

EL CRIMEN GRIEGO o la encarnación de lo invisible y la muerte del alma

Prof. Lic. Daniel Fermani*

Los griegos del siglo VI a.C. crearon lo ficcional al encarnar en un espacio sagrado y en un ser humano –lo que llamaríamos “actor”– a los dioses y a los héroes de la mitología y la epopeya, arte que llevaron a su máxima expresión en el siglo V, y que denominaron teatro. Como resultado espontáneo de esta creación, cuajó el fenómeno de la convención: cuando se presencia una obra teatral, se acepta sin condicionamientos todo lo que sucede sobre el escenario. Pero la creación de lo ficcional y su consecuencia, la convención, ambos resultados de la gran invención del teatro como arte independiente y como elemento catárquico con fines sociales, conlleva otra consecuencia inesperada y, tal vez, imprevisible: la pérdida de la capacidad visionaria del hombre en su relación con lo invisible.

cuerpo y rostro (o máscara), y hasta nombre y apellido, y ya no fueron más la materia profundamente creativa que emana del inconsciente individual y, en lo que compartía con sus conciudadanos –de Atenas y del mundo–, colectivo. La capacidad humana de crear dioses y monstruos, asesinos y héroes, en el propio ámbito mental y espiritual, se deshizo como un tótem de nieve,



Teatro griego

Desde el primer momento en que la inefable Pallas Atenea o el maldito Edipo aparecieron en el escenario griego pronunciando los textos de Esquilo o de Sófocles, el pueblo de Atenas, y con él el mundo entero y en una proyección temporal hacia el futuro sin solución de continuidad, perdieron la capacidad de ver lo invisible con su propia inabarcable imaginación. A partir del teatro griego, los inmortales, que vivían en una dimensión áurea e inalcanzable, tuvieron

para dar lugar a otro tipo de imaginación: la que depara y delimita el espacio teatral.

Debemos, pues, a los griegos la muerte del alma del hombre. Y, a cambio de este universo inconmensurable que le había permitido crecer, desarrollarse y evolucionar hasta la cúspide del pensamiento que estalla en la Atenas del siglo V, hemos recibido la caja negra de un teatro, la imaginación premoldeada por un dramaturgo,

* Profesor de Enseñanza Media y Superior en Letras y Licenciado en Lengua y Literatura Española (UNCuyo).
Contacto: danielfermani@danielfermani.com.ar

un director y un actor, y todos ellos, además, sometidos a los dictámenes de una época, una moda, una economía.

Para comprender más profundamente este misterio que se esconde en la génesis del teatro, se hace indispensable retrotraernos a la llegada de los dioses griegos, a la aparición de Apolo en el mundo humano como representante del padre Zeus, y por lo tanto a una sociedad humana de estructura masculina, patriarcal (si bien lo matriarcal subyacía y sigue haciéndolo en todas las sociedades humanas, como una fuerza subterránea y poderosísima, en muchos aspectos alimentada por la misma estructura masculina). La sociedad femenina había quedado sepultada con el triunfo del sedentarismo y la aparición, consecuentemente, de la propiedad privada, allá en la lejanísima Sumeria, o quizás aun antes, en sociedades de las cuales no hay vestigios arqueológicos. Vestigios de este ordenamiento femenino se hallan en los mismos testimonios mitológicos sumerios, y son rastreables a lo largo de la historia humana hasta nuestros días (a).

Si Apolo fue el primer hombre que descendió a la Tierra para robar la sabiduría de las ninfas (y aquí ya vemos la reafirmación de la estructura masculina de la sociedad humana), y erigió sus templos en las fuentes donde antes las divinidades femeninas primigenias vaticinaban el destino, para imponer el poder masculino y desplazar la fuerza creadora de lo femenino del nuevo

universo regido por Zeus, es necesario reconsiderar desde nuevos puntos de vista la función y las consecuencias de la creación griega del teatro.

El dios Apolo, presencia masculina preponderante en el Olimpo griego, y representante de Zeus en la Tierra, establece y reafirma el dominio del hombre en el orden social al despojar a las ninfas primigenias de sus lugares de manifestación, y por lo tanto de sus facultades oraculares, arrojándolas a una suerte de limbo casi rayano en el extrañamiento, en el cual poco a poco irán asumiendo la pesada carga de mujeres extravagantes enloquecidas de sensualidad, pérdida de hombres y símbolo de lo que en la incipiente medicina psicológica del siglo XIX se denominará *histeria*.

Es indispensable relacionar este importante hecho con la transformación que representa el paso de la metamorfosis al conocimiento. Como cuenta Roberto Calasso¹, el reinado de Zeus –o sea la imposición universal de un patriarcado indiscutible– marca la transición desde la metamorfosis como forma de conocimiento, manifestada en la posesión, a la era de lo invisible, “al reino sellado de la muerte” que significará el conocimiento ya como objeto inasible, el pensamiento.

