

## Manual de Teatro: el pasaje del absurdo a la profanación

por Carina González  
(Universidad Nacional de Mar del Plata - CONICET)

### RESUMEN

*Profanar es un acto contra la ley que separa lo sagrado de lo humano adjudicándole a las cosas un carácter divino. Por el contrario, como acción mundana, la profanación restituye las cosas a su uso común y por eso el aparato legal la censura. En este trabajo se analizarán algunas obras teatrales de Juan Rodolfo Wilcock en donde no sólo se profanan las reglas del teatro clásico sino que se modifica el uso de sus objetos. De esta manera, la muerte, el juego, el humor, la hospitalidad son recuperados a partir de una negligencia que opera como fuente de reunión mediante la que se regresa a una lengua impura, a la naturaleza animal del hombre, a la estética de la repulsión y al acuerdo abyecto que une al sujeto con el mundo.*

WILCOCK – TEATRO – PROFANACIÓN – TRAGEDIA – ANIMALIZACIÓN

### Lecturas críticas sobre teatro

En alguna oportunidad Borges enfatizó el papel de la lectura otorgándole no sólo el lugar del placer sino además el del aprendizaje; un espacio en donde recorrer libremente la aventura de lenguaje que él mismo ubica, con falsa modestia, por sobre la escritura al definirse como un buen lector antes que como un gran escritor. Pero lo que sucede cuando estas dos prácticas se juntan produce algo todavía mucho más atractivo que tiene que ver con la interpretación y con la construcción de un repertorio de atributos, procedimientos, y técnicas que encadenan la crítica a la ficción; la lectura como notas de laboratorio que cristalizan en una escritura orientada a crear una especie de texto didáctico. En esta línea es posible leer la obra de Juan Rodolfo Wilcock, un escritor excéntrico por el distanciamiento del exilio pero también por la lectura minuciosa a la que sometía todos sus textos, desde la mirada crítica que el escritor radicado en Italia le dedicó al teatro. Conocido en su juventud como poeta, y afiliado ideológicamente con el grupo *Sur*, Wilcock desarrolló siempre una intensa labor basada en la lectura, ya sea en el orden de las traducciones (otra práctica en la que lectura y escritura confluyen demiúrgicamente) o como crítico literario, actividad que logra desplazar hacia lo periodístico una vez instalado en Roma. En este nuevo espacio cultural, el teatro (un género que exploró por primera vez en *Los Traidores*, la tragedia en verso escrita en colaboración con Silvina Ocampo y que publica en 1956) se convierte en un eje vertebral sobre el que actúan las reflexiones filosóficas a cerca de la representación, el lenguaje, y la realidad. Poco a poco, sus textos se vuelven cada vez más teatrales en el sentido de incorporar la escena dramática dentro de estructuras narrativas que desarticulan las convenciones del relato breve y aún de las novelas tradicionales. Esta práctica que canaliza en la ficción se produce en consonancia con las actividades culturales desplegada en los medios italianos que lo vinculan insistentemente al ámbito teatral. Hacia 1962 Wilcock reemplaza al crítico teatral de *Il Mondo* haciéndose cargo de su columna semanal. En este medio, dirigido por Mario Panunzio, Wilcock escribe reseñas de obras teatrales inexistentes y crea la figura de Mateo Campanari, otro crítico con el que supuestamente discute y confronta sus propias ideas acerca de los dramas. Más allá de las citas falsas y del quiebre de las convenciones entre la realidad y la ficción, Wilcock reflexiona seriamente sobre la actividad teatral colaborando en la revista *Sipario* que, desde 1947 hasta hoy, constituye un espacio italiano paradigmático y de referencia teatral. En este trabajo quiero presentar algunas ideas que Wilcock despliega en esta revista en función de su interpretación del teatro como género total capaz de englobar todas las artes y como la experiencia artística que mejor representa la existencia del hombre en el mundo. En consonancia con las reflexiones de la época, en estas notas, explora la conceptualización del absurdo que invade de manera particular el género teatral pero que se inscribe además en la corriente científica que descubre el caos

como ley natural y la entropía como destino del universo. Desde esta perspectiva, el absurdo es menos una derivación de la falta de sentido y más una consecuencia del ingreso de los medios masivos en el mundo del arte, de la reproducción tecnológica post segunda guerra mundial y de la crisis de la representación que nuclea la reflexión filosófica de la segunda parte del siglo XX. Este acercamiento particular al absurdo regresa al núcleo del debate sobre la industria cultural que reabre la polémica sobre el realismo y las vanguardias encarnadas en las posiciones ideológicas de Lukács y Brecht que expusieron, desde el marxismo, dos posturas enfrentadas sobre la renovación estética de la obra de arte.<sup>1</sup>

