dominado por el barroquismo contrarreformista, con su duda de las apariencias contrarias a lo divino al pertenecer al reino de la carne, o el ya referido triunfo de la muerte sobre el poder o la belleza, un discurso alejado de los valores no-duales del renacimiento hermético.

Incluso en artistas de otras sensibilidades coetáneos de Calderón, como Rembrandt, se mantiene la idea de representación social. Sobre él apunta Simon Schama en su estudio monumental:

Para Rembrandt, al igual que para Shakespeare, el mundo entero era un escenario, y conocía a la perfección la estrategia de la representación: el pavoneo, la afectación, el vestuario, el maquillaje, el repertorio de gestos y muecas, los movimientos de las manos, los ojos en blanco, la risa con el vientre y el sollozo entrecortado (Schama 2002: 20).

Otra forma artística barroca que permitió trazar analogías con la vida, filtrarla y entenderla según ella, fue la *Commedia dell'Arte*. Permitía distribuir los caracteres humanos en tipologías como el inocente enamorado, el astuto carnal, la avispada pícara...; además, quienes representaban dichos papeles prototípicos del Arlequín, el Pierrot, la Colombina y otros, utilizaban las mismas galas—trajes especiales y máscaras—para ayudar a una identificación visual instantánea entre vestimenta y carácter, proceso que además podía efectuarse desde el principio de cada obra: el arlequinado, el blanco y el resto (Nicoll 1977: 48). Igualmente, la gestualidad o los malabarismos de Arlequín poseían una gran importancia para tal propósito.

Sin embargo, pese a vestir igual y tener el mismo carácter, cada personaje fue cambiando con los siglos y adquiriendo valencias distintas durante los diversos siglos de gloria de la *Commedia*, incluidos por las diferentes relaciones y circunstancias (Nicoll 1977: 33-34); el ejemplo prototípico y más exitoso de esa tendencia fue Pierrot, un mimo enamorado de la Luna.

El binomio Pierrot inocente enamorado y Arlequín espabilado todavía ha perdurado hasta el arte contemporáneo, con ejemplos como las diversas variaciones

en Watteau o los arlequines de Picasso. Un ejemplo de calidad y originalidad sería el corto de Kenneth Anger *Rabbit's moon* (Kenneth Anger, 1950, 1979), los cortos más bien, puesto que existen dos versiones, la segunda más breve y con banda musical rock, llena de referencias metacinematográficas y existenciales, en la que el puro Pierrot pierde una vez más a su enamorada Colombina (enlace)⁸.

Aún en el XVIII se mantuvo la tendencia. Según el historiador John Brewer, especializado en la Inglaterra del siglo XVIII; así metafóricaban a la sociedad en ese reino y periodo quienes querían seguir unas pautas de buena educación, formando lo que el pensador de la época Addison llamó una fraternidad de espectadores, consistía en pensar el mundo como un teatro y comportarse como si uno estuviera actuando en dicha obra (Brewer 2000: 103). De nuevo la metáfora en otro medio intelectual muy diferente al de Calderón.

2.5. Cruel como la vida misma. La estética dramaturgica de Artaud

Lejos de haber desaparecido con el mundo capitalista, en el siglo XX perduró la idea de un teatro de fuerte contenido ritual que revelara lo esencial de la vida, con la doble dirección de espejo entre individuo-sociedad y teatro. Fue por ejemplo objeto de largas reflexiones en las vanguardias de principios de siglos, especialmente en dadaísmo y surrealismo, con su fuerte componente performático. Una de sus formas teóricas y prácticas más sobresaliente fue la defendida por Antonin Artaud con su teatro de la crueldad, explicado en su *El teatro y su doble*. Un breve resumen de su estética teatral ocupará la siguiente escena de este estudio del drama cósmico.

La crueldad reclamada por Artaud consiste en percatarse de que no somos libres, de que el mundo puede ser devastador, y ser capaces de transmitirlo así desde el escenario. El dramaturgo pretendía crear obras talismánicas que impulsaran a la energía, unas fuerzas de la vida que él encontraba en el totemismo, en la unión de las palabras religadas con las cosas, por ello, no se trata de una exaltación de una vida sin conflictos, sino a ella como abismo, como peste, como matanzas, un impulso perverso indisolublemente ligado a ella desde la fragmentación inicial del Uno. De ahí su planteamiento de una representación cruel, que adquiere un sentido diferente al literal (Artaud 2015: 36-39 y 106).

