

Vivencias literarias del cine y del teatro

José Antonio Sánchez

Asistimos al teatro o al cine en busca de los otros, en busca de la vida de los otros, o al menos de sus imaginaciones, sus invenciones constructivas, incluso sus restos. Asistimos al teatro o al cine por razones similares a las que nos animan a leer una novela, con el aliciente de disfrutar no sólo de las palabras, sino también de las imágenes, de los cuerpos y hasta de las presencias.

Pero el teatro no es sólo el receptáculo de alguna dimensión de la vida de los otros: el teatro es un juego social. Antaño, cuando ocupaba una función central en el gran casino de la sociedad burguesa, los espectadores acudían a las salas para participar en las diferentes partidas de poder, de negocio o de seducción. La palabra del dramaturgo o la interpretación de los grandes actores constituían un lujo añadido, similar al que aportaban los telones de terciopelo, las maderas doradas o las galas que ellos mismos lucían. Sólo aquellos espectadores afectados por alguna enfermedad del alma prestaban más atención al desarrollo del drama sobre el escenario que al espectáculo global.

El espectador *desinteresado*, el espectador que prescindía del juego social y se ponía en disposición de verse afectado por lo que se le ofrecía en el escenario se situaba voluntariamente *fuera de juego*, es decir, renunciaba a una participación activa en el complejo sistema de relaciones inter-subjetivas que se tejía a su alrededor para dejarse atrapar, aunque fuera momentáneamente, en una red simbólica que sabía irreal. La irrealidad le consolaba, y le aseguraba, pues sabía que por más que se implicara emocionalmente en la fábula, nada permanecería más tarde.

El espectador patológico va al teatro en busca del otro aun sabiendo que el otro que se le muestra en escena es un ser falso. El espectador comparte con el lector la capacidad del autoengaño, la capacidad de suspender temporalmente la conciencia de la realidad para dejarse afectar por la acción, el deseo, el pensamiento o el dolor de quien se le muestra o de quien le habla oculto bajo las formas de la escena o la palabra.

El reflejo

El episodio del teatro en Rouen ocupa un lugar central en la narración de *Madame Bovary*. Charles decide llevar a su mujer, Emma, a la ciudad para intentar curarla de la melancolía que le ha provocado la rutina de su vida en la pequeña ciudad de provincias. Aunque Flaubert describe con la crueldad implacable que le caracteriza todo el artificio y la falsedad que se encierra entre las paredes del teatro, y a pesar de dejar constancia de la vanidad con la que la propia Emma sube las escaleras hacia la primera planta de ese espacio de exhibición social, ella, su protagonista, no puede evitar caer en las redes de la ficción que de modo tan ostentoso se representa sobre la escena.¹ El primer cuadro de *Lucía de Lamermoor* la devuelve a las lecturas de juventud que conformaron su idea de vida plena, a esas ensoñaciones que la condenaron a un destino de infelicidad permanente. En contraste con su marido (una reedición de Sancho Panza anclado en la realidad, que no es capaz de seguir la trama amorosa y se pierde entre los gestos y la música), Emma se introduce de lleno en la historia, se proyecta en ella, se abandona. A partir de ese momen-

1. Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857), traducción de Consuelo Berges, Alianza, Madrid, 1974, pp. 272ss.

2. Junichiro Tanizaki, *Hay quien prefiere las ortigas* (1929), traducción de María Luisa Borrás, Seix Barral, Barcelona, 1963, p. 42.

3. Íbid, 5.

to, decidirá nuevamente que su vida sea una ficción. Y el encuentro con su próximo amante, Leon, esa misma noche, alterará decisivamente su vida y la vida de su marido, cuyo exceso de normalidad le condena a no disfrutar del espectáculo teatral, pero también a no ver, hasta después de la muerte de Emma, el espectáculo de la disolución de su matrimonio en el que él era protagonista.

El teatro ocupa también un lugar central en la novela de Junichiro Tanizaki *Hay quien prefiere las ortigas*. También aquí se narra una disolución matrimonial, aunque en este caso, el protagonista es completamente consciente de la situación, tanto que, en el extremo opuesto de Charles Bovary, Kaname decide convertirse en espectador de su propia vida.

Al principio de la novela, Kaname y su mujer, Misako, se preparan para viajar a Osaka, donde asistirán a un espectáculo de marionetas en compañía de su suegro. Kaname no comprende cómo el viejo encuentra placer en esos espectáculos arcaicos habiendo sido antes un aficionado al cine. Sin embargo, el desapasionado urbanita se verá él mismo absorbido por la liturgia que rodea al Bunraku, así como por las marionetas mismas que, movidas desde dentro, parecen latir con una ola de vida bajo los vestidos². En un momento del segundo acto, Kaname sucumbe a la proyección de su propia vida en la de los muñecos que sabe artificiales: «A pesar de estar representada por marionetas que se movían con exagerado amaneramiento, la escena doméstica respiraba tanta autenticidad que ambos, Kaname y su mujer, esbozaron una sonrisa amarga y fugaz. «¿Por qué estoy tan sola? ¿Acaso he alimentado en mi pecho a una serpiente o a un demonio» —recitaba el narrador por boca de O-san, y para Kaname estas palabras encerraban el secreto íntimo del matrimonio en el que la atracción sexual ha desaparecido, y aquello le producía un sentimiento de congoja interior que le oprimía el pecho.»³

A Kaname le aterra la idea de que el viejo convierta esta escena en motivo de comentario y que la trama dramática se prolongue sobre su trama vital. A partir de este momento, Kaname comenzará a interesarse por la renuncia del viejo, por su vida en compañía de una joven concubina y por su afición a esa antigua llamada teatro. Kaname se observa a sí mismo en el teatro, no quiere actuar como las marionetas, quiere actuar como persona; sin embargo, poco a poco, se irá sintiendo más cómodo en su función del espectador.