En este *Manual de teatro*,<sup>2</sup> hay una dimensión del absurdo que me propongo examinar a la luz de otro mecanismo que Wilcock pone en funcionamiento: el de la profanación. Por un lado, Wilcock sostiene que el absurdo viene de una mutilación, de la pérdida de integridad que afecta tanto al hombre como al teatro moderno. Este primer gesto que señala hacia la falta reconoce tres factores que serán decisivos para la formación del absurdo: el distanciamiento que ya a partir de Bertolt Brecht enfatiza la artificialidad clausurando la identificación, la ruptura referencial que afecta no solo al texto sino también a los personajes y la carencia de nuevas técnicas que, con el surgimiento de los medios masivos, revolucionan la manera de percibir el mundo. Con respecto a la relación entre el espectador y la escena, el distanciamiento marca una escisión que rompe la anterior unidad del teatro barroco, aquella que hacía coincidir todas las estructuras de una sociedad rígidamente estratificada pero que le daba al espectáculo un enorme carácter popular.

Si observamos una comedia de Shakespeare o de Lope, en un periodo en que se mostraba sano y glorioso el teatro moderno, vemos que es eso, sin tener que forzarlo al grado de satisfacer ninguno de los estratos humanos de la sociedad, a lo que la producción dramática venía desenvueltamente a dedicarse, y las bromas caían en boca del duque de Southampton mientras que los bellos versos correspondían a su palafrenero; la lengua era una sola, España e Inglaterra estaban saliendo del Medioevo como dos comunidades hoy diríamos democráticas. Hoy se hace sentir la división; el teatro no ha podido reencontrar su primitiva medieval integridad, a pesar de Racine, Sheridan o Chejov, le falta siempre alguna cosa como a la pintura.<sup>3</sup>

Esta falla que genera el alejamiento de público, medida en un menor nivel de participación, es producto de la crisis referencial que afecta a todas las artes y es atribuida al ingreso de los nuevos medios de reproducción que, como la fotografía y el cine, plantean una relación con la técnica que el teatro debe aprender a zanjar. “De hecho,- dirá Wilcock-, al teatro le falta todo aquello que le viene dado por su afinidad con el arte de la técnica, el cinematógrafo, la radio y la televisión”. Para superar este desfasaje, el teatro del presente debería incorporar de estos otros medios, las técnicas que puedan expresar el funcionamiento del drama, en este caso particular, las estrategias del cine mudo para generar comicidad. Si el teatro debe abolir siempre la explicación psicológica en favor del movimiento, porque “la vida no tiene nada que ver con el pensamiento de la persona sino hasta que este se transforma en acción”, el cine mudo (como veremos) presenta un buen repertorio de técnicas que generan la dinámica de la narración a partir del encadenamiento de una serie de actos que se repiten o hiperbolizan hasta formar el efecto de la bola de nieve.

Como último eslabón de este desgarramiento, el nuevo teatro destruye cualquier ilusión de realidad apelando a la deformación de lo humano que afecta tanto a los personajes como a la construcción del mundo representado y al lenguaje que se aleja de la referencia directa. Es este

---

<sup>1</sup> Sobre esta polémica ver: Fredric Jameson, “El debate entre realismo y modernismo: reflexiones para concluir” (2009).

<sup>2</sup> La revista *Sipario* compiló las notas que Wilcock escribió como crítico teatral. Se puede consultar su *Manual de teatro* online en <http://web.tiscali.it/wilcock/>.