Artaud quería crear una pantomima que no representara palabras sino que encarnara ideas, actitudes, aspectos de la naturaleza y generara imágenes mentales de gran intensidad. El teatro que proponía hace actuar a los intérpretes como jeroglíficos vivientes, cuyos gestos transmiten signos en operaciones mágicas que pertenecen a los dioses, en el que el escenario y el gesto condensaran estados espirituales (Artaud 2015: 49-50 y 78-82). De ahí que M^a Fernanda Santiago Bolaños apunte: “el cuerpo del actor es “espacio escénico”, y la puesta en escena, un jeroglífico (o un ideograma) que se “capta” en un absoluto que incluye tanto el intelecto como el cuerpo” (Santiago Bolaños 2005: 143).

El teatro occidental psicológico, en cambio, se ha caracterizado por emplear la palabra en un sentido único y definido. En cambio él proponía mostrar vida liberada de los condicionamientos individuales, crear mitos, imágenes del aspecto universal de la vida (Artaud 2015: 154-157), con lo cual retornaría al verdadero propósito del

8 Roberto Leopoldino. (19 enero 2016). “Kenneth Anger - Rabbit's Moon / 1950 / 1979 version”. [Archivo de video]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=glyxIhpLGQk> [última consulta 28-5-17].

teatro, es decir, la creación de mitos, extraer de la existencia unas imágenes reveladoras que permitieran al ser humano conocer; en un planteamiento esencialista, para él los temas míticos o cosmogónicos eran los mismos que para los hindúes, judíos o aztecas, unos temas míticos que llevan a esa esencia universal y que prueban la realidad de imaginación y sueños. Sobre ello, Artaud pensaba que en el arte se manifiestan fuerzas vivientes que afectan igual que sucede en un sueño. La función del dramaturgo radica en proponer imágenes con la potencia anímica de lo onírico; a ese tipo de crueldad característica de lo soñado se refiere el dramaturgo (Artaud 2015: 112-113).

Para Artaud, el mundo y el escenario son como la doble cara de un único movimiento, doble el uno del otro. En el resurgir de lo primigenio que propuso Artaud, lo mítico –y por tanto lo mágico– sirve de base imprescindible, y su idea de la crueldad, el ir al fondo de las cosas, tiene que utilizarse como combustible para la metamorfosis que ha de generar cualquier obra genuina.

El peso de Artaud es más notorio en cómo influyó en las generaciones siguientes de dramaturgos que si lo medimos en las escasas ocasiones en las que pudo representar algo similar a su idea. Por ejemplo, en toda la creatividad de las *performance* y el *body art*, antes referidos, o en la crueldad derivada del dionisismo que busca la *zoe* de la vida infinita y no la *bios* particular, en el nietzscheano *Teatro de orgías y misterios*⁹, del accionista vienés Hermann Nitsch, consistente en: “La fiesta suprema de la humanidad, la gran fiesta del mundo, el cumplimiento y la superación de la historia (...) se realiza la anunciación y la auténtica experiencia de nuestro universo (...) El AHORA vivido, nos arrebató del estado de tibia vegetación y aporta a nuestra vida la dimensión de eternidad” (Nitsch 1996: 15). Todo ello puede captarse gracias a la experiencia aportada por el *Teatro de orgías y misterios* de Nitsch, cuya ceremonia se extendía por varios días de duración.

2.6. Morir en el gran teatro del mundo. Una ilusión cinematográfica

En este último apartado nos detendremos en algunos ejemplos de películas; en ellas, el sentido final de lo que sucede es explicado por la idea central de nuestro estudio, revelando de esta manera en el filme qué se ha querido decir o cómo se articula el mundo expuesto en la trama.

Que las formas barrocas de entender la sociedad siguen pulsando un mensaje recibido por el presente evidencia de nuevo las pasarelas mentales entre ambos periodos. Omar Calabrese habló de neobarroco y se refirió a los puntos en común. Igualmente, Benjamin tan precursor él, fue uno de los primeros pensadores en trazar las muchas analogías entre el barroco y el capitalismo en la modernidad, de cuya fase la presente es la máxima expresión, también respecto a la cuestión de la escenificación de la vida, con la espectacularización de la mercancía con su despliegue en los escaparates.