A diferencia de Emma Bovary, Kaname no aspira a comenzar una nueva vida que imite la de los personajes que ha podido admirar, sino más bien a renunciar al protagonismo en beneficio de un relajado acomodarse como espectador, como espectador de sí mismo. Kaname asistirá a los preparativos de su divorcio como si estuviera fuera de escena; no hace nada: su indecisión es irritante. Y la única salida que encuentra es la de aproximarse a la postura de su suegro, el abandono a la tradición, de la que forman parte tanto la concubina que satisface su deseo sexual como las marionetas que satisfacen su deseo vital.

El sueño

Existe una forma extrema de proyección de la propia vida afectiva sobre el escenario, la que resulta ya no de una identificación de la problemática sentimental o moral representada con la propia, sino de la identificación de los actores y actrices con las personas que intervienen en la conformación del drama vital del espectador. Esto es lo que le ocurre al protagonista de *Silvie*, la obra maestra de Nerval. La patología del autor se proyecta sobre la del narrador, presentado en el primer capítulo como espectador de teatro. El narrador cree reconocer en la actriz principal a una mujer de la que se enamoró fugazmente en el Loisy, pero que poco después ingresó en un convento y profesó como monja. El narrador está seguro de esto; sin embargo, es capaz de suspender el juicio para admitir la existencia de una realidad paralela en la que la actriz podría ser de hecho Adrienne. Obsesionado con la imagen de la mujer que encarna el amor ideal, el narrador

4. Gérard de Nerval, *Aurélia* (1855), en *Poesía y prosa literaria*, traducción de Tomás Segovia, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2004, p. 385.

escribe una obra de teatro y la entrega a la actriz, Aurélia. Pero el sueño no dura mucho: la realidad se impone y la actriz se resiste a representar fuera del escenario el papel de la monja a quien el narrador querría amar y que, como sabe al final del relato, hace tiempo murió.

Aurélia, la actriz, se llama del mismo modo que la protagonista de la novela breve en la que Nerval llevó al máximo su voluntad de utilizar la literatura como medio para difuminar las fronteras entre la vida y la muerte, entre la realidad y el sueño. «El Sueño», asegura, «es una segunda vida»⁴. Todo su proyecto narrativo consistirá en explorar «el desbordamiento del sueño en la vida real» en un vano intento de anular la irreversibilidad del tiempo y, por tanto, de la muerte, en un vano intento de recuperar físicamente el tiempo del amor material, así como de acceder a un conocimiento sólo reservado a quienes se encuentran del otro lado.

La experiencia narrada por Nerval es antagónica a la dramatizada por Calderón en *La vida es sueño*. Nerval se proponía *forzar* las puertas del sueño para acceder al universo sobrenatural, un universo tan real como el de la vida cotidiana y en el que podía disfrutar de una libertad inaccesible en éste. Segismundo accede a la vida real tras un largo aislamiento: su acceso al «sueño», como su prisión, no ha sido resultado de una voluntad subjetiva, sino de una concesión externa, de ahí que carezca de un principio de realidad. En la segunda jornada, Segismundo se comporta como un mal espectador: irrumpre en escena y revienta la función por su resistencia a seguir el guión establecido. Segismundo vive «el sueño del espectador»: entrar en el escenario, destrozar los decorados de cartón piedra, cortar cabezas para que chorree la salsa de tomate y romper el corazón de las muñecas y los muñecos que le rodean. Sin embargo, Calderón niega a Segismundo la libertad que siglos más tarde reclamarían los surrealistas, y le devuelve a la dura realidad, a la realidad del juego social en la que le obliga a vivir también «el sueño del actor», que debe escuchar tanto como actuar. Tras dilapidar su libertad en un ejercicio cruel y brutal durante su primera liberación, al acceder por segunda vez al mundo de los hombres acepta el juego, se entrega sereno al nuevo sueño y lo asume como vida propia. Entonces, Segismundo asume su papel simultáneamente de actor y espectador en el gran teatro del mundo.

Los visionarios son malos espectadores. Don Quijote se adelantó a todos ellos cuando rajó sin contemplaciones decenas de figuras del titiritero a

quien llamaban Maese Pedro, convencido de que de esta manera ayudaba en su fuga a los amantes cristianos. Don Quijote es plenamente consciente de que ante él se está escenificando un retablo, incluso interrumpe al joven narrador con consejos propios de lector experto. Sin embargo, en el momento álgido, cuando don Gaiteros rescata a Melisendra y una banda de moros se lanza en su persecución, no puede resistir su impulso de actuar, de actuar no como actor, sino como caballero, como ser real en la ficción que él mismo ha construido sin saberlo y que los demás ahora siguen: «No consentiré yo que en mis días y en mi presencia se le haga superchería a tan famoso caballero y a tan atrevido enamorado como don Gaiteros. ¡Deteneos, mal nacida canalla, no le sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en la batalla! — Y diciendo y haciendo, desenvainó la espada y de un brinco se puso junto al retablo, y con acelerada y nunca vista furia comenzó a llover chilladas sobre la titerera morisma, derribando a unos, descabezando a otros, estropieando a éste, destrozando a aquel [...]»⁵. Al final del episodio, y como buen espectador, don Quijote abonará todos los desperfectos ocasionados en el retablo, aunque se niegue a reconocer en una de las figuras de tela rasgadas a la bella Melisendra, a la que sin duda él ha salvado.

5. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (1605, 1615), edición dirigida por Francisco Rico, Instituto Cervantes — Crítica, Barcelona, 1998, p.850.

6. Gérard de Nerval, *Aurélia*, ed. cit., 419.

La situación es una de las más complejas desde el punto de vista de la interacción entre realidad y ficción que se plantean en la segunda parte de *El Quijote*. Aquí, el personaje es conocido por muchas de las personas con quienes se cruza. El titiritero, en efecto, sabe perfectamente quién es (aunque lo oculte, para así justificar la habilidad adivinatoria del

mono): Maese Pedro se convierte de hecho en espectador natural de la actuación inconsciente de don Quijote. Pero al verse rodeado de personas que creen conocerle y que esperan asistir a alguna de sus *actuaciones*, el propio don Quijote deja de ser actor de la misma manera que lo fue en la primera parte, para convertirse en espectador, pues muchas de las situaciones que ocurren están preparadas para que él reaccione.