<sup>3</sup> Las citas de *Manuale di teatro* corresponden a mi propia traducción.

sentido de deshumanización lo que transforma al nuevo drama en una ceremonia “fútil, intrascendente e inhumana”. En palabras de Wilcock:

Hasta en una comedia de Sartre o Fabbri hay siempre un dejo de humanidad sujeto a la futilidad de la estructura verbal, una mano o un corazón atado al tablaje conceptual, los personajes de Tennessee Williams tienen apariencia humana al momento que tiene dos ojos o dos orejas, digan lo que digan o hagan lo que hagan denotan una pertenencia a la clase humana, pertenencia que en Beckett comienza a diluirse hasta tener que aceptar sin embarazo un diálogo entre dos cajas o una escena de celos entre dos globos.

En esta transmutación, no solo se pierde la apariencia humana sino que la deformación afecta a toda la estructura teatral que deberá reacomodar sus elementos y buscar nuevos mecanismos de cohesión que le permitan establecer nuevas formas de representación. Más adelante Wilcock insiste en esta descomposición:

Por esto podemos decir que, de lo que por siglos fue el vasto cuerpo de la representación mimética, al teatro verdadero y propio no le ha quedado más que la cabeza. Esta muy ingeniosa metáfora puede fácilmente pudrirse, pero la más obvia consecuencia es que esta cabeza no es capaz por sí sola de ejecutar todas las funciones del cuerpo.

Sin embargo, estos tres elementos citados como alarma (el distanciamiento, la deshumanización y el desafío tecnológico) se convierten en valores de un teatro alternativo a través de una lectura que recurre a la profanación para restituir el verdadero sentido de las cosas. Wilcock revierte el carácter de amenaza y apela a una interpretación del absurdo que incorpora los elementos maliciosos como atributos necesarios para la vitalidad del género. De esta manera, lo inhumano se transforma en una recuperación de la naturaleza animal del hombre, la falta de competencia tecnológica que destruye la mimesis se compensa con la apropiación de elementos que el teatro descubre en el cine mudo y el distanciamiento que señalaba la escasa participación del espectador se revierte al considerarlo como parte de un fingimiento más amplio enredado en todo sistema de comunicación que insiste en organizar una nueva “credulidad”.

### **Las virtudes de la profanación**

Pero vayamos por partes. La distancia que el nuevo teatro impone frente a lo representado está en correlación con aquello que ocurre en la consagración, cuando el objeto se aleja del mundo común y se vuelve sagrado. La religión (contrariando su valor etimológico que reúne o liga a los miembros de una comunidad) separa un objeto del derecho humano para volverlo sagrado, no hay religión sin separación dice Agamben y el dispositivo que realiza ese pasaje es el sacrificio. Sin embargo, podemos encontrar un mecanismo inverso que restituye las cosas a su uso común, el de la profanación, producto de que, en el mismo sacrificio la víctima sagrada regresa a lo humano a partir de que una parte de sí se consume entre los hombres. El contacto, el contagio, es una forma de abolir la separación o de usarla de otra manera. La clave está en el pasaje de un contexto a otro y en el centro de una práctica que recupera para sí lo que la ley o la norma le había expropiado. Pensar el absurdo desde la profanación permite entonces entender la desarticulación del teatro clásico y darle una nueva dimensión al distanciamiento. Wilcock, al enumerar las incongruencias del teatro moderno reconoce la negligencia que enfrenta a la religión, descomponiendo las formas sagradas y añadiendo nuevos usos que señalan lo profano, cierto regreso al mundo animal, al caos o a la representación antes de que el verbo fuera creado. De esta manera, los elementos que definen el absurdo valen como atributos de un teatro profano que convierte la debilidad en renovación. A través de la profanación Wilcock hace su recorrido dramático de la tragedia griega (sus primeros textos, como su poesía, están anclados en modelos clásicos y en la mitología) hacia el absurdo, acercando lo divino a lo habitual y operando un

distanciamiento que ahora se ubica en el cuestionamiento de la norma y en la articulación de una práctica que se apoya en el uso completamente incongruente de lo sagrado a través del juego. Desde *Dido*,<sup>4</sup> obra en la que todo Cartago le reclama a su reina el sometimiento a los rituales sagrados y el respeto a la tumba de su esposo Siqueo hasta *Elizabeta y Limón*<sup>5</sup> en donde un delincuente prófugo irrumpe en la casa en ruinas de una mujer “muerta en vida”, el tema de las leyes y de la profanación adquiere un carácter que, sin dejar de ser político, adopta las dimensiones del absurdo para recuperar el valor de uso de las cosas. Es entonces cuando el cuerpo desmembrado del drama se vuelve más humano porque rescata la naturaleza animal del hombre, los dioses y los espíritus del aire que sobrevuelan la tragedia de *Dido* son reemplazados por jaguares, camellos y ratones que pueblan la tumba de Elizabeta, quien insistentemente niega la humanidad de Limón, “Usted...es... qué es? / Ud. es un jaguar? Un camello?/ Si no sabe leer es un camello. No, no es un limón!”<sup>6</sup>

