

Pessoa, un teatro de lo imposible

MARTINS, Juan / Estival Teatro. – estivalteatro@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: proyecto de mejora institucional - evaluación - formación docente - formación artística.*

> **Resumen**

Pessoa estaría conforme a los principios de la vanguardia (primera ventana a la modernidad): estructuras y formas, lo simbólico o lo abstracto dispuestos en la segmentación del discurso, sin embargo en esa formalidad de lo abstracto el sujeto, la voz de aquella dicción se introduce en el sujeto, en tanto personaje(s) para las condiciones éticas y morales (si acaso insistimos en un sistema de ideas) de esta idiosincrasia la cual ahora se fragmenta, puesto que estos personajes se identifican siempre que anuncien los «valores» del pensamiento. Lo lusitano está presente, sí, pero todo camina hacia adelante: Pessoa hace ruptura con el tiempo real de su escritura: el ritmo, lo fragmentario o la posibilidad de crear nuevas rupturas con el discurso «naturalista» de su época. Las «formas» simbólicas se imponen como búsqueda irreverente. Siendo así, hay que entender por qué en Pessoa esta actitud huraña como en Kafka su vocación literaria. La lógica narrativa del drama implícita en la composición: aquella «forma» se libera para que el lector/espectador interprete. Desde esa representación Pessoa nos afirma su teatro en tanto se defina como «Teatro estático», libre de la acción, recreado en la libertad del texto simbólico por medio del cual se acentúa el diálogo connotativo y logra expandirse en la interpretación verbal y poética a modo de transparentarse en la teatralidad e, insisto, sin la convención del drama decimonónico. Determinante vanguardista. Un teatro de lo abstracto que se hace cuerpo en el actor. Y es parte del libro del autor: «Transparencia de la materia. Pessoa: el desvanecimiento poético y otras incidencias» en proceso de edición con el cual se ha conformado años de trabajo.

> **Presentación**

Fernando Pessoa estaría conforme a los principios de la vanguardia (primera ventana a la modernidad): estructuras y formas, lo simbólico o lo abstracto dispuestos en la segmentación del discurso, sin embargo en esa formalidad de lo abstracto el sujeto, la voz de aquella dicción se introduce en el sujeto, en tanto personaje(s) para las condiciones éticas y morales (si acaso insistimos en un sistema de ideas) de esta

idiosincrasia la cual ahora se fragmenta, puesto que estos personajes se reconocen siempre que anuncien los «valores» del pensamiento. Lo lusitano está presente, sí, pero todo camina hacia adelante: Pessoa hace ruptura con el tiempo real de su escritura: el ritmo, lo fragmentario o la posibilidad de crear nuevas rupturas con el discurso «naturalista» de su época. Las «formas» simbólicas se imponen como búsqueda irreverente. Siendo así, hay que entender por qué en Pessoa esta actitud huraña como en Kafka su vocación literaria. La lógica narrativa del drama implícita en la composición: aquella «forma» se libera para que el lector/espectador interprete. Desde esa representación Pessoa nos afirma su teatro en tanto se defina como «Teatro estático», libre de la acción, recreado en la libertad del texto simbólico por medio del cual se acentúa el diálogo connotativo y logra expandirse en la interpretación verbal y poética a modo de transparentarse en la teatralidad e, insisto, sin la convención del drama decimonónico. Determinante vanguardista. Un teatro de lo abstracto que se hace cuerpo en el actor.

Continuando con lo expuesto, descubrimos que el texto dramático de Pessoa (si acaso a estas alturas podemos denominarlo así) es una dicción estática, puesto que las voces son exposiciones del verso, el fragmento, en otras palabras, la voz del drama. Estas voces, a través del cuerpo del actor, serían representadas en cualquier lugar y espacio del escenario: no hay aquí («escena») ni allá «público», al contrario, todo se ha liberado y con ello al espectador.

No existen las barreras de la representación. ¿Entonces cuándo es teatro y cuándo literatura? Es eso. No más: Teatro estático. Entendamos algo, Pessoa escribe a principios del siglo xx: ideas que estaban más allá de su época y de su entorno. Pessoa, la modernidad portuguesa: ... el centro de todo con la nada en torno. (2018: 228) dice Bernardo Soares quien estará a la altura de Duchamp, Alfred Jarry o Artaud, al mismo tiempo sin ser ninguno de ellos por estilo ni época. Siempre el ritmo, lo fragmentario. Al cabo, se transparenta el cuerpo del actor.