El episodio del «Retablo» es inmediatamente posterior al de «La cueva de Montesinos»: lo que para quienes le acompañan es una aventura pseudocientífica en busca de los orígenes del Guadiana y de una explicación para las lagunas de Ruidera, para don Quijote es un forcejeo con los límites de la realidad y con la irreversibilidad del tiempo. En el interior de la cueva, don Quijote asiste a lo que hoy podríamos considerar como *proyección de una película histórico-fantástica*, o a lo que Nerval denominó de hecho «desbordamiento del sueño en la realidad». ¿Sueño, imaginación, locura? ¿Qué importa?

Don Quijote se convirtió en tal como consecuencia de su afición por la lectura. El lector quiso ser actor. Pero el actor, en la segunda parte, se confronta una y otra vez a la voluntad de los otros de escenificar aquello que él mismo quiere ver. Y esto le coloca repetidamente en la posición de espectador. La voluntad de los otros de participar en la construcción de una ficción que corresponda a las imaginaciones del loco priva progresivamente al caballero (como al Segismundo de la tercera jornada) de la posibilidad de actuar fuera del papel que socialmente se le ha asignado y le obliga cada vez más a mirar. De ahí que sus ánimos se vayan aplacando, su sabiduría vaya en aumento, (contagiando de la misma a su escudero) en tanto la estupidez de los *figurantes* se va poniendo en evidencia.

La salida

«Hay en todo hombre un espectador y un actor, el que habla y el que responde», había escrito Nerval en *Aurélia*.⁶ La dialéctica actor —espectador constituye uno de los ejes vertebradores del estar en el mundo kafkiano: «Yo estaba de pronto arriba, en la galería, como en el escenario», escribe en su *Diario*. En el universo de Kafka, la realidad se impone al sujeto como espectáculo; el sujeto carece de capacidad de maniobra, a lo máximo que puede aspirar es a no ser aplastado o bien a liberarse imaginaria-

mente de la superioridad del mundo mediante la elaboración de construcciones paralelas en las que refugiarse ilusoriamente. Sin embargo, este sujeto espectador acobardado sufre una y otra vez la pesadilla de verse a sí mismo de repente sobre el escenario. No sólo eso, sino que pese a su voluntad declarada de pasar desapercibido, este espectador patológico se las ingenia para verse continuamente convertido en actor. De ahí que los protagonistas de las novelas se vean obligados constantemente a improvisar, bien asumiendo papeles para los que no estaban preparados, bien lanzándose directamente al centro de escenario cuando no les correspondía en absoluto actuar. «El mundo de Kafka es un Teatro Universal», constató Benjamin, un teatro que, como la ópera china, resuelve «el acontecer en gesto».⁷ Pero el personaje kafkiano sufre constantemente a causa de una duda: ¿es actor o espectador? ¿está dentro o fuera? ¿puede entrar?

En sus diarios de 1910, Kafka registra sus múltiples visitas al teatro yiddish. Kafka comenta el trabajo de los actores, las condiciones de representación y el desarrollo de los dramas sobre el escenario. Quejoso de la precariedad de los escenarios checos, Kafka imagina cómo podrán ser los espectáculos presentados en Nueva York, ciudad en la que nunca estuvo, pero en la que, como el protagonista de *El desaparecido* al inicio de la novela, sitúa sus esperanzas. Lo que Kafka querría es poder asistir a una de esas representaciones en cuyo interior resulta posible olvidarse de la propia existencia, es decir, en cuyo interior es posible ser sin condiciones puro espectador.

7. Walter Benjamin, «Franz Kafka», en *Angelus Novus*, Edhasa, 1971, p.102.

8. Franz Kafka, *Diarios* (1910-1923), traducción de Andrés Sánchez Pascual, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000, p. 131.

9. Franz Kafka, *El desaparecido* (América) (1912), *Obras completas I*, traducción de Miguel Sáenz, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1999, p. 439.

Ser espectador, ser pasivo, ser transportado por la ficción construida exteriormente, ser sin responsabilidades, ser dispuesto a todos los placeres y a todos los dolores, pues éstos sólo afectan a la imaginación durante un tiempo limitado. Kafka querría ser espectador completo y no, como se siente, espectador a medias. Se siente, por ejemplo, espectador ante el curso de la historia: las decisiones que afectan a la vida de los seres humanos son tomadas por poderosos cuyo rostro no es permitido ver; las consecuencias se muestran como espectáculo que compromete la existencia subjetiva, pero frente a las cuales cabe poco margen de reacción. Se siente también espectador de la vida familiar; en una carta al padre de Felice, tras la ruptura de su compromiso con ella, le escribe: «Y ahora compáreme con su hija, esa chica sana, alegre, natural, fuerte. Se lo he repetido en mis aproximadamente quinientas cartas, y por más que ella lo niegue —sin convencerme—, sé que a mi lado sería desgraciada; [...] Carezco del más mínimo interés por la vida familiar; a lo sumo me puede interesar como espectador.»⁸ Kafka no es sólo espectador impotente ante el curso de la gran historia, es también espectador voluntario de la «vida normal», en cuyo ritmo se siente incapaz de entrar como personaje. De ahí la necesidad de inventar un mundo complementario. Pero en ese mundo complementario, en el mundo de sus novelas, se repite la misma incompletitud. Nunca le es permitido al protagonista cumplir una de las dos opciones: ni la de representar su papel ni la de permanecer fuera de la actuación.

Únicamente al final de *El desaparecido (América)*, el protagonista encuentra la reconciliación: el espacio de la reconciliación no es otro que el Teatro Natural de Oklahoma, un teatro «que está en condiciones de emplear a cualquiera», un teatro en el que cada cual encuentra su lugar. Un teatro, sin embargo, muy diferente de aquél en el que Kafka querría verse como espectador, pues este teatro es tan sórdido como el mundo real: libera de responsabilidad a cambio de renunciar también al placer del espectáculo. «¡El gran teatro de Oklahoma os llama! Sólo hoy os llama, sólo una vez! ¡Quien pierda la oportunidad ahora la habrá perdido para siempre!»⁹ Nada tiene que ver este teatro con el supuesto paraíso ofrecido por el mundo del cinematógrafo a los espectadores insatisfechos que no pueden acceder a él. Sin embargo, tiene la ventaja de ser natural, y estar abierto a todo el mundo. El teatro natural de Oklahoma es un sucedáneo del paraíso: no es una recompensa, no es un final feliz del camino, es más bien un refugio, una salida a la profunda insatisfacción. En

realidad no es un teatro (del mismo modo que el castillo no es un castillo), sino un hipódromo, y los artistas carecen de glamour, no componen una compañía, sino más bien una especie de pueblo agregado que viaja en carromatos. La felicidad prometida es incierta, y Kafka priva al lector de la posibilidad de asomarse al futuro cuando hace que la caravana del teatro se pierda entre las montañas del medio Oeste, en una imagen de la naturaleza insólita en su narrativa.