1. Calasso, Roberto. (2008). *La locura que viene de las ninfas*. Madrid: Sexto Piso.

(a) En el mismo poema de Gilgamesh, el más antiguo testimonio escrito de epopeya heroica, de origen sumerio, aparece la diosa Inanna, primera divinidad femenina de la que se tienen noticias. Si bien en el poema Inanna ya está sometida a un padre, o sea a una figura masculina a la cual se debe someter, las referencias de su voluntad y las respuestas del mismo Gilgamesh a sus requerimientos amorosos permiten deducir que Inanna alguna vez fue divinidad suprema, y que como mujer podía elegir y descartar a todos los hombres que quisiera.



Inanna

La mirada de la ninfa se manifestaba anti-guamente (es decir, en este contexto, antes del reinado de Zeus, cuando aún el mundo se conmovía con las luchas entre los titanes y los dioses primigenios) en una vertiente de agua, y solía ser el dragón (el que tiene vista muy aguda), o la serpiente (Pitón), la forma que simbolizaba el ojo, la pupila oracular que veía y predecía, y a la cual se acudía para resolver los enigmas, o para caer definitivamente en la ambigüedad del misterio que va a signar para siempre la condición humana. Esos lugares sagrados fueron profanados y robados por el resplandeciente Apolo, que expulsó a las ninfas primigenias y erigió allí sus primeros templos, y las ninfas debieron huir a los bosques, escenario de todos los ultrajes que se les atribuyeron con el correr de los milenios. De allí a las brujas y féminas maléficas medievales, simbólicamente, queda un paso.

De este modo, Apolo implantó la supremacía masculina, querida por su padre Zeus, y relegó la potencia femenina a misterios peligrosos cada vez más relacionados con el apetito sexual y de venganza. Las Erinias que acosan a Orestes, y que magistralmente Eurípides convierte en Euménides en el final de la trilogía de los Atridas (b), no son otras que antiquísimas ninfas condenadas a papeles repugnantes de divinidades vengadoras, “redimidas” en el areópago por Atenea –por pedido del mismo Apolo, dios engañoso– como diosas protectoras de la ciudad de Atenas. Pero esta misma metamorfosis confina a las antiguas deidades femeninas a un rol ciudadano de eterna justicia vinculada con la polis, o sea a los dictámenes de una sociedad regida por los hombres, y ya no volverán a ser fuerzas primigenias venidas desde las entrañas mismas de la tierra, cuyos alcances ni el propio dios Sol podía limitar. Última metamorfosis, ya no de seres humanos, sino de las mismas divinidades, en una definitiva reafirmación del objeto, clausura y sello definitivo de un mundo terminado, donde lo femenino existirá en función del hombre, en una sociedad totalmente masculina.

La rebelión de las heroínas femeninas que vemos en las tragedias del siglo V tal vez sea una muy tardía reverberación de aquel poderío aplastado en los orígenes del tiempo.

Así, Antígona, cuando habla de las “leyes no escritas” que le ordenan sepultar a su hermano Polinices contra el dictamen del rey Creonte, tal vez se refiera no simplemente a un deber moral aceptado tácitamente en la polis, sino a derechos adquiridos antes de la dominación masculina del mundo, y por lo tanto de su estructuración social racionalista. Esta estructuración, que ya está presente en los testimonios arqueológicos de la civilización sumeria, debe haber sido la consecuencia de la prevalencia del sedentarismo sobre el nomadismo, y por lo tanto del surgimiento de la propiedad privada, de la cual la mujer pasa a ser parte nuclear para el hombre.

(b) En la Orestíada –Agamenón, Las Coéforas y Las Euménides– Eurípides realiza una increíble intersección entre el mito y la vida cívica de Atenas, que está en su apogeo y exultante por la victoria sobre los persas, al resolver la tragedia de Orestes con la creación de Areópago, el tribunal público ateniense. En la trilogía euripidiana, la misma Atenea baja al escenario junto con Apolo para resolver el conflicto, con beneficio para la ciudad: las temibles Erinias protegerán a Atenas bajo la forma de las adorables Euménides.



Eurípides 480-406 a.C., Grecia

Por su parte Medea, enloquecida de ira ante la injuria de Jasón, ejerce su antiguo poder sobre la vida quitando la vida misma a sus hijos, de los cuales se lleva hasta los cadáveres, para despojar al hombre traidor de cualquier objeto que le permita ejercer un rito que antiguamente él mismo ha profanado y robado, pero que pertenecía al ámbito de lo femenino que regía el cosmos.

La imagen de la ninfa que se repite a lo largo de la Historia del Arte, bajo distintas formas, y que reaparece con inusitada fuerza a fines del siglo XIX con el advenimiento de los estudios de la psiquis, llevados adelante por Sigmund Freud, será vinculada inevitablemente, de manera indisoluble, con el éxtasis sensual y, patológicamente hablando, histérico. Esta concepción de la figura femenina heredera de la imagen de la ninfa originaria, que se vincula estrechamente con los estudios sobre la histeria realizados por Freud en La Salpêtrière (c), proviene de la degradación de la figura oracular primigenia y de su condena a un mundo limítrofe, marginal, en el cual locura, maldad y brujería están siempre sobrepasando las fronteras de lo aceptable

En esta clave podemos releer la escultura del artista barroco Bernini en la cual se representa a Apolo en el momento en que intenta apoderarse de la ninfa Dafne, y esta se convierte en un árbol de laurel. Lo que trata de hacer Apolo, leyendo la obra desde esta óptica, no es consumir un acto de dominio sexual –lo cual de todos modos encaja per-

fectamente con el nuevo orden apolíneo del mundo a partir de Zeus– sino despojar a la ninfa de sus poderes para tomar su lugar, y arrojarla a la profundidad de bosques en los cuales va a terminar siendo considerada un ser peligroso para los hombres.