› ***El actor en su experiencia con el poema***

A partir de allí Antero Oliveira dudaría: ¿se interpretan a los objetos? ¿Acaso aquello era ocasionado por su estilográfica? Es decir, se respondería, sería el objeto capaz de transformar su subjetividad. De ser así, ¿qué sería real y qué no? Ante los hechos de aquel desasosiego, ¿no sería por otra parte su interpretación del Libro del desasosiego de Fernando Pessoa y de cómo ha puesto en marcha aquello lo de la fragmentación del discurso, donde coinciden Samuel Beckett, Franz Kafka, Fernando Pessoa y de, la interpretación que hace de éstos, Enrique Vila-Matas? Y si, Antero Oliveira ya había leído a Fernando Pessoa, lo recordó mejor cuando aquél menciona a El Libro del desasosiego como uno de sus libros de cabecera. Entonces Enrique Vila-Matas no era su único lector. Lo era también Antero Oliveira desde la mirada vila-matasiana: Fernando Pessoa compartido en la memoria. Y todos los escritores. Ambos, Vila-Matas y Antero Oliveira

manifestaban su afición por este libro y el gusto por lo posmoderno, siempre que se entendiera que lo posmoderno sea visto desde esa fragmentación, desde el cruce de las formas discursivas y, como lo había pensado, desde la duda. Ahora más que nunca esa duda se afirmaría: saber que él se desvanecía lo fortalecía al dudar de la existencia propiamente dicha. Sin existencia el sujeto narrador se desvanece. De modo que en la memoria de Antero Oliveira queda separada por la otredad, puesto que la otredad es lo que reúne a éstos. Pessoa en el desasosiego de los narradores de Enrique Vila-Matas y en éste la alteridad de Beckett. ¡Justo ahora! Antero Oliveira regresaría a Beckett y de cómo esta fractura se materia-liza cuando se trataba de comparar a Beckett con él, Antero Oliveira, todos los escritores, ninguno...

Quiero llegar a ese corazón del actor, de la actriz.

Me quiero imaginar un actor que desea representar y representarse en el teatro de Fernando Pessoa. Hagámoslo llamar «Antero Oliveira».

Para empezar debe comprender que el lugar del poema (en Pessoa) es parte de lo escrito en la historia del drama contemporáneo. La escritura como mecanismo entre el cuerpo y la palabra. Aquí nos detenemos en esta idea de Fernando Pessoa: el drama como instancia de la poesía. Suspendernos un poco en ese lugar primario de la escritura. Y si es así, regresamos a la figura de lo verbal, de su respiración, su atmósfera y todavía su teatralidad. No sé por qué él, Antero Oliveira nuestro actor, recordaba esa idea, no tan imprecisa, del enlace fisiológico de la poesía, por su relación con la respiración y el ritmo. Entonces había algo que atender con prioridad: el hecho de que su cuerpo se estaban desvaneciendo y, en ese momento que lo pensaba, esa sensación no se perdería por mantenerse en su cabeza de actor. Allí estaría hallando la fragmentación de su cuerpo también. Dado el caso, tendrá que comprender la correspondencia entre cuerpo, sensación y palabra. Su analogía: la estructura a partir de la cual se estaría comprendiendo a sí mismo como signo teatral. Y es lo que deseaba después de todo. Comprenderse. Porque esta noción de lo poético dramático sería lo que tiene en mente. Al tener tan poco tiempo Antero Oliveira se fragmenta y tendría que relacionarlo: el tiempo, ese instante. Aquella sensación de acercarse al teatro como al mismo tiempo alejarse. Y con esto de la sensación pasaría a una nueva experiencia más cerca de la performance. Para, en cierta medida, ser discreto en este atrevimiento de romper con todo y estar en los límites. lee del Teatro Estático de Pessoa:

A. — Quisiera saber cómo estás hecho por dentro . . . Cómo es tu voluntad por dentro, qué cosas hay en aquella parte de tu sentir que tú no mides, qué sientes.

E. — Tan femenina en eso . . . ¡Y eres de la materia de las cosas irreales!

A. — Cuando levantas un brazo yo quisiera saber por qué motivos del más allá levantas ese brazo... ¿Qué hay detrás de quererlo levantar y de saber por qué lo quieres levantar? Vine contigo hace tanto y no sé quién eres. . . Reparo a veces en los pequeños gestos que haces y veo cuán poco sé de ti . . .