En el gran teatro de Oklahoma, Karl encuentra la serenidad: ya puede ser actor sin que nadie lo mire, pues todos actúan y todos viven en el seguimiento de un guión natural. El teatro natural duplica el teatro del mundo, pero en ese teatro cada cual desempeña el papel que quiere, no se ve forzado por la estructura social a desempeñar el que le ha sido asignado y puede transitar libremente sin sentirse observado, sin riesgo de ocupar inesperadamente el centro del escenario. Ese tránsito ¿sigue siendo vida? ¿La verdadera vida no es precisamente resultado de una violencia sobre los propios límites, de una decisión irrenunciable, de un esfuerzo permanente?

La emulación

La gran diferencia entre don Quijote y Madame Bovary radica en el grado de atrevimiento o de riesgo que cada uno mostró o puso en juego para emular a sus modelos. Don Quijote se puso en evidencia desde el primer momento: abandonó su casa y se aventuró a lo que él creía desconocido. Madame Bovary pretendió introducir lo desconocido en su propia casa: el suyo es el comportamiento característico del pequeño burgués. De ahí que el bovarismo persista y constituya una de nuestras grandes desgracias, en tanto el quijotismo es raro en nuestras sociedades. Don Quijote no imitaba la vida de otros, sólo su modelo moral. Bovary, en cambio, sucumbió a la envidia, a la necesidad de paladear las otras vidas posibles sin atreverse a abandonar la propia. A diferencia del camino quijotesco, el de Bovary conduce a la idiotez y a una muerte inhumana y, en cualquier caso indigna.

Pero tanto *El Quijote* como *Madame Bovary* plantean una reflexión sobre el sentido y la necesidad de la ficción, sobre el deseo irreprimible de ser actor o espectador de otras vidas. ¿Por qué necesitamos duplicar nues-

La cara del
ARTISTA



LA CARA
del
ESPECTADOR

tras vidas? En los tiempos antiguos bastaba la proyección en la divinidad, a lo sumo en el héroe. Las leyendas, las historias sagradas, las crónicas fueron ampliando las posibilidades de aproximarse a las otras vidas. Pero fue la novela decimonónica la que dio el paso decisivo. De ella es heredero directo el cine. A diferencia de la pintura, el cine no duplica la realidad, duplica la vida. El ser humano contemporáneo tiene a su disposición un abanico inmenso de vidas por contemplar y vivir en sucedáneo. Esto no resuelve su ansia, ni su pregunta por el sentido, pero sirve como anestesia fácil, sin apenas efectos secundarios, aunque contenga la amenaza de acabar usurpando la vida verdadera y sustituirla por las otras vidas, que cree vivir, pero que apenas conoce. La televisión y el cine roban la imaginación, la experiencia y el deseo más eficazmente que lo hicieran en tiempos pasados las religiones. Sin embargo, a diferencia de éstas, no ofrecen sentido ni salvación: sólo la frágil promesa de una experiencia posible, por lo general una mera repetición.

Abbas Kiarostami retrató en *Close up* (1990) a un espectador patológico que quiso convertirse en el director de las películas que tanto le fascinaban. Hossein Sabzian es un tipógrafo divorciado y humilde cuya cinefilia le lleva a suplantar la personalidad de Mohsen Makhmalbaf. A lo largo de la cinta, no sólo se muestra la ingenuidad (quijotesca) de Sabzian, que consigue engañar a los miembros de una familia acomodada para que financien su *nuevo* proyecto a cambio de convertirse en actores, sino también la patología de estas personas *normales* seducidas por la idea de duplicar su vida en la pantalla, de ser también ellos por unos momentos protagonistas del sueño que cotidianamente reta la unicidad de nuestra existencia.

Kiarostami muestra la complejidad de la construcción de la propia vida, el denso entramado de realidad, imaginación y deseo. Se interesa, como en todas sus películas, por el sufrimiento que afecta al protagonista, pero se interesa sobre todo por mostrar el modo en que la vida se teatraliza y, por tanto, puede interactuar con el artificio del cine: el cine puede modificar la realidad porque la realidad está previamente teatralizada. Y así ocurre en el juicio y en el desenlace de la peripecia de Sabzian.

El espectador Sabzian se convierte en actor arrastrado por la insatisfacción con la propia vida. Su decisión de transformarse en Makhmalbaf lo convierte casi inesperadamente en protagonista de una representación de

la que sólo él es en principio consciente. Y él, que es experto en insatisfacciones, no duda en utilizar esa insatisfacción compartida y esa necesidad de ser otro para convencer a sus *víctimas* de que también ellos pueden ser actores. El teatro funciona a la perfección en esa situación real. Aunque el descubrimiento de la falsedad, del carácter no público de la representación, cancela la «suspensión de la incredulidad» y acaba con Sabzian en la cárcel. Sólo la intervención de Kiarostami, convertido en meta-espectador y meta-director, hace posible que todos vean satisfechos sus derechos, no como imaginaban, no interpretando los personajes que imaginaban, sino interpretando o reinterpretando su propia debilidad y su propia insatisfacción. En la secuencia final de la película, la aparición de Makhmalbaf muestra a éste como un hombre corriente, con una conversación en ese momento muy poco interesante. ¿Por qué Sabzian quería emularle?