Este origen de la supremacía masculina y este paso de la metamorfosis, como instrumento del conocimiento, al pensamiento, como construcción abstracta que determina el objeto, está relacionado con el nacimiento del teatro como arte y con la encarnación de lo invisible.

El teatro griego vuelve a representar secretos arcaicos que habían sido olvidados, en una era en la cual ya el pensamiento racional había devastado al mundo divino, al mundo proteico e ilimitado en que escribió Homero, y en el que vivieron los mismos héroes de la guerra de Troya. Y quizás por estas razones, la existencia misma de los dioses se preparaba para ser puesta en tela de juicio, como comenta Jung al citar a Evhemero como el primer representante del debilitamiento de la creencia en el politeísmo².

Con la intuición y la videncia que caracterizan al arte, el teatro griego, por una parte, devuelve a los ciudadanos de la polis un simulacro del origen de esos secretos ya acep-

2. Jung, Carl Gustav. (2014). Capítulo 2. Los arquetipos y el concepto de ánima. En *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*. Buenos Aires: Paidós.

(c) La Salpêtrière, construido en el siglo XVII, se convirtió, en el siglo XIX, en el principal bastión de la neurología y la psiquiatría. Lo innovador de sus procedimientos y las líneas de investigación que se desarrollaban, hicieron de este lugar, casi un “santuario” para los especialistas. Freud también se sintió atraído por las cosas que se estaban haciendo allí, y en 1885 viajó a París para seguir unos cursos dictados por el famoso médico Jean-Martin Charcot, director del instituto.



tados como un conocimiento natural en el hombre; y, por otra, cierra el círculo de lo racional, inmovilizando lo divino en imágenes concretas, y erigiendo una valla infranqueable sobre la infinitud del inconsciente. Desde este punto de vista, la creación del teatro como arte, probablemente en el siglo VI a C. en Grecia, es producto y coronación de una decadencia que estaba destinada a proseguir, enraizándose cada vez más en la sociedad humana hasta florecer monstruosamente en el Racionalismo y la Ilustración para desembocar en el desencanto y la desmembración espiritual de la sociedad posmoderna, con su sistema materialista.

La tan difundida afirmación, no por espuria menos popular, de que “el teatro es como la vida” (d), es descendiente a pleno título de la mentalidad racionalista, de la ausencia ya definitiva de una concepción prodigiosa del mundo, y de la pérdida de lo oracular que caracterizan a la existencia humana desde hace milenios, y que tienen su origen en el delito primigenio de Apolo. El derrotero que desde entonces transita el ser humano se ve irremediabilmente determinado por la presencia de horizontes palpables, límites tangibles cuyo origen es la masculinización del mundo con su consecuente pérdida de la dimensión maravillosa, y la construcción de un espacio concreto, objetual, de conocimiento invisible pero rígido, indiscutible en su capacidad dialéctica.

(d) Esta expresión es lo más usual en la gente que desconoce la esencia del arte, y que confunde el teatro con la representación sobre un escenario de lo mismo que debería suceder en la vida cotidiana. Se trata de un pensamiento plano que despoja al arte de toda capacidad de penetrar y desvelar otras dimensiones. Probablemente esta concepción absurda provenga del teatro decimonónico (como si los melodramas representados por Eleonora Duse o Sarah Bernhardt tuvieran algo de real), y ha encontrado reafirmación y alimento en la cultura televisiva.

El teatro, por lo tanto, y desde ese momento histórico y misterioso, paradójicamente nos devuelve la nostálgica ilusión de ese universo perdido, de esa órbita de lo divino como multiplicidad casi infinita de las dimensiones; pero a su vez, y desde su concreción en la luminosa Atenas del siglo V, reafirma cruelmente lo concreto de una concepción de la realidad como dimensión única, que no admite apelaciones, en un mundo que ya eligió la materialidad como única posibilidad habitable, y del pensamiento racional como único camino de conocimiento.

El nacimiento del teatro como tal signa, pues, la muerte del alma humana.

Definitivamente, desde el siglo V a.C. el hombre ya no volvería a ser libre, y desde entonces su pensamiento deberá encauzarse por los rígidos senderos que lo van a preparar para la dictadura del cristianismo. El cristianismo es la consecuencia lógica e inevitable del gran crimen griego.