E. — Yo mismo no sé quién soy. . . [...] [Subrayados nuestros]. [Diálogo en la sombra, 2018a: 133].

Las líneas del parlamento funcionan como versos, en la medida que Fernando Pessoa entendía a los clásicos: interpretarlos con el fin de construir una «estética» que lo definiera en esa dimensión de buscar en Portugal una apertura a la contemporaneidad. Su teatro no podría ser resuelto de manera convencional: se requiere de una noción diferente para representarlo. Nótese cómo los personajes se anuncian apenas designados con mayúsculas: la despersonalización devienen en la línea del parlamento, con su fuerza lírica y sonora, creando esa resonancia interna y de cómo todavía, ahora lo percibimos mejor, el asunto de la persona de tipo verbal (Denise Levertov, 1979: 37) se apremia a la hora de comprender estas variantes de la poética pessoana. El furor interno, haciendo una aproximación osada de mi parte, de esta persona poética mueve al actor porque lo hace suyo. Es decir reacciona a las emociones que se presentan en la dicción: el verso es parlamento, pero también es generador de aquella acción en el movimiento del personaje. Un verso que sublima la acción a otro nivel que nuestro actor tiene que descifrar.

Lo resolvería, mientras espera ese primer furor que le confiera su movimiento: poema y cuerpo por aquella heterodoxia del pensamiento. Entonces una vez más Fernando Pessoa vuelve por lo sensitivo de la poesía. Y, si era posible, resolver esta simetría cuya realidad podría ser entendida por medio del asunto de las emociones. Esta simetría de las palabras como sólo entonces lo entendía Antero Oliveira. Porque el cuerpo tendría que hacerse poema. Y trasgredir a modo de hallar el mecanismo escénico que le permita interpretar y representar un Teatro estático. Será posible.

Y, por efecto, al desasosiego de Fernando Pessoa: “Dios no tiene unidad./cómo la tendré yo” o este otro: “tengo principalmente no tener nada./dormir sería sueño si lo tuviese”. Todo sobre el minuto, sobre el segundo. A pesar de que el tiempo no podría «medir» esta lógica heterodoxa, puesto que se trataba de la alteridad, recordemos, del significante «poema» en oposición a otro significante: «teatro». Entonces ser recordó de Duchamp. Un Duchamp escritor y Antonio Lobo Antunes poeta. Y, acaso, Pessoa artificial porque para Antero Oliveira. Pessoa representaba la alteridad de esa realidad. La alteridad de su propio lenguaje dentro del cuerpo del actor.

› ***Transfiguración verbal de la emoción.***

Fraguar una idea a través de la emoción. Y esto vincula a esas formas del drama, sólo la intensidad de la emoción será escenificada. El verbo en el signo del cuerpo. Un poco abstracto a la luz del teatro contemporáneo, no así menos complejo como para entender su apego al sentido simbólico que le confiere. El subsuelo el cual sostiene la obra pessoana se nutre de este reemplazo de la escritura. Idea y emoción van de la mano alrededor de ese tejido entre la poesía, el teatro y la narración. De una idea a una emoción y de

ésta a la idea, en más, el pensamiento que se vierte. Si tomamos al azar un poema de Ricardo Reis, Álvaro de Campos o de Alberto Caeiro, la diferencia deviene en la forma y no en las ideas: la idea es el contenido material de esa forma, puesto que la filosofía, en la medida que explica la realidad, adquiere la composición del poema, sólo allí, su sonoridad, el ritmo, la cadencia y su temple. Sobre la sonoridad la distancia de ese pensamiento, la alteración de los conceptos, su oposición, lo encontrado, la duda, la ausencia, la interpretación, y la imagen donde residen esas oposiciones de luz y oscuridad, de la histeria y el sosiego, de conciencia e inconsciencia, ser y no poder ser a un tiempo, lo irreal y lo real, decir y desdecir en la línea del verso. Y todo es ajeno a la voluntad de Pessoa. El mundo es un modo de decir, siempre, recogido en la imagen. En cierta medida lo designado estará consolado por la belleza de esa imagen: Sentir es estar distraído, escribía Caeiro. No importa cuántas veces se niega éste en el mismo poema. Nos obliga, en cambio, a sentir su desprendimiento de la realidad: somos reales y no importa el resto. Somos reales y las sensaciones nos rodean. Su no ser es lo que define su existencia. Lo real está en la contemplación, pero conmovida por la razón. Esta razón que le otorga el mirar porque lo exige su conciencia, no el sentimiento, sino la razón que lo conduce. Existe porque el calor existe, existe porque eres de ese mundo. Existe porque los otros existen. Existe porque su cuerpo existe. El alma será definida sólo por ese mundo exterior. ¿Acaso existe? No importa, todo es intransferible. Existimos antes de vivir. Esta adversidad de Caeiro sustancia una parte importante de su poesía y un tanto para definir la poética de Pessoa, siempre que Pessoa sea el ortónimo que los reúna (en una labor imposible de concretar ya que nos coloca en el abismo). Las cosas serán tratadas por lo que se pueden ver de ellas. Nada, apenas ver. Y las cosas existen independientes de la mirada. Sin pensar puesto que las cosas ya están pensadas.