Por otro lado, la amenazante presencia de la técnica y de los medios audiovisuales representada en el coro de anuncios de TV que acompaña el contrapunto de la enfermedad en *La agonía de Luisa* rompe con la superficialidad formal cuando se incorpora a la realidad dramática a partir de los gags del cine mudo. Como señala Wilcock en sus notas sobre teatro, el hombre ha sido definido como el animal que ríe y al dilucidar el origen del humor retorna a la sintaxis particular del cine mudo.

El efecto cómico, siendo como se ha dicho, propio de una determinada sociedad, puede ser intraducible. Pero el del gesto es un lenguaje cómico bastante universal, al contrario del de la palabra que es un lenguaje puramente nacional, local. Por eso se tuvo la impresión en Italia que, después del cine sonoro, la gran época de los actores anglosajones, había terminado y sus bromas traducidas al italiano no resultaban siempre lo bastante cómicas. Así sobre este fondo extranjero se alzó sorpresivamente la figura de Toto que no requería traducción. Peter Seller no convence a nadie de que no habla inglés.

La diferencia entre el humor de la palabra y el humor gestual inscribe la clave de una comicidad más general en los procedimientos extraídos del cine mudo, aquellos que se producen en el ámbito de la repetición, del automatismo o la mecanización del hombre, del travestismo, y de la distancia del espectador con la escena trágica, elementos que se asocian a la tradición del teatro a través de la comedia del arte y de los personajes del teatro de marionetas. Estas características se resumen en la distancia que el espectador toma de la escena, ya que cuando se anula la participación, la realidad es siempre cómica.

Otra condición de la escena bufa, es que no conmueve al espectador y no suscita en él otro efecto que el sentimiento de lo absurdo. El cruce peligroso de un automóvil por una cruz que en la vida real hubiera provocado pánico del espectador no produce emoción sino alegría, son escenas hechas para contemplar en frío, como un juego en el que el espectador permanece como testigo.

En este sentido se lleva a cabo el distanciamiento que impide la identificación, no solo al hacer consciente la artificialidad de la puesta en escena sino también al apelar a la mecánica de la *slapstick comedy* que deshumaniza la psicología del personaje. Volviendo a la obra, los aspavientos de Elizabeta, su insistencia en hacerle repetir a Limón las frases de su plegaria, el cambio de identidad propuesto con el camión y el documento de su madre, la llegada del policía que sostiene la pantomima del guardián del zoológico y el accidente aéreo del famoso pateador que baja con su paracaídas rojo en un campo donde es atropellado por un toro, son

---

<sup>4</sup> *Dido* es la primera tragedia que abre su libro *Teatro en prosa y verso*, uno de los primeros que publica en italiano por Adelphi en 1972.

<sup>5</sup> Una de las comedias publicadas en libro *L'abominevole donna delle nevi e altre commedie* (1982).

<sup>6</sup> Citado de *Elizabeta y Limone* traducción de Guillermo Piro de próxima publicación en la colección de *Los raros* de la Biblioteca Nacional.

estrategias que elaboran la comicidad en base a la desconexión del espectador que, afectado por una realidad absurda se somete a la risa sin pasar por la ideología.