¿Hay alguna otra explicación, histórica o filosófica, que permita comprender la catástrofe espiritual e intelectual que significa la expansión de una secta represora, sangrienta y absolutamente carente de un sustento filosófico propio, como la secta judeo-cristiana, en un mundo amplio, sensual y pletórico de ideas como el antiguo? La muerte del espíritu creador que conlleva el cristianismo y su propagación veloz y letal a través del imperio romano son la consecuencia inevitable de la desazón y abandono que la tragedia griega ya había sembrado ineluctablemente en el alma de la humanidad.

Durante dos mil quinientos años, la cultura ha celebrado el prodigio griego, sin explicarse el porqué de la imparable decadencia humana y de su hundimiento en un mundo represor, materialista y angustioso. El Siglo de Oro ateniense fue el último destello de la civilización como síntesis de la cultura y el pensamiento orientales y su proyección civilizadora hacia el Occiden-

te. Lo ficcional, o sea la creación del teatro como encarnación humana de lo divino (e), marcó el límite final de este proceso, que desde ese momento en adelante iba a dejar de ser creativo y verdaderamente evolutivo, para volverse enfermo, repetitivo, morboso y cada vez más deshumanizado. Tras la catástrofe desatada por los griegos, la continuación natural fue la adopción de esta cultura por parte del imperio romano, una copia de los modelos helénicos no carente de perfección, pero fatalmente materialista, que desembocó en la corrupción total del espíritu y el pensamiento³.

Los sofistas introdujeron en Atenas el sentido de la desazón y el escepticismo, que se extenderían entre los pensadores griegos a causa de la encarnación de lo invisible, por la cual lo divino intangible se había hecho humano. Los mismos atenienses sufrieron en carne propia las consecuencias de su invento. Eurípides encarna la desolación que había presentido Sófocles, el “hombre feliz” que en cambio experimentó en sí mismo – según inferimos de sus obras y de sus personajes– la condena a la soledad que el teatro había arrojado sobre dioses y hombres. El último de los grandes trágicos, en cambio, es el epítome de la modernidad, y sus obras profundamente desesperanzadas son el material para los futuros milenios de la creación dramática, encarnada por los grandes creadores como Shakespeare, Beckett o Müller, o el argentino Eduardo Pavlovsky.

3. Para la comprensión del fenómeno de cristianización del imperio romano y su decadencia, recomiendo la lectura del libro de Arnaldo Marcone, *Costantino il grande* (Editori Laterza, Roma-Bari, 2000).

(e) Naturalmente la representación teatral de divinidades existía antes de que los griegos hicieran del teatro un arte, pero se limitaba a ritos o formaba parte de ceremonias vinculadas directamente con lo sagrado, y no eran, como fueron en Atenas, espectáculos populares destinados al pueblo.

Cuando Roma copió el molde cultural griego, puso un traje suntuoso a un espíritu ya desnutrido, un traje que a veces le daría un aspecto grotesco, aunque la Ciudad Eterna vivió con él la ilusión de que podía refinar su alma y su intelecto a través de esta elegante apropiación. La combinación de la rusticidad romana y la sofisticada máscara griega constituyeron una estructura que sostuvo espiritual y artísticamente el imperio durante medio milenio (en este ámbito no discutiremos el alma bélica y patriótica romana, verdadero pilar de la grandeza de ese pueblo). Todos sabían lo eficazmente escenográfico que podía ser un imperio de fachada elegante y fondo despiadado. Quizás, sin embargo, lo que no sabían los romanos era que con el modelo de belleza griega habían contraído un virus incurable que antes o después iba a eclosionar: la inconmensurable desesperanza.

Fue esta desesperanza la puerta abierta a las prédicas mesiánicas de una secta desprendida de la despreciada colonia de Judea. El cristianismo prometía lo que los romanos anhelaban y habían perdido contagiados por el mal griego: un alma inmortal. Cualquier otra secta que hubiese pregonado tal desmesurada ilusión habría conquistado en ese momento el extenso y desconsolado imperio romano. El cristianismo llegó en un tiempo en el que la angustia volvía insostenible la escenografía robada a los griegos, en la vastedad de una geografía inmensa y ya imposible de sustentar anímicamente. Esta angustia permitió el enraizamiento de una religión de castigo y sufrimiento que a través del martirio y la expurgación prometía devolver a los hombres lo que el teatro griego había matado: el alma. Y fue Constantino, el último líder del imperio reunificado, quien utilizó estas premisas de la secta cristiana para identificarse con la imagen de Jesucristo y a su vez del sol, que en ese momento, y recogiendo antiquísimas mitologías, también era paragonado con el mesías. La estrategia de Constantino tuvo éxito, el imperio se reunificó bajo su mando, que pasó a ser de origen divino, aunque

esta paz mesiánica duró solamente hasta su muerte. Cuando Constantino desapareció, toda su construcción se derrumbó, pero ya había quedado la nueva Iglesia como la institución más poderosa y rica del ex imperio⁴.