La idea de la teatralidad de lo social adquiere con el pensamiento crítico contracultural un marchamo de alienación de las masas, de producto planificado para sedarlas con juegos de colores, con el fin de que acepten el régimen imperante. *La sociedad del espectáculo* de Debord sería el ejemplo por antonomasia de esa tendencia platónica. En la contraculturalidad situacionista o similares la representación se utiliza con fines de engaño, sin su posible contrapunto metafísico; se trata de un juego del

9 UbuWeb. (s.d.). “6 Tage Spiel - Das Orgien Mysterien Theater. Day 3: Day of Dionysus (Excerpt) (1989)”. [Archivo de vídeo]. Obtenido de http://ubu.com/film/nitsch_six.html [última consulta 28-5-17].

poder para que lo real pierda consistencia, de espejismos alienantes de una sociedad que crea simulacros como opiáceo adormecedor.

Entre los diversos aspectos que comparte barroco con la sociedad capitalista en sus fases avanzadas se puede contabilizar el uso de la metáfora del *Theatrum mundi*. El género fantástico ha aprovechado la idea del teatro como drama sobre el mundo y lo cósmico se ha convertido en ficciones en la narrativa fantástica. Por ejemplo, el autor que sirvió como germen de la moderna ciencia-ficción, Charles Fort, pensaba en el mundo como una representación, una película proyectada sobre el escenario de la Tierra desde el espacio exterior (Kripal 2015: pos. 1724).

La intuición gnóstica de interpretar la vida como una representación interviene en varias películas de las últimas décadas. Por ejemplo, en *La Montaña Sagrada* –Alejandro Jodorowsky, 1973. *La Montaña Sagrada (The Holy Mountain)*–, que termina metacinematográficamente mostrando el artificio de la puesta en escena. Cuando el grupo de protagonistas, unos personajes que quieren ser inmortales, alcanza la cima de la montaña que se lo permitirá, el maestro que los ha guiado pide a la cámara que se aleje¹⁰.

De esta manera, se les revela a ellos (y al espectador) que en realidad se trata de personajes de una película; les rodean técnicos y material de filmación, son el resultado de una limitación de los sentidos, condicionados para no salirse de su radio de acción como personajes, lo mismo que el espectador, que solo ha tenido la panorámica necesaria para no romper la ficción. Esa focalización ha permitido mantener el sueño, prisioneros de la obra de teatro-película, producto de Maya, como especifica el maestro. Lo que deben hacer ahora, aconseja, es retornar a la realidad, ser personas en lugar de personajes, romper con los hilos del condicionamiento astral.

Pero sin duda el autor que ha jugado más con el símbolo del *Theatrum mundi* ha sido David Lynch. Son varios los filmes en los que el escenario se convierte en espacio ritual en el que ser transformado o espacio metafísico para conectar con otra realidad. Incluso en una película, *Inland Empire* –David Lynch. 2006–, esa dimensión entre post-mortem y metaforizadora de lo real-ilusión cinematográfica vuelve a hacerse presente, cuando la protagonista, interpretada por Laura Dern, se siente morir para darse cuenta entonces de que, quien lo está haciendo, es un personaje de película.

¿Por qué David Lynch utiliza sistemáticamente una secuencia relacionada con la representación teatral o con las proyecciones de películas en un escenario? El propio cineasta no ofrece respuestas consistentes a ello (Rodley 1998: 297). Como en tantas ocasiones, prefiere explicarse más por el poder audiovisual de sus creaciones que traduciéndolo a un lenguaje verbal lógico, ya que este destruiría la fuerza. Hay que preservar el misterio y ofrecerlo de la manera más potente posible. Ahora bien, las metafísicas asociadas al esoterismo, al yoga o a la meditación pueden aportar datos significativos para comprender lo que se oculta en la imagen de un teatro, unos personajes sobre el escenario y alguien que los contempla, como ya se ha apuntado.

Según se ha visto, una de las tesis vedánticas es que la relación entre los diversos niveles de la persona desde el Ser central hasta el alma personal vinculada a la colectiva y al ego; el alma puede observar al personaje social como quien contempla un espectáculo sobre un escenario. La vida social es puro teatro, juegos de ego y de vanidad social,

10 Anthony Haynes. (8 mayo 2012). "Holy Mountain". [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=agw27HhB4H4> [última consulta 28-5-17].

personajes en un teatrillo que un observador-meditador puede contemplar desde las gradas. El alma vería al ego representar su papel, y así mismo ella sería objeto de contemplación por parte del Sí mismo, según varias de las metafísicas orientales, como ya se ha apuntado en la introducción.