La fascinación por las vidas de los otros surge del convencimiento de que la nuestra es, en cierto modo, prescindible. Admiramos en sus vidas aquello que no nos hemos atrevido a hacer. Envidiamos la suerte, el talento o la fortaleza que les permiten ser de un modo distinto a nosotros. Y, al mismo tiempo, mezquinamente ansiamos su castigo. El primer castigo es al mismo tiempo su premio, y también el nuestro, y nuestro castigo: es decir, la publicidad, la imposibilidad del disfrute autónomo. El placer privado solo se reserva a los muy ricos, pero a ellos no se les ve. Por contraste, buscamos la mediocridad en aquellos que no son visibles por sus méritos y que, empujados por una necesidad de visibilidad, se aprestan a exhibir su insignificancia social o histórica. La grosería de estas vidas aún más prescindibles que las nuestras nos reconcilia tanto como nos desasosiega.

La necesidad de experimentar otras vidas, de vivir las vidas de los otros está contrarrestada por la modelización de las vidas desde la publicidad. La modelización de la vida apela al individualismo pero atenta contra el individuo, justo lo contrario de aquello que pretendían las estrategias colectivistas. La necesidad de vivir las vidas de otros se sustituye por la adquisición de los productos que supuestamente usan también los otros. Por medio de la propiedad efímera se adquiere la sensación de pertenecer a un club de elegidos, un falso club, en el que no se tienen derechos, en el que el concepto de pertenencia se perversifica. Porque es más bien el individuo quien se deja comprar por el producto, por la marca, y se hace dependiente de ella...

La vida

Desde finales del XVIII ha correspondido a los actores la función social de hacer visible y presente la vida de los otros, primero sobre los escenarios del teatro burgués y sus derivados; ya en el siglo veinte frente a las cámaras de cineastas y realizadores. Pero el actor o la actriz que prestan su cuerpo y su inteligencia para satisfacer esta función socialmente establecida no viven realmente la vida de los otros, y por tanto tampoco pueden restituirla a quienes les observan en silencio. En el juego de restitución y de apariencia, la vida se pierde, y la verdad que cada vida encierra desaparece haciendo imposible la en ocasiones anhelada transfiguración de sentido.

El actor comprometido, no obstante, es capaz de poner su vida en juego y transmitir algo de verdad al espectador, que parece conformarse con esa vida impostada, con ese sentido sustitutivo. De ese modo, el teatro primero y el cine después no satisfacen, sino que aumentan el deseo de conocer o, más bien, el deseo de vivir la vida de los otros. Lo que los actores provocan entonces no es la reconciliación, sino más bien, en el mejor de los casos, el deseo de emulación, y en el peor, la frustración ante la imposibilidad de un acceso fácil, cómodo, voyeurista, a la vida del otro. La comprensión exige la acción, la comunión exige la entrega; una y otra el riesgo, el ponerse uno mismo en juego.

La extensión del deseo de aproximarse a las vidas de los otros en las sociedades contemporáneas convierten al actor en metáfora del ciudadano contemporáneo, un ciudadano escindido que trata a toda costa de multiplicar sus dimensiones de vida, que no se resigna a que su vida se agote en la línea determinada por su decisión, sino que aspira a vivir simultáneamente diversas vidas.

En *Haonan haonu* (*Hombres buenos, mujeres buenas*, 1995), Hou Hsien Hsien nos introduce en el apartamento de una actriz: Liang Ching se prepara para interpretar el personaje de Chiang Bi-yu, una joven comunista taiwanesa que en los años cuarenta viajó al continente para apoyar a los revolucionarios de Mao en su lucha contra los nacionalistas del Guomin-dang. Durante la preparación de su personajes, y a falta de modelo real, se dedica a visionar películas de esa época, concretamente *Primavera tardía*, del japonés y nada políticamente comprometido Yasujiro Ozu. Pero

un accidente la enfrenta a otro reto inesperado: alguien ha encontrado el diario que recientemente ha perdido y ahora lo está recibiendo página a página en el *fax* de su apartamento, viéndose así obligada a releer el relato de su propia vida. La narración se desarrolla en tres tiempos diferentes que son también cuatro tiempos de experiencia: la ficción de la película de Ozu que paradójicamente sirve de modelo a la reconstrucción de una vida real, la vida real pero ahora convertida en ficción de Chiang Bi-yu; la vida real pero ahora convertida en relato de Liang Ching; y el tiempo presente, la vida ahora, que sólo adquiere sentido en la recuperación y restitución de las otras vidas. Desde el punto de vista de la experiencia actual, el tiempo presente es el más pobre; desde el punto de vista del sentido, es probablemente el más rico. El espectador asiste a las tres ficciones reconstruidas, pero asiste también al espectáculo de la mujer espectadora (o más bien oyente) de su propia vida. Y en ese momento el espectador descubre que la distancia que le separa de los otros puede ser tan grande como la que le separa de sí mismo. ¿Por qué ese deseo de conocer la vida del otro si somos incapaces de conocer la complejidad de nuestra propia vida?

En cierto modo, la suplantación de Makhmalbaf por parte de Sabzian responde a su necesidad de huir de sí mismo: no es tanto la envidia como su incapacidad de ser espectador reconciliado de sí lo que le impulsa al crimen. Algo similar le ocurre al capitán Georg Weir, protagonista de *Das Leben der Anderen* (*La vida de los otros*, 2006) de Florian Henckel von Donnersmarck, a quien la observación del talento y la riqueza emocional de la vida del dramaturgo Georg Dreyman y su mujer, la actriz Christa Maria Sieland, le conducen a traicionar la inercia de vida en la que se había instalado.

La relación afectiva que se establece entre el vigilante y los vigilados en el contexto de la opresiva sociedad de la RDA es paralela a la que se produce entre el autor, los actores y los espectadores de una obra de teatro. A diferencia de éstos, los vigilados no son conscientes de serlo, lo cual convierte su vida en un teatro de lo real. Por ser real, el guión puede verse afectado por la vigilancia de una forma efectiva. Pero también el vigilante. De ahí que, conmovido por la vida verdadera de los otros, tan distinta al sucedáneo de vida que él mismo lleva, Weir decida falsear sus informes, ocultar datos relevantes y ayudar intencionalmente a Dreyman una vez éste decide colaborar con occidente. Es decir, el especta-

dor Weird decide actuar. El cruce de la línea se produce cuando Weird descubre la humanidad en las personas a las que vigila, cuando éstas dejan de ser objetos, dejan de ser materiales que aportan datos para su informe. Pero también es consecuencia de su admiración por Christa. Ella es una actriz que actúa para él; su actuación se está resintiendo de un mal guión, del guión impuesto por el Ministro. Y debe corregirlo. En el fondo, se deja llevar también por la estética.