Pero el crimen griego era irreversible, y el cristianismo solo consiguió barrer con la fachada apolínea y con los restos del espíritu dionisiaco que aún sobrevivían en el imperio romano y, con sus promesas de vida eterna y de paraíso, impuso la dictadura del castigo, la prohibición del cuerpo y sus pulsiones sexuales, y el control del pensamiento y sus pulsiones. Durante dos mil años, las promesas incumplidas del cristianismo mantuvieron a la humanidad sujeta a preceptos inhumanos, permitiendo y propiciando guerras, despojos, destrucción y tortura, y dando paso en primer lugar al orden feudal, que sistematizó el esclavismo y fertilizó el suelo para la llegada del capitalismo, el más inmoral ordenamiento político y económico de la sociedad humana. Este sistema produjo un régimen cuyo único motor es la corrupción, y su único sostén la injusticia, basada en la ignorancia y su consecuencia más directa, la explotación.

La cuestión griega fue como la sal sembrada en el terreno del espíritu de la humanidad.

Cuando en la transición entre la Alta y la Baja Edad Media, el teatro resurgiera de la misa cristiana en el rito pascual, ya no sería un teatro de misterio y magia, de preguntas al destino, de desafío a lo invisible, sino de angustia; comenzará hablando de muerte, porque habrá nacido de la muerte. La celebración de la Pascua o Resurrección del hijo del dios cristiano será el origen, al menos oficial (f), de la resurrección del teatro. Pero al igual que la esencia fúnebre y punitiva del cristianismo, el teatro medieval carecerá de movilidad, y sobre todo será un teatro tan falto de libertad como la doctrina misma de la cual provino. Será necesario llegar a la época Isabelina en Inglaterra –ya que en

ese país el teatro se manifestará con características especiales diferentes al resto de Europa– para que el teatro exprese la violencia y la pasión que lo liberten de las formas rígidas heredadas del cristianismo.

Shakespeare y sus contemporáneos no temerán llenar de sangre el escenario (sangre destinada a lavar el hastío de un teatro de formas, de reglas o de pseudofilosofía moralizante, como el que seguía cundiendo en Europa). El dramaturgo de Stratford abrirá las puertas a un teatro que, si bien era netamente de origen medieval, se permitía desatar las pasiones humanas sin frenos y, sobre todo, sin la necesidad de justificar con una finalidad moralizante tal despilfarro de excesos. El teatro de Shakespeare es una escuela de construcción de personajes en el mejor estilo psicoanalítico –tres siglos antes de Freud–, y una didáctica de cómo escribir una obra dramática casi únicamente a través de las pasiones y los desmanes de los protagonistas, a pesar de que la crítica más usual a la dramaturgia shakesperiana es justamente la falta de una rigurosa lógica dramática. Estas características no impiden a Shakespeare ambientar y desarrollar sus tramas en el nuevo mundo capitalista, individualista y manejado por el dinero y su consecuente poder. O bien debería decirse que fue la imparable avalancha del capita-

(f) Durante la misa pascual se realizó la primerísima representación teatral, sí, así puede llamarse: una mujer primero, y probablemente tres en un desarrollo posterior, se acercan a la sepultura de Jesús con aceites para ungir su cuerpo, y encuentran un ángel que les pregunta: “¿*Quem queritis?*”. Este habría sido el primer texto teatral occidental de la era cristiana. Muy probablemente en las plazas, fuera del ámbito eclesiástico, se realizaban juegos o pantomimas muy cercanas a lo teatral, pero al tratarse de hechos populares, del y para el pueblo, no están documentados.

4. Ídem.

lismo la que permitió al dramaturgo inglés ambientar y desarrollar sus personajes, verdaderos epítomes del nuevo orden económico y social europeo.

Frente a los grandes héroes o contrahéroes shakesperianos, Edipo y Orestes llegan a parecer casi sencillos, aunque mantengan el señorío inabarcable e indiscutible que les confiere el gran descubrimiento griego, en el que ellos se mueven y del que forman parte y son representantes, que es el inconsciente. Para no caer en un anacronismo, es necesario aclarar que el inconsciente, no como nombre, sino como concepto y realidad psíquica, ya era conocido por los griegos, o al menos intuido; de otro modo no podrían haber ahondado de tal manera en los temores y las pesadillas de la psiquis humana. En este sentido hablamos de la mitología como ámbito de posicionamiento y evolución _si se puede usar este término_ de las pulsiones y temores humanos más inexplicables racionalmente; o sea un inconsciente que se vuelve patrimonio de enteros pueblos, y que tal vez sea la materia del inconsciente colectivo definido por Jung⁵.

Sin embargo, el Neoclasicismo francés se apresurará a encarcelar al teatro en una absurda reinterpretación de la regla de las tres unidades aristotélicas, y Shakespeare y su libertad creativa caerán en el desprestigio artístico frente a la medida elegancia de los dramaturgos cortesanos del Rey Sol. En este contexto, es indispensable resaltar la inapelable creatividad y humor de Molière, quien, a pesar de las imposiciones formales del Neoclasicismo, logra crear un teatro vivaz y hasta hoy interesante.