Ese esfuerzo de objetivación del yo se produce en la meditación trascendental, uno de cuyos principios consiste en ver la mente (en cuanto ser racional) desde fuera y en consecuencia dejar de identificarse con ella. De ahí también la imagen del teatro y el espectador. El personaje en el escenario equivaldría al yo, al ser social y a la personalidad; quien observa sería el alma. Podemos razonablemente inferir que cuatro décadas de práctica de David Lynch con la Meditación Trascendental pueden haber llevado al cineasta a estar habituado a esa forma de explicar el ser y de experimentarse a uno mismo.

A propósito del escenario el crítico de cine Chion anota: “Pero no podemos contentarnos con permanecer como espectadores y, tarde o temprano, hay que subir” (Chion 2003: 252). Aunque de hecho el cineasta lo plantea a la inversa: el personaje ya se ha pasado todo el metraje en el escenario; se trata justamente de que se baje de él y observe y se observe desde la platea, convirtiéndolo en una fuente de sabiduría.

Para la escena final y definitiva de esta recopilación de cápsulas metafísicas sobre las tablas de un escenario hemos escogido una de las escenas climáticas de *Mulholland Drive* –David Lynch. 2001– sita en el metafísico club Silencio, espacio bardo (budismo tibetano) o barzaj (islamismo místico sufi) más allá de lo físico. El argumento de la obra se detiene, lo diegético queda en suspenso, y se escenifica el contenido emocional de la historia. Ello deriva en *Crying* de Roy Orbison, traducida al español y cantada por la Llorona de Los Ángeles. Silencio, el amigo del meditador, viaje a la profundidad de la introspección. No hay banda.

Todo está grabado, declama el presentador, puesto que todo el drama que viven los seres está grabado en el alma, según la psicología de buena parte de los yogas; lo cual quita dramatismo a las experiencias. Como en Platón o en Plotino, el alma sólo tiene que recordar lo que ya sabe, en un eterno retorno anímico, mientras el Espíritu observa la representación. “Todo es una ilusión”, declara, un juego de Maya para la visión del Espíritu, con el título de *El gran sufrimiento de la existencia*, tal y como canta la Llorona de Los Ángeles. *Crying*. La cantante llora por el amor de su amado, que no sólo adquiere un sentido metafísico –el alma llorando por el Espíritu, en la tradición mística de San Juan de la Cruz– sino que se vincula al nuevo eje de la suicida Betty y su amor lastrado por la envidia de la turbia Camilla¹¹. Ahora bien, ¿serán todas las personas y personajes, todos los relatos y discursos alguna otra cosa que un relato?

La estancia metafísica en el club Silencio constituye la última escena de un artículo en el que se ha investigado uno de los grandes temas y motivos iconográficos del arte, de la filosofía y del pensamiento religioso: la metáfora que compara a la vida y a la sociedad como una representación teatral, y al ser humano como alguien que puede estar simultáneamente en ambos lados de las tablas. Hemos profundizado en ello mediante la propuesta antropológica de Victor Turner, el teatro de la memoria de Camillo, el *Theatrum mundi* barroco o las propuestas estéticas de Artaud y de Lynch.

Correremos el telón con una frase de las *Upanishads* hindúes que Lynch utiliza

11 Roman Strobel. (1 junio 2011). “Mulholland Drive – Club Silencio”. [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=dtLU4m8etAY> [última consulta 28-5-17].

en su *Atrapa el pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad*: “Sabed que la Naturaleza entera es un teatro mágico, / que la gran Madre es la gran maga, / y que este mundo lo pueblan sus numerosas partes” (Recogido en Lynch 2008: 25).