El espía de la STASI en *La vida de los otros* es un espectador patológico que, como don Quijote frente al Retablo, no es capaz de permanecer impasible. Hasta entonces el capitán Weird se había comportado como un espectador ejemplar: aquel que delega la responsabilidad sobre el sentido en el sistema, o bien en los otros, aquel que antepone la observación a la acción, la norma a la vida. Su vida era un sucedáneo y creía que la sociedad es un teatro en que la vida de los individuos puede ser condicionada por un libreto resumida en un registro de sus acciones externas. Paradójicamente, la observación de la vida de una actriz, alguien que trabaja sobre el sentido de la vida de otros, le descubre que algo se le escapa, algo que no puede quedar reducido a palabras, algo que las frías palabras que restituyen su escucha no pueden codificar. Ese algo está asociado a la pasión, también a la fragilidad, pero sobre todo al sentido que los imponderables muestran. El sentido, la verdad de una vida humana individual no reside en la ley, como creía el espía, ni en la humana ni en la divina, sino en la determinación de ser, de amar, de no esconderse más de lo que el instinto de supervivencia exige. Es la observa-

10. Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido. 7. El tiempo recobrado* (1927), traducción de Consuelo Berges, Alianza, Madrid, 1969, pp. 245-46.

ción, el seguimiento de la actriz libre de su máscara escénica lo que le anima a desprenderse también él de la ley, enmascararse entonces como espectador inofensivo, aficionado, un simple espectador de teatro y ya no un espectador profesional, y tratar de intervenir, más como espontáneo que como figurante, en la acción, en una ficción que él ha contribuido a crear y que sostiene. Él se creía actor de una construcción, se creía agente del sostenimiento del sistema: ahora comprende que es también un figurante, un espectador complaciente, espectador de sí mismo que, para evitar la confrontación con su propio vacío, necesitaba justificar su inacción mediante la desgracia de quienes actúan. Sin entrenamiento, lastrado por la oscuridad de su vida real, el actor Weird no consigue los efectos deseados: la bondad no le sale tan bien como el seguimiento de las normas, por lo que no conseguirá evitar la muerte de Christa y, por tanto, la ruptura de esa convivencia que despertó su envidia y, al mismo tiempo, su humanidad.

La recompensa a la buena acción le llegará al capitán en forma de dedicatoria impresa sobre la primera página de un libro de Dreyman, publicado después de la unificación alemana. Frente al libro, el capitán vuelve a ser espectador de la acción del otro, de la acción literaria del otro; sin embargo, en el interior de esa acción, él mismo figura como actor. ¿Es la literatura, como el teatro natural, la única salida?

«La verdadera vida», escribió el narrador de *En busca del tiempo perdido*, «la vida al fin descubierta, y dilucidada, la única vida, por lo tanto, realmente vivida es la literatura [...]. Nuestra vida es también la vida de los demás; pues, para el escritor, el estilo es como el color para el pintor, una cuestión no de técnica, sino de visión. [...] Sólo mediante el arte podemos salir de nosotros mismos, saber lo que ve otro de ese universo que no es el mismo que el nuestro, y cuyos paisajes nos serían tan desconocidos como los que puede haber en la luna. [...] Ese trabajo del artista, ese trabajo de intentar ver bajo la materia, bajo la experiencia, bajo las palabras, algo diferente, es exactamente el trabajo inverso del que cada minuto, cuando vivimos apartados de nosotros mismos, el amor propio, la pasión, la inteligencia y también la costumbre, realizan en nosotros cuando amontonan encima de nuestras impresiones verdaderas, para ocultárnoslas enteramente, las nomenclaturas, los fines prácticos que llamamos falsamente vida.»¹⁰

Proust explica así la necesidad de la literatura, su necesidad íntima de la literatura, del arte, como un medio que permite el acceso, un acceso laborioso y esforzado, a la verdadera vida. Porque la vida es algo distinto del discurrir desordenado de la cotidianidad.

Porque es preciso un esfuerzo de radicalidad o un esfuerzo de introspección para vivir esa verdadera vida. Y si no se consigue durante el tiempo de la experiencia, habrá que intentarlo durante el tiempo de la reflexión, de la escritura, de la creación. ¿Por qué? Porque sólo en esa vida verdaderamente vivida alcanzamos la comunidad real con los otros, alcanzamos una cierta comprensión de la vida de los otros. La búsqueda de la vida propia es también la vida de los otros. Y esta búsqueda es algo completamente diverso a ese supermercado de vidas que a diario se nos ofrece disponible en una multiplicidad de medios.

La virtud de la buena literatura (del buen teatro y del buen cine) no consiste en hacernos vivir las otras vidas que no podemos vivir en una sola, sino en aproximarnos a la vida de los otros. No es lo mismo acompañar a los personajes en peripecias biográficas que nos son ajenas que acercarse verdaderamente a la vida de otra persona. Esto es lo que propicia la estrategia de la intimidad: que el lector se aproxime a la vida del narrador, no a su biografía, de la que no sabe nada a través de la novela, no a su privacidad, que le resulta completamente desconocida, sino a su vida. Es a esa vida a la que se refería Proust, no a la peripecia novelesca en la que se sostienen las industrias del entretenimiento.

11. Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*. 5. *La prisionera* (1923), Proust, traducción de Consuelo Berges, Alianza, Madrid, 1969, p. 297.

12. Johann W. Goethe, *Wilhelm Meister Lehrjahre* (*Años de aprendizaje de Guillermo Meister*, 1795-6), en *Obras completas II*, traducción de Rafael Cansinos Asséns, Aguilar, México, 1961, (libro V, cap. IX) p. 801.