Será necesario esperar al siglo XIX para que el Romanticismo permita nuevamente el desborde de pasiones en el escenario. Pero a pesar de la libertad de formas (tiempo, lugar, acción), los estereotipos de héroes y heroínas románticos, y su sujeción al desborde melodramático, unido a la entronización del amor y sus derivados como único motor

de personajes y creador de acción, harán que esta aparente libertad caiga a menudo en lo cursi, casi en lo infantil; en todo caso, en lo insoportablemente sentimental. Es la consecuencia natural de un teatro nacido en una tumba, a la orden de un rito en donde lo humano es negado en pos de una religiosidad que justamente es el ejemplo del abandono de la humanidad a cambio de lo divino intangible, inmutable y alcanzable solo a través de la muerte. El teatro romántico recupera el ansia de humanidad germinada a la sombra de diecinueve siglos de cristianismo y, como toda liberación infantil, lo hace en la expresión paroxística de las pulsiones emotivas; no ya de la conflagración de especulaciones movidas por la ambición, como en Shakespeare, sino en el derrame incontenible de sentimientos, todos ellos nacidos y dirigidos al amor y a sus innumerables manifestaciones, pero todas limitadas a un ámbito emotivo. Si en los siglos XVI y XVII los personajes de Shakespeare mataban por ambición, en el siglo XIX sufrirán hasta la propia muerte las consecuencias del inconmensurable amor.

Las Vanguardias intentarán romper esta dependencia emotiva del arte, al menos los “ismos” de principios del siglo XX, con excepción del Surrealismo. Este movimiento eleva a la exasperación la desnudez de los sentimientos lanzada por el Romanticismo, y hace de la forma su propio contenido estético. El Surrealismo afirma un sentido estetizante derivado del Romanticismo, que muchas veces estará condenado a terminar, como su predecesor, en la forma por la forma misma. Los demás “ismos” también trabajarán con la forma, o con la destrucción de la forma propuesta por los griegos, pero este intento será tan honesto y contundente que va a desembocar en un nuevo contenido, o a la larga, en una falta de contenido, que será uno de los misterios angustiosos de la posmodernidad. Y también este resultado es parte de la historia del arte.

Recién durante la segunda mitad del siglo XX el arte se enfrentará a pecho desnudo

5. Jung, Carl Gustav, óp.cit.

con el vacío que presupone la total libertad, o sea el olvido definitivo de la estética griega. Pero esta victoria parcial en una guerra independentista que duró dos mil años, va a poner al arte frente al peor de los abismos: la total libertad será la falta de paradigma, y la falta de paradigma puede llevar al vacío de fondo y forma, a la nada conceptual, al caos disfrazado de nuevo orden. Todos estos son intentos de definición de lo que se ha dado en llamar *posmodernidad*, y que otra cosa no es que la cáscara vacía de la nada con la cual se denomina una época inclasificable en la cual una cultura del espectáculo trágicamente liviano adormece las ya suficientemente drogadas mentes de la humanidad.

Nada hay de trascendente en la posmodernidad, y su pastiche permanentemente en metamorfosis no revela el movimiento magmático de una nueva creatividad, sino el derrumbe definitivo de lo bello y lo filosófico bajo el peso aplastante de la lápida con que el sistema capitalista ha sepultado al espíritu del hombre.

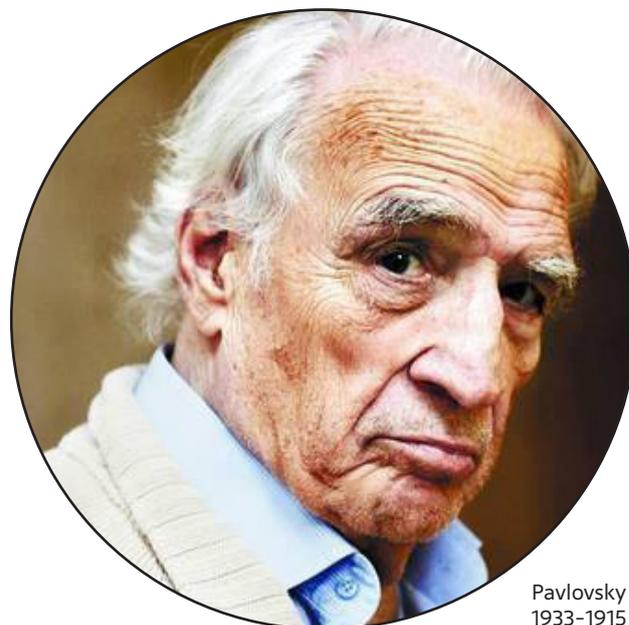
En el teatro esta muerte se manifiesta en el retorno cíclico del hiperrealismo, en la supervivencia a ultranza del naturalismo y en la permanente espectacularización de un arte que ya no es tal desde que se ha vaciado de contenido y de misterio. Todo aquello que no revela es únicamente un camino hacia la muerte. Y mientras siga proliferando el teatro como representación de lo más burdo de la sociedad, la sociedad va camino a la muerte.

