

# REIVINDICACIÓN DE LA FIESTA

---

Jordi Mesalles

ARTICLE PUBLICAT A *EL VIEJO TOPO*, N. 11, A L'AGOST DEL 1977

Debe haber algo oculto en el fondo de todo.  
El teatro de nuestro espíritu, prototipo del resto...

Mallarmé

## *El teatro y lo imaginario*

¿Qué habrá detrás del telón?

Espera voluptuosa, expectante. Curiosidad e inquietud en el origen del porqué hemos ido al teatro. Hemos deseado (hoy el telón, como el teatro al que sirve, empieza a caer en desuso), cuando la sala oscurece y se produce el silencio, que tras la ondulación roja, lenta y suave de los terciopelos aparezca, en la sorpresa del decorado, el más lejano e impensable de los mundos. Es el deseo del misterio. Es el deseo teatro, los dioramas exóticos, una cámara infinita plagada de máscaras, títeres, demonios, estrellas de azufre y cuchillos con trampa. Es el deseo Artaud, para citar el más descarado: y también es el éxito tumultuoso de las superficies surrealistas. Es el bosque de Proust: «En él la atmósfera es líquida, de color esmeralda, los troncos están tapizados de terciopelo verde, las esferas del muérdago son de esmalte blanco, como el sol y la luna...» Es el bosque del deseo, las selvas del Barroco, el bosque que no es bosque, el bosque del sueño permanentemente insatisfecho. Es la vocación, la inercia admirativa del espectador hacia el gesto, el grito y la luz de la escena, la razón de ser del espectáculo. El espectador, ese sujeto olvidado en beneficio del público, del festín social, del ceremonial normativo, esa individualidad perdida en lo oscuro en permanente proceso ante la escena. Espectador en el cual la escena empieza, «en el yo del narcisismo, de los reflejos, de la identificación, allí donde estará situado el único teatro, "prototipo del resto" del que habla Mallarmé, "el teatro de nuestro espíritu", es en todo caso el lugar de manifestación de todo personaje y de toda manifestación».<sup>1</sup>

Placer en el teatro para alimentar lo imaginario que está en él inmemorialmente. Mallarmé se construye su teatro en *Igitur*, no necesita ni de escenarios ni de decorados, explicitando dónde empieza la escena: «en rigor un papel basta para evocar cualquier obra. Ayudado por su personalidad múltiple cada uno puede representársela dentro de sí, lo que no ocurre cuando se trata de piruetas.» («Le Mystère dans les lettres.») Dentro de sí Bob Wilson extrovierte en

su surrealismo tecnocratizado: trabajo sobre el significantes, milimetrada técnica para provocar un cambio de percepciones en el espectador a través de la teoría de la relatividad, a través de una modificación del movimiento y del espacio reales.

Debe haber algo oculto en el fondo de todo. Insatisfacción mallarmeana que Freud empezó a descifrar cuando brevemente pensó en el teatro. Su relación con nuestra infancia velada por telones que esconden escenarios en angustiosa penumbra. El teatro, dice, es el heredero del juego y tiene su misma función: los niños son demasiado pequeños y juegan a hacer lo que hacen los adultos. Lo mismo acontece en el teatro. El espectador es un señor que tiene una vida demasiado pequeña, no le sucede nada importante, la verdadera vida está en otro lado y si el niño desea ser adulto, el adulto a su vez desea ser héroe. Pero el tiempo de los héroes, al menos para el teatro, creemos que está extinguiéndose. (Existe un constante panegírico del antihéroe sobre el que volveremos). Genet, desde la impotencia provocativa y soberana de sus personajes, lo enuncia muy bien: esos muchachos que travestizados de criadas juegan a ama y esclava y expresan en su ritual el placer de esta realidad negada, imaginaria, que libera su inconsciente impidiéndoles en su identificación incidir en lo real y que muestran al espectador la trampa de los juegos de espejos, que están después del telón, la trampa del imaginario. El teatro en proceso se denuncia a sí mismo. Pirandello lo intentó por primera vez, siguiendo la tradición del teatro en el teatro, sólo que instalándose en el corazón de este imaginario que quería denunciar: denuncia del palco escénico y de la vida humana como teatrales. El intento de Brecht se queda en pura teoría, ya que si se quiere evitar lo imaginario se cae fuera del teatro. En todo caso habría que hablar de un propósito de conducirlo. El juego estaría precisamente en motivar identificaciones para ir las destruyendo, distorsionando. Lo imaginario es precisamente la raíz de esta teatralidad enganchada en la infancia. Eso que la crítica idealista llama la «magia del teatro» es precisamente la relación que tiene el teatro con el inconsciente, las fantasías y los sueños. Para problematizar lo imaginario desecharemos los eclecticismos surrealistas anclados en el arquetipo mítico jungiano, cualquier mística terapéutica que se apasione sólo por el teatro, el contenidismo de los mensajes político-mecanicistas, la catarsis radicalizada en la comunión de actores y público, el estancamiento naturalista, todo lo que tienda a mezclar lo simbólico, lo real y lo imaginario. Sobre todo hay que usar los tres niveles para acuñar perfectamente las diferencias.