Bibliografía

- Aristóteles, 1974. *Aristotelous peri poietikēs = Aristotelis ars poetica = Poética de Aristóteles*. Madrid: Gredos.
- Artaud, A. 2015. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Bachelard, G. 2013. *La poética de la ensoñación*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. [E-book].
- Bolzoni, L. 2006. “El espectáculo de la memoria”. Pp. 9-40, en Giulio Camillo: *La idea del teatro*. Madrid: Siruela.
- Brewer, J. 2000. *The Pleasures of the Imagination. English Culture in the Eighteenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Calderón de la Barca, P. 1990. *La vida es sueño*. Barcelona: Círculo de lectores.
- (s.d.). *El gran teatro del mundo*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-gran-teatro-del-mundo--0/html/ff39e206-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_0_ [última consulta 27-5-17].
- Camillo, G. 2006. *La idea del teatro*. Madrid: Siruela.
- Chaparro Gómez, C. 2002. “El Atrio del Tabernáculo de Dios, un ejemplo de teatro de la memoria en la Rhetorica Christiana de Diego Valadés”. Pp. 121-140, en Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull (eds.): *Los días de Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*. Barcelona: José J. de Olañeta.
- Chion, M. 2003. *David Lynch*. Barcelona: Paidós.
- Coomaraswamy, A. K. 2001. *El Vedanta y la tradición occidental*. Madrid: Siruela.
- Flor, F. R. de la. 1995. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza.
- 1996. *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- Garin, E. 1981. *El zodiaco de la vida. La polémica astrológica del Trescientos al Quinientos*. Barcelona: Península.
- Geertz, C. 1995. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Goffman, E. 1981. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gómez de Liaño, I. 1989. *La mentira social: imágenes, mitos y conducta*. Madrid: Tecnos.
- Jiménez, J. 2002. *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos / Alianza.
- Kafka, F. 2000. *El desaparecido [América]*. Madrid: Cátedra.
- Kleist, H. von. 2011. “Sobre el teatro de titelles”, en *Sobre el teatro de titelles i altres escrits*. Girona: Accent, pp. 86-96.
- Kripal, J. 2015. *Mutants and Mystics: Science Fiction, Superhero Comics, and the Paranormal*. Chicago: University of Chicago Press. [E-book].
- Lynch, D. 2008. *Atrapa el pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad*. Barcelona: Mondadori.
- Mellén, I. 2016. “Cartografías conceptuales de la emblemática”, en *Revista Sans Soleil – Estudios de la imagen*, vol. 8, pp. 145-163.
- Nicoll, A. 1977. *El mundo de Arlequín. Estudio crítico de la Commedia dell’arte*.

- Barcelona: Barral.
- Nietzsche, F. 2000. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Panikkar, R. 2009. *Mite, símbol, culte*. Barcelona: Fragmenta.
- 2012. *El ritme de l'ésser. Les Gifford Lectures*. Barcelona: Fragmenta.
- Pico della Mirandola, G. 2004. *Discurs sobre la dignitat de l'home*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- Pimpaneau, J. y Pimpaneau, S. [2013]. *Sombras da Ásia*. [Lisboa]: Fundação Oriente.
- Plotino. 1985. *Enéadas II (III-IV)*. Madrid: Gredos.
- Rodley, C. ed. 1998. *David Lynch por David Lynch*. Barcelona: Alba.
- Santiago Bolaños, M^a F. 2005. *Mirar al dios. El teatro como camino de conocimiento*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Shakespeare, W. 1998. *El mercader de Venecia / Como gustéis*. Madrid: Cátedra.
- Snell, B. 2007. *El descubrimiento del espíritu. Estudios sobre la génesis del pensamiento europeo en los griegos*. Barcelona: Acantilado.
- Turner, V. 1982. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.
- Valentí Bohigas, L. 1994. *Les ombres* [parte de tesis doctoral, sin datos de las otras partes].
- Vinatea Serrano, E. 2005. *Memoria, imaginación y sabiduría en Gómez de Liaño* [tesis doctoral]. Madrid.
- Walker, D.P. 2003. *Spiritual & Demonic Magic, from Ficino to Campanella* University Park: Pennsylvania University Press.
- Yates, F. A. 1974. *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus.

Películas citadas

- Kenneth Anger. 1950, 1979. *Rabbit's moon*.
- Alejandro Jodorowsky. 1973. *La Montaña Sagrada (The Holy Mountain)*.
- David Lynch. 2001. *Mulholland Drive*.
- David Lynch. 2006. *Inland Empire*.
- Lotte Reininger. 1935. *Papageno*.
- Wim Wenders. 1975. *En el curso del tiempo (Im Lauf der Zeit)*.