EL “CASO” PAVLOVSKY

El teatro argentino, tras varios olvidables y fallidos intentos de vinculación con la tragedia griega, cuyo ejemplo más conocido es la *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal –obra por demás artificiosa y mostrenca en su desesperación por ceñirse a las líneas sofocleas–, no ha tenido, salvo una innegable excepción, resplandores relevantes que lo inscribieran en una dramaturgia genuina-

mente contemporánea. Y por dramaturgia contemporánea entendemos una propuesta verdaderamente nueva que salvara al teatro de la muerte, como ya hemos hablado, y lo colocara en una situación acorde a esta época, y a salvo del acecho del vacío.

En ese sentido, la obra del alemán Heiner Müller es reveladora de una profunda transformación en la dramaturgia, y de un desafío totalmente innovador y audaz en la puesta. En Argentina, la excepción a esta falta de contemporaneidad en la dramaturgia está representada por el escritor y actor Eduardo Pavlovsky, quien logró en su escritura una constante evolución del texto dramático, si bien en su actuación –el mismo dramaturgo interpretaba sus textos muy a menudo– se mantuvo dentro de los cánones realistas, con tintes grotescos y a veces hasta absurdos. Pavlovsky, en especial con los *Textos Balbuceantes*, las *Variaciones Meyerhold*, *La muerte de Marguerite Duras* y otros escritos de madurez, demuestra su capacidad evolutiva y su genial florecimiento desde un absurdo humanista (*La espera trágica*, 1962) hasta un teatro verdaderamente contemporáneo, sin concesiones en su descarnada belleza. La obra completa de Pavlovsky es el verdadero monumento del teatro argentino de la modernidad y de la posmodernidad, y tal vez por eso no ha hecho escuela sino que, por el contra-



Pavlovsky
1933-1915

rio, pareciera haber provocado aún más la proliferación de la dramaturgia televisiva, contaminada de herramientas propias de las pantallas grande y chica, y enferma de una falta de vuelo filosófico que asegura su pronta condena al olvido.

Pavlovsky logró afrontar la condición humana a través de la historia argentina, atravesando el cristianismo y analizando de manera excepcional las consecuencias de las dictaduras –en especial de la dictadura de 1976/1983– en el espíritu nacional.

Si bien su escritura no es revolucionaria en el sentido en que también puede serlo la escritura de Heiner Müller (y decimos “también”, porque la dramaturgia de Müller es revolucionaria en varios sentidos), las obras contemporáneas de Pavlovsky son profundamente innovadoras y a la vez profundamente enraizadas en la historia política social argentina. Pavlovsky no subvierte la puntuación al estilo Müller ni hace un uso semántico de las mayúsculas, pero sí juega con el ritmo de la prosa, creando sensaciones y atmósferas que se superponen al contenido de las palabras, y junto con estas conforman el ambiente pesadillesco de sus últimas creaciones, en especial las referidas a las torturas y consecuencias de la dictadura militar.

La revolución de Pavlovsky consiste en haber sabido metabolizar la historia argentina del siglo XX y haberla traducido en una dramaturgia posmoderna de un nivel literario y filosófico que ningún otro creador teatral nacional alcanzó nunca. La doble vertiente psicoanalítica y teatral de este dramaturgo –y esta última, desdoblada también en escritura y actuación– le dieron la posibilidad de analizar de manera científica la mentalidad del llamado Proceso de Reorganización Nacional⁶ y recrearla en individuos aislados, víctimas y victimarios del mismo proceso, en argumentos sin argumento, magmas

6. Así llamaron las tres Fuerzas –Ejército, Marina y Aviación– al gobierno dictatorial que impusieron desde 1976 y que duró hasta 1983.

dramáticos en los cuales el movimiento es el flujo de la conciencia del protagonista, una conciencia que se desborda pero no en el binomio simplista culpa-redención, sino en un amplio prisma de sensaciones y emociones desatadas por los crímenes de los cuales a veces se borran los límites, hasta no saber si se ha sido la víctima o el victimario.

“No sé por qué ahora... la urgente necesidad... balbucear algunas cosas –tal vez... imagen suelta que busca composición –eso composición– a cierta edad creo –de nada estoy seguro– busca la ilusión digo una buena ilusión de inteligibilidad ¿por qué no? Coherencia tal vez... ¿para qué? Dios lo sabe”.

Así comienza hablando el protagonista de “Imagen”, en el primer párrafo de esta primera parte de los *Textos balbuceantes*. Una confesión que es una búsqueda de la conciencia de la culpa, porque la culpa en sí ya sería un alivio, pero la inaferrabilidad de esa misma culpa, en cambio, la imposibilidad de determinar concretamente la personal participación, los alcances del crimen, constituyen una tortura mayor que la misma conciencia. Pavlovsky bucea en la conciencia del torturador a través de los caminos de lo inconsciente, devolviendo la textura humana a quien humano no debería ser considerado, pero que, en el sufrimiento, humano vuelve a ser, acomunado a todos los demás seres humanos, como demuestra en su obra epítome del teatro absurdo *La espera trágica*⁸.