Cualquier cosa puede representar cualquier otra y es así cómo la máscara no pretende ser para otro lo que no es, pero tiene el poder de evocar las imágenes de la fantasía; una máscara de lobo no nos asusta a la manera del lobo, sino a la manera de la imagen del lobo que llevamos en nosotros. Decir que antes se creía en las máscaras significa que antes, en cierta época (en la infancia), lo imaginario reinaba de una manera distinta a la del adulto... Extremando las cosas se llegaría a admitir que en el adulto los efectos de la máscara y los del teatro son posibles gracias en parte a la presencia de procesos emparentados con la negación (Verneinung), que es preciso que eso no sea verdad para que las imágenes del inconsciente sean verdaderamente libres. El teatro, en ese momento, tendría un papel propiamente simbólico, sería totalmente algo así como la gran negación, el símbolo de la negación que hace posible el retorno de lo reprimido bajo su forma negada».<sup>2</sup>

Hay que abrir esa distancia entre la vida y la ficción, entre lo simbólico y lo imaginario. La escena ha de ser un mediador, como puede serlo el análisis hacia el analizado. El espectador,

en sus frustraciones y sus goces, en sus risas, en sus manifestaciones más pulsionales, también descubre —hay que tenerlo en cuenta: amantes del panfleto y del arte abstenerse— su otra escena, su teatro intransferible que esconde y se esconde.

### **Para burlar lo simbólico**

Especulación interesante para pensar el teatro desde el sujeto y para arremeter contra muchos dogmas del puritanismo vigente. Puritanismo a la derecha y a la izquierda que busca para el teatro y todas las prácticas significantes una utilidad, una rentabilización. Al hipotecar la vida misma, la burguesía la desgaja del placer. Al placer hay también que rentabilizarlo, sacarle partido. La burguesía, a través de los tiempos, perfecciona su control: al placer se le codifica, se le prohíbe, se le legisla. Se peyorativiza el joder por el joder, como nuestros antiguos preceptores militantes peyorativizan sin más eso tan mal entendido que han clasificado como el arte por el arte. Todo mecanizado hacia un fin utilitario, cuanto más trascendente mejor: un hijo o el bien social. Lo lírico y lo épico, el placer de sublimar en una cultura escindida de la vida cada vez más normativizando la satisfacción imaginaria, alejando al sujeto del goce que empezaría en su sexo, en vaginas y penes. Existe toda una metafísica de lo épico y lo lírico, una búsqueda no colmada desde el lado del placer, insatisfecha, sublimando en la belleza, en el wagnerianismo que debe perder trascendencia, dejando paso a lo semiótico para que el escenario deje de ser ese lugar de escenificación fantasmática:

De la ópera al vodevil, del ballet a la pantomina, de Wagner a Labiche, de un paso a dos a Marcel Marceau, de la muerte de Isolda a los besos de casamentero y fábula, el deseo eludiendo o degradando la genitalidad, velándola, imposibilitándola en la belleza de las pasiones y el histrionismo. En todo caso, lo cochino, el mito de don Juan, con sus infinitas variaciones santificadoras-pornografiadas, para permitir un escape controlado en la trasgresión, institucionalizando la perversión.

Y entonces, a este espectador, ¿qué le ha de ocurrir? En sus silencios, en sus risas, en sus aplausos, en sus pateos (cada vez desgraciadamente menos) existe un constante proceso, un recurrir a sus códigos normativos, a la vez que a una descarga pulsional, muchas veces coartada, por lo que entraña el espectáculo como institución donde el saber y el poder vocean con su trompetería monótona, objetivizante, en la búsqueda de la confraternización de la razón, sin contradicciones ni fisuras. Los que entienden y los que no entienden. La *kultur* como poder y cristalización. Y el que no sabe, sólo sabe que como mejor sea conducido, mejor. ¿Oiga usted, qué entiende? ¿Qué le parece esto?

Hay que proclamar a los cuatro vientos la respuesta que dio Rimbaud a su madre cuando ésta le preguntó inquieta sobre el significado de *Una temporada en el infierno*: «un texto debe ser comprendido literalmente y en todos los sentidos».