Con todo, la búsqueda de la vida en la literatura no deja de ser una actitud patológica. La literatura y el arte no deberían ser una vida sublimada, ni un sucedáneo de vida, ni una proyección o un consuelo. El propio Proust advertía de la riqueza y complejidad de la propia vida, de la dificultad para conocernos a nosotros mismos en el transcurso de la misma: «a cambio de lo que la imaginación hace esperar y que tanto nos esforzamos por descubrir, la vida nos da algo que estábamos muy lejos de imaginar».¹¹ ¿Por qué entonces anhelar otras vidas? ¿Por qué esforzarse en encontrar «la verdadera»? Al espectador melancólico, sólo puede responder el oyente.

El juego

«Es una falsa complacencia con el público —sostiene Guillermo Meister— la de despertarle los sentimientos que él desea y no los que debe tener». «Pero el que paga tiene derecho a que le den lo que desea», replica un ingenuo Serlo. «Hasta cierto punto», sentencia Guillermo, «[...] un gran público merece que se le estime y no se le trate como a chicos a los que se les quieren sacar los cuartos. Vayamos llevándole poco a poco por los caminos del sentimiento y el gusto de lo bueno, y soltará su dinero con doble placer, pues nada tendrá que reprocharle en ello su inteligencia ni su misma razón. Cabe halagarle como a un niño querido, para mejorarlo, para ilustrarlo en lo futuro; no como a un señorón opulento, para perpetuar un error que nos beneficia».¹²

La ilustración de Goethe continuaba la de Lessing y Diderot, quienes le habían precedido en la defensa del teatro como institución moral y en la defensa del actor como ciudadano político. Pero su impulso no se mantuvo mucho tiempo y el romanticismo triunfante adormeció de nuevo a los públicos europeos durante más de un siglo. El teatro de fines del XIX buscó su supervivencia mediante el cultivo de espectadores *enfermos*. Para ello, se oscureció la sala, se redujeron las dimensiones de la misma y se trató de implicar al espectador en una acción real, un trozo de vida que se desplegaba cada noche vivo e idéntico sobre los escenarios. El teatro naturalista fue el propio de una sociedad enferma, nadie mejor que Chéjov supo plasmarlo: la enfermedad se extendía a uno y otro lado del espejo que él y Stanislavski construyeron con lo más exquisito de sus respectivos artes.

Demasiadas amenazas se cernían sobre aquella sociedad. Pronto hubo que regresar al espectáculo o al podio, en tanto la construcción del hechizo se trasladaba a las salas de cine, que se llenarían al cabo de mirones solitarios. Muy poco se pudo mantener el milagro de la mirada ingenua, aquella que dotaba de sentido el *agit-prop*, las misiones pedagógicas o los cines ambulantes. La televisión se encargó de inocular nuevamente el virus y ofrecer al mismo tiempo la enfermedad y el remedio, la necesidad y el consuelo, la proyección y el reflejo.

Bertolt Brecht propuso una terapia de choque contra los espectadores enfermos del antiguo régimen. Buscó espectadores sanos en el cabaret, en la cancha deportiva o incluso en el cine de los primeros tiempos. Durante años se esforzó en evitar que el espectador practicase la «suspensión de la incredulidad» que hacía estériles políticamente los espectáculos teatrales o cinematográficos. Las distintas técnicas de extrañamiento servían, en teoría, para impedir que el espectador se abismara en la escena como si se encontrara ante un fragmento de vida real. La distancia era necesaria para la crítica, y la crítica para la decisión de la acción correcta.

En cierto modo, se podría sintetizar la estrategia brechtiana respecto al público en lo siguiente: convertir al espectador en oyente. En efecto, de lo que se trataba era de disociar los lenguajes y, por tanto, los mecanismos de recepción. Un espectador que no practicara la síntesis no podría confundir la escena con la vida, ni siquiera podría esperar encontrar sobre el escenario un trozo de vida. La separación lo impedía, al tiempo que la concreción evitaba cualquier riesgo espiritualista. No se trataba de musicalizar la mirada, sino de activar la escucha.

Los teóricos marxistas criticaron a Brecht por considerar que presentaba una escena deshumanizada, que los espectadores que asistían a las piezas de Brecht no sólo eran privados del placer de la identificación con los sentimientos de los otros, sino que además recibían una imagen equivocada de la estrategia revolucionaria. ¿No había caído Brecht en un exceso racionalista que no sólo le inmunizaba contra el sentimiento sino que también le alejaba de la realidad? ¿O fue más bien la realidad la que se transformó en la dirección equivocada a causa de las múltiples patologías de una sociedad que atentaba contra sí misma? Aunque, ¿de qué sirve acertar si no se puede impedir el desastre?

Brecht quiso hacer presente en el espacio concreto de la escena al oyente activo de la radio, no para que participara en una liturgia, ni para confrontarlo con ficciones contagiosas, sino para compartir con él un discurso no clausurado, para convertir el teatro en cuanto juego social en un trozo de realidad productivo y para convertir la experiencia de la asistencia al teatro en un tiempo de vida no separado del resto de la vida, que no aporta consuelos, ni ensueños, sino pensamiento y voluntad de acción. Pero hay patologías más graves que las del espectador del teatro, son las patologías que afectan al espectador social: amante de los relatos, ansioso de sentimientos, cobarde, escondido, cada vez más parecido al narrador kafkiano, que quiere y no quiere ser actor, que se aterroriza de verse repentinamente sobre la escena, pero que una y otra vez intenta subir a ella, porque es la única realidad que reconoce, la única realidad que le consuela de una existencia gris y sin sentido. No era a este espectador a quien Brecht pretendía hablar, no contaba con que la enfermedad estuviera tan extendida.

El espectador actual no quiere ser salvado de la alienación, quiere seguir siendo espectador, aunque para ello tenga que proponerse una regresión temporal a la edad infantil. Actores y espectadores parecemos sentir cierta nostalgia de aquellos tiempos en que los unos exhibían sus talentos sobre el escenario y los otros abrían mucho los ojos, lloraban, reían, *creían*. Esa mirada que despertó nuevamente el cine de las primeras décadas al introducir en los espacios del trabajo y la cotidianidad los dramas o los disparates de personas distantes, reales o fantásticas, cuya vida se hacía visible mediante la magia de la luz y el celuloide. El espectador actual es demasiado viejo para suspender la desconfianza; ha nacido viejo, ha nacido siendo ya espectador. Y desde sus primeras experiencias como tal ha descubierto que el truco subyace a la realidad aparente, sin que por ello disminuya el placer espectacular, aunque sí haga imposible la creencia.