Es un teatro de preguntas, no de respuestas. Antero Oliveira regresa a sus dudas, su cuerpo se moverá de acuerdo con la interpretación que ha hecho de ese nivel sensitivo y simbólico del teatro pessoano. La contradicción, el eje de ese movimiento con el cual conquista la representación. Y el público se introduce poco a poco en esa interpretación porque debe acceder a la representación poética. Y, en consecuencia, entender, como en el performance, su participación. Y ese hecho que es poético por encima de todo, también será político porque es profundamente racional.

> ***A modo de adenda***

Se requiere de mucho espacio para decir las posibilidades conceptuales e ilimitadas que nos otorga una comprensión general de lo que es y ha sido el teatro pessoano.

Reitero porque no quiero que el lector encuentre aquí lo que no necesita. Es posible que, después de todo, no muestre sino una limitación de mi parte. Me apego a este riesgo, puesto que mi intención no es historiográfica. Sería un error decir que éste aporta algo nuevo. No lo hay. Si puedo decir algo en mi defensa

será la de lector, como lo soy, de Fernando Pessoa. Un lector que quiere traducir una visión sobre el arte y la poesía en relación con el teatro al que pertenece. Su relación entre el poema y el teatro. en el verbo y la acción, en el poema y la sutileza del cuerpo, la aventura del actor y el lector o su nueva incidencia interpretativa para ese actor que se encuentre con un teatro de lo imposible como he querido definir aquí, pero no *imposible* por la acción teatral, sino por lo inasible de su discurso en las primeras de cambio. El cual ahora se abra ante este actor cuya hermenéutica se adelanta en él como para direccionar su interpretación de un teatro que está escrito en las postrimerías de la modernidad. Nos adelantamos a decir de la vanguardia en virtud de su conceptualización: el encaje palabra escrita/escenificación no va por el camino convencional, todo lo contrario, es, su teatro estático, un teatro abierto tanto en lo tempo-espacial como en el desarrollo de los personajes. Así que aquella figura de lo convencional se rompe en procura de nuevos hallazgos. No tanto por saber más de aquella intertextualidad que siempre está presente en una literatura cuyo género se irrumpe hacia nuevas ventanas: el texto tiene sus orígenes en otros textos anteriores, pero aún más importante, su relación de la escritura: el poema hecho teatro. Y esto requiere de un actor culto y preparado para el acontecimiento de lo teatral a la vez que literario: el cuerpo deviene en poema en esta figuración de verbal: verbo dentro del verbo en la medida del cuerpo del actor. Experiencia ésta que he colocado en mi libro, producto de años de trabajo, *Transparencia de la materia. [Pessoa: el desvanecimiento poético y otras incidencias]* en proceso de publicación.

Bibliografía

- BARTHES, R. (1997). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Traducción de Julieta Fombona Zuloaga. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- BRAVO, V. (1993). *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Ávila Editores. Segunda Edición.
- GARCÍA, J-L. (2017). *Análisis de la dramaturgia venezolana actual*. Director: José-Luis Barrientos/Coordinador: Leonardo Azparren Giménez. Autores: Leonardo Azparren, Juan Martins et al.. Madrid: Ediciones Antígona.
- LEVERTOV, D. (1979). *El poeta en el mundo*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- PESSOA, F. (1987). *Sobre literatura y arte*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____. (1995). *Antología poética. Seguida de fragmentos do «Libro do desassossego»*. Selecção e apresentação de Isabel Pascoal. Lisboa: Editora Ulisseia.
- _____. (1996a). *Teatro Completo*. Prólogo y traducción de Alfredo Rodríguez López-Vásquez. Navarra. España: Editorial Argitaletxe HIRU, SL.
- _____. (1998). *42 poemas*. Madrid: Grijalbo, Mondadori, S. A.. [Disponible en: Davros. Editor digital: Titivillus. ePub base r1.2. Selección: Jacobo Satrústegui. Traducción: Pilar Gómez].
- _____. (2012). *Plural de nadie*. Aforismos. Traducción de Miguel Ángel Flores. Ciudad de México: Obtenido: Editorial Verdehalago. EPub.
- _____. (2018). *Libro del desasosiego*. Traducción: Perfecto E. Cuadrado. Barcelona: Editorial Acantilado. [Obtenido: Editor digital: Titivillus. ePub base r1.0].
- _____. (2018a). *Teatro Estático*. Traducción, presentación y notas de Ana Lucía Bastos Herrera. Caracas: bid & co. editor.