7. Pavlovsky, Eduardo, *Imagen, de Textos Balbuceantes, Teatro Completo III*, Atuel Teatro, Buenos Aires, 2000.

8. Esta obra (muchas veces, en este sentido, considerada ejemplo del absurdo argentino junto a “*Decir sí*”, de Griselda Gambaro) se ha convertido en el ejemplo de este estilo teatral de origen europeo. Fue estrenada en 1962 por el conjunto Yenesí en la sala del Nuevo Teatro de Buenos Aires. Eduardo Pavlovsky hacía el papel de “el desconocido”. En este absurdo tardío para los cánones europeos, Pavlovsky ya demuestra no solamente su profundo humanismo, que permea la apretada trama del Existencialismo heredado de la Europa posbélica, sino que también vincula esta corriente filosófica con la historia argentina.

¿Cuál es la relación de esta magistral dramaturgia posdramática, si cabe la paradoja, y posmoderna de Pavlovsky con el crimen griego que anteriormente hemos mencionado? Dijimos que los griegos encarnan lo invisible y con ello determinan y circunscriben el espacio insondable del inconsciente. Pavlovsky, por su parte, corporiza a los asesinos de la dictadura militar argentina dándoles rasgos y debilidades humanas, de manera tal que ya no son asesinos arquetípicos, modelos unívocos del mal que se dibujan en un perfil definido e identificable, fuera de todo orden social considerado honesto y aceptable. Los asesinos, los cómplices, los sicarios, en la dramaturgia de Pavlovsky, están mezclados y a veces camuflados entre los demás ciudadanos, sufren como todo ser humano sufre, incorporan su culpa a las culpas escondidas en todo hombre y mujer, y de ese modo pasan a ser ellos también miembros de una sociedad que hace lo posible por distinguirlos y separarlos, y que en cambio debe metabolizarlos porque ellos no son *otros*, sino los mismos que viven junto a todos, que habitan la casa de al lado, que hablan con sus vecinos en la parada del ómnibus. Como un Eurípides desenfadado y sin embargo profundamente trágico, Pavlovsky desnuda la cotidianeidad de la culpa, y la incorpora a la larga lista de perversiones y vergüenzas subyacentes en un orden social que, en definitiva, también se apoya en ellas.

De este modo, el dramaturgo argentino también desmitifica divinidades, aunque en su caso las ancla a la historia argentina, permitiendo al inconsciente colectivo de este país reconocer que los desmanes de la dictadura también son producto de esa misma historia, y que los asesinos no son seres sobrenaturales y aislados del resto de los argentinos, sino ciudadanos puestos en tales o cuales circunstancias. Pavlovsky circunscribe lo mítico argentino, lo desglosa magistralmente y lo reincorpora a la pléyade de personajes que en el fondo no se distinguen de los demás integrantes de una sociedad por vapuleada no menos enferma de dictaduras internas y de íntimas represiones. A partir de las obras de

Pavlovsky, la maldad no es un ente abstracto separado del común de los argentinos, sino que se encarna en cualquier persona en un momento y en un lugar precisos, por lo tanto esa persona, pasado ese momento y dejado ese lugar, volverá a ser un ciudadano, aunque vivirá con un remordimiento que tratará de explicarse a sí mismo por los infinitos meandros de la conciencia.

Pavlovsky es, por lo tanto, el dramaturgo argentino por excelencia, y el mayor representante de la modernidad y la contemporaneidad en las letras teatrales de nuestro país. Sin su prosa, la dramaturgia argentina se reduciría a los agónicos intentos de penetrar en el universo de la mitología universal, y parecería en las áridas playas del hiperrealismo que desde Buenos Aires periódicamente desemboca en el resto del país, contaminando toda la creatividad que surge poderosamente desde lo que tan peyorativamente desde esa capital acromegálica se denomina “el interior”.

Es en la dramaturgia de Pavlovsky donde cuaja lo que los griegos en su momento lograron con sus dioses y sus héroes. En un proceso análogo, este creador devuelve la humanidad a los monstruos que de otro modo quedarían confinados a un limbo inaferrable donde la maldad y la perversión serían atributos inhumanos, incapaces de alcanzar al resto de los argentinos y de los humanos en general. Militares y torturadores recuperan en esta prosa su íntima condición humana, su debilidad de carne, su capacidad metamórfica, y de ese modo se incorporan a la historia argentina y universal, no ya como dioses encarnados, sino como hombres y mujeres arrasados por el error.

Las obras de Pavlovsky no ponen límites al inconsciente, aunque en un cierto sentido sí lo hacen. Obligan a una sociedad a mirarse a sí misma, señalando que el error está en su propio cuerpo y no afuera. Sólo es posible curarse cuando se reconoce la enfermedad en sí mismo, y esto es lo que propone Pavlovsky, con su dramaturgia, a la sociedad argentina, no sin un trágico sentido del humor.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Castoriades, Cornelius (2006). *Lo que hace a Grecia: 1. De Homero a Heráclito. Seminarios 1982-1983. La creación Humana II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lipovetsky, Gilles (2003). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- Nestle, Wilhelm (2010). *Historia del espíritu griego*. Barcelona: Ariel Filosofía.
- Vygotsky, Lev (2008). *Psicología del arte*. Buenos Aires: Paidós Básica.