Para conservar cierto placer en su práctica, el espectador debe mantenerse dispuesto a participar en el juego. A condición, eso sí, de que nadie le niegue que sólo es un juego.

El resurgir del circo y de la magia son síntomas de una necesidad de regresión temporal. El espectador asume que va a ser engañado, pero se entrega a esta opción a cambio de que le engañen con inteligencia. Nunca creerá que el truco de magia es producto de una capacidad ex-

PROBLEMAS DE PAREJA



cepcional, mucho menos sobrenatural; sin embargo, no se esforzará en descubrir el «cómo» ni rascará en la llaga de la incredulidad. Acepta, sin más, a los profesionales del engaño. ¿Tal vez porque ése es en el fondo un engaño honesto?

Ante ciertas patologías, la única solución es la pérdida de peso. Ya Italo Calvino situó la «levedad» como primera de sus *Seis propuestas para el próximo milenio*. En una época marcada por la intangibilidad de la materia, la invisibilidad del poder y los mundos virtuales, los discursos parecen abocados también a la ligereza. Ligereza no es vaciamiento: es una predisposición al juego en la superficie, asumiendo que aquello que late en la interioridad todos podemos sentirlo y ninguno podemos verlo.

El espectador urbano se ha aficionado a la ligereza. Y los actores le siguen en su afición. De este modo unos y otros se instalan en un tablero de juego, tan alejado del podio ilustrado o revolucionario como de los escenarios reales o románticos. Sobre ese tablero, todos tienen derecho a jugar y ninguno a apropiarse del discurso. Es un teatro natural invertido, donde en cierto modo nadie actúa y todos juegan. No decir algo demasiado profundo, pues si se hace, corremos el peligro de volver a la distancia, a la jerarquía que tanto ha costado eliminar: el autor podría convertirse nuevamente en dueño de la tribuna y el espectador podría ser devuelto a su condición patológica.

Pero ¿qué ocurre cuando el espectador se enfrenta a un actor que decide ir más allá del juego, que decide arriesgar su cuerpo o su identidad en el ejercicio mismo de la actuación? Ahí el espectador queda desarmado. Sólo le queda llorar y buscar un consuelo para su condición irredenta. ¿Quién es entonces el enfermo? ¿El adulto que quiere ser niño y complacerse en el juego? ¿O el actor y la actriz ingenuos que aún pretenden exponer su cuerpo para salvar un cachito de mundo?

Querido Público

El espectador ante la participación: jugadores, usuarios,
prosumers y fans.

Edición de Ignasi Duarte y Roger Bernat



Título: *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*, Murcia, Centro Párraga, Cendeac y Elèctrica Produccions.

Editores: Ignasi Duarte y Roger Bernat

Diseño y maquetación: Marie-Klara González

Edita: Centro Párraga, Cendeac y Elèctrica Produccions, con el patrocinio de la Fundación ICO

Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo
(Cendeac) · Antiguo Cuartel de Artillería. Pabellón 5.

C/ Madre Elisea Oliver Molina, s/n · 30002 · Murcia ·

Tlf.: +34 868 914 385 · Fax: +34 868 914 149

Esta obra está bajo una licencia Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 España de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/>

o envíe una carta a Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.



MurciaCultural. Capital Creativo.



Querido PúblIco

El espectador ante la participación: jugadores, usuarios,
prosumers y fans.



Edición de Ignasi Duarte y Roger Bernat

Víctor Molina, Andrés Hispano, Jorge Luis Marzo, Pedro Soler, Manuel Delgado, Dídac P. Lagarriga, Perejaume, José A. Sánchez, Roger Paez, Fernando Quesada, Roberto Fratini, Óscar Vilarroya, Timothy Mitchell y Juanjo Sáez.



fundación



**CENTRO
PARRAGA**
Espacio de investigación y desarrollo
para las artes escénicas



CENDEAC



Editores: Ignasi Duarte y Roger Bernat
Diseño y maquetación: Marie-Klara González
Ilustraciones portada y contraportada: Juanjo Sáez
Foto guardas: Wolfgang Wiggers, concierto de los
Dead Kennedys, Rotenburgo (Alemania), 1980.
Edita: Centro Párraga, CENDEAC y
Elèctrica Produccions.
Con el patrocinio de Fundación ICO.
I.S.B.N.: 978-84-96898-40-0
Depósito legal:
Imprime:

Índice

- 7 · Roger Bernat. *Reparto*
- 9 · Víctor Molina. *Carta breve para mirar a los actores (al modo de Jean du Chas)*.
- 39 · Andrés Hispano. *Contraplano: imágenes del espectador*.
- 63 · Jorge Luis Marzo. *Se sospecha de su participación: el espectador de la vanguardia*.
- 83 · Pedro Soler. *Era más que un juego. Transformación del público en la breve historia de los juegos digitales*.
- 103 · Manuel Delgado. *Hordas espectadoras. Fans, hooligans y otras formas de audiencia en turba*.
- 117 · Dídac P. Lagarriga. *Teatro y quema del telón en África. Público al servicio del público*.
- 139 · Perejaume. El «quizá» como un público.
- 149 · José Antonio Sánchez. *Vivencias literarias del cine y del teatro*.
- 173 · Roger Paez i Blanch. *Cartografías operativas y mapas de comportamiento*.
- 201 · Fernando Quesada. *La horma del zapato: la(s) platea(s)*.
- 225 · Roberto Fratini. *El cuerpo del público entre murmullo y Apocalipsis*.
- 245 · Óscar Vilarroya. *El arte de la percepción*.
- 261 · Timothy Mitchell. *El mundo como exposición*.
- 20, 67, 107,
147, 159, 170,
224, 255 · Juanjo Sáez. Ilustraciones.