Como secuencia final, el alejamiento de la representación está cimentado en la conciencia de que todo acto de comunicación es fallido. Aquí nuevamente Wilcock recurre a las ideas de Wittgenstein quien establece en sus *Investigaciones Filosóficas* la imposibilidad de acceder al dolor (o al pensamiento) del otro.<sup>7</sup>

La imposibilidad de una real existencia del dolor, fuera de la manifestación física y material, parece extremadamente relevante cuando miramos los problemas del arte dramático, en especial el modo en que se da la compleja relación entre éste y la vida cotidiana. En realidad si queremos creer que el sentimiento del otro es distinto al que somos capaces de verificar a través de los sentidos, debemos fingir ante el prójimo una intención artificiosa, una voluntad de simulación, una ficción que se pone en el plano de los actores. Inversamente si rehusamos poner en duda esta correspondencia entre el sentimiento y la expresión, volvemos a nuestra condición de espectadores, los actores ahora son ellos, y nosotros estamos listos para aceptar la realidad de cualquier estado de ánimo que, sea verdad o no, ellos quieren representar o comunicar.

Lo que propone Wilcock no es la “suspensión de la incredulidad” que se instaura como pacto con el lector sino todo lo contrario, hacerse consciente de la simulación implícita que el otro ejerce sobre nosotros, saber lo que el otro nos oculta y ser capaces de reconocer una “artificiosa voluntad para fingir”. Desde esta perspectiva, el espectador está preparado para identificar al actor como actor, es decir, se establece un nuevo pacto que aumenta la distancia entre el espectáculo y la realidad. El acto de representación, al subir a la escena, descompone la falsedad natural sustraída de lo real y se vuelve el único espacio posible en donde la simulación vale como simulación.

Para terminar, en la obra representada, el acto de profanación se invierte, el supuesto asaltante que debería escandalizar a Elisabeta termina encadenado a la cama, víctima de la locura de la mujer. El delito de Limón, haber invadido la tumba de un jugador muy popular de fútbol para sacarle el corazón, se corresponde con la irrupción en una “propiedad privada” que es, metafóricamente hablando, la tumba de Elisabeta.

Limón: Pero esta casa es un manicomio

Elisabeta: No señor, es una tumba. ¿No vio lo que está escrito? Propiedad privada. Todas las tumbas son propiedad privada. Pero Ud. no sabe leer. ¿Es analfabeto? El que no sabe leer es un analfabeto y yo lo aplasto con el paraguas.

Limón: ¿Y usted qué sabe de tumbas?

(Como después se verá Limón es un evadido que profanó una tumba. Elisabeta no puede comprender la pregunta).

Elisabeta: Me lo dijo mi hermana: quedate allí adentro, si querés, que eso será tu tumba. A los demás los veo desde la ventana. Todavía no encontraron su tumba, y dan vueltas, siempre dan vueltas buscando sus tumbas, Yo en cambio ya la tengo, estoy bien establecida. Pero la tumba es privada. Por eso lo até con una cadena.

---

<sup>7</sup> El interés de Wilcock por las teorías de Wittgenstein es muy temprano. No solo reflexiona sobre sus ideas lingüísticas en las notas críticas sino que las utiliza como materia narrativa para uno de sus relatos de *La sinagoga de los iconoclastas*, al esbozar la biografía de Llorenç Ribec, un director de teatro catalán que pone en escena *Las investigaciones filosóficas* mostrando que solo alcanza con representar los ejemplos que el filósofo austriaco usa para mostrar la fragilidad del sistema de comunicación, para reproducir las características del absurdo.

No solo las tumbas son privadas sino también la comunicación que se convierte en un soliloquio desatado frente a la realidad contundente de no poder atravesar el sentimiento del otro. Por esta razón, Elisabeta prefiere hablar con los animales, no con un señor, y dedicar su tiempo libre a cocer vestidos para los ratones.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Agamben, Giorgio (2005). “Elogio de la profanación”. *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Jameson, Fredric (2009). “El debate entre realismo y modernismo. Reflexiones para concluir”, *Youkali. Revista crítica de las artes y el pensamiento*, 7, junio: 189-201.

Wilcock, Juan Rodolfo (1982). *L'abominevole donna delle nevi e altre commedie*, Milano, Adelphi.

Wilcock, Juan Rodolfo. *Manual de teatro*, Sipario. Disponible en: <http://web.tiscali.it/wilcock/>

Wilcock, Juan Rodolfo. *Dido*. Disponible en: <http://web.tiscali.it/wilcock/>

Wilcock, Juan Rodolfo. *Elizabeta y Limón*. Disponible en: <http://web.tiscali.it/wilcock/>