Decimos esto porque nos parece que la escena, la representación, en los lazos de la mimesis y la catarsis, está repitiéndose hasta lo insaciable, al servicio de lo imaginario, menos conflictivizado, más petrificado. Todo está hecho, inventado, experimentado, piensan por ahí nuestros demiurgos,

convencidos además de que siempre les queda algo por decir o hacer. El problema empieza al tener que poner en pie, al tener que escribir el espectáculo, en la práctica misma de la escritura si no existe una reflexión sobre los significantes, sobre la máquina retórica, sintagmática a utilizar. El servir a las modas, a los códigos dominantes, está a la orden del día; claro, es un problema de rentabilización comprensible. Habría que reivindicar el espectáculo, el teatro, como bien social necesario, con una economía de subvención a fondo perdido, como hay que reivindicarlo desde un punto de vista más desnormativizado, como un derecho del sujeto para poder acercarse al goce. Así se podría ir a una destrucción-conflictivización de los códigos e imagos institucionalizados, complacientes porque cuando caen, como ya dijimos antes, los héroes del ideal del yo, «es el yo quien representa a voluntad el papel de locos y cuerdos ya en el teatro como en el sueño».<sup>3</sup> Complacencia, por ejemplo, de la metafísica del antihéroe (propia del *starsystem* actual holywoodiense que va a espejear en la mediocridad ambiental reinventando un neorealismo americano), discursos que apoyan la castración y la paranoia; sacralización de lo lírico: oír un tema del Barroco, mientras amantes de tules immaculados pierden mariposas por los trigales; justificación de la perversión, idealizada en los retrofascismos al uso. Esta digresión cinéfila vale en cuanto a que en el teatro existe mucho deseo de cine.

Y todo esto es ficción, bella, excitante y afianzadora, que goza en el *displacer* de lo que ya se sabe. ¿Qué habrá detrás del telón? Lo mismo de siempre: rutinas para pagar minutas a lo imaginario. Rutina en lo esperado, que se pone al servicio de la resistencia, mientras que lo inesperado, lo aparentemente injustificado desgarrar el discurso a través del cual se vislumbra algo que debía permanecer enmascarado: «vemos que la metáfora tiene cierta relación con lo reprimido, lo evoca, alude a él respetando nuestras defensas... El discurso sin metáforas moviliza instantáneamente nuestras defensas. Mallarmé lo anotó de manera admirable, ante una obra realista que nos muestra actores vestidos como los espectadores y que mantiene el mismo género de discursos, el espectador se dice: «no es de mí de quien se trata; está más implicado sin saberlo cuando los actores se presentan más disfrazados, el disfraz es en cierto modo el equivalente de la metáfora y no está necesariamente en la vestimenta».<sup>4</sup>

El chiste, la parodia, lo cómico, implican también su relación con el proceso del sueño, que evidencian un trabajo sobre los significantes, que van directamente hacia lo pulsional del sujeto y que van a degradar lo solemne, todo lo instituido. El chiste, lo paródico, es algo necesario sobre todo en esta lucha contra la univocidad de sentido de la escena clásica, contra la unidad de estilo. Hay que tener en cuenta por ejemplo la diversidad estilística en las prácticas antipuritanas de la comedia del arte, del teatro isabelino, y del Barroco. Como dice Carmelo Bene, toda tragedia es una parodia reprimida. Evidentemente ha de existir también un encauzamiento ideológico de la parodia y del chiste, ya que, claro está, son formaciones de lo simbólico. En todo caso hay que partir de que el gag, gestálticamente es un punto en blanco entre una fila de puntos negros. Así percibimos que lo cómico es una posibilidad de transgresión, o sea, la otra cara de la ley. Esto se connota en el burlesco americano donde la persecución y la huida se dialectizan con sus brutales peligros castradores. Como dice Bernard Dort: «La parodia llevada a su límite, se suprime a sí misma, se vuelve contra ella. Es buscando sobre su facticidad y no negándola como logrará crear un equilibrio inestable entre la afirmación y la destrucción de la forma que puede conducir al espectador a descubrir o a buscar una realidad»<sup>5</sup> y a inquietarlo en su fondo

pulsional subvirtiendo la norma. El uso de la parodia descara y burla lo simbólico, afirma una desconfianza, una repulsión, aspira a la denuncia y nos desliza hacia el goce.

## NOTAS

1. MANNONI, Octave. «La otra escena, claves de lo imaginario». Buenos Aires: Amorrortu, 1973
2. *Ibidem*.
3. *Ibidem*.
4. *Ibidem*.
5. DORT, Bernard. «Les abatars de la parodie». A: *Travael theatrale*, 1972.