



JOSÉ LUIS ALONSO PONGA
FERNANDO JOVEN ÁLVAREZ, OSA
M^a. PILAR PANERO GARCÍA
Coordinadores

La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica III

**Representaciones y ritos representados.
Desenclavos, pasiones y vía crucis vivientes**

Este volumen reúne parte de las contribuciones científicas presentadas al *III Congreso Latinoamericano de Religiosidad Popular: La Semana Santa. Representaciones y ritos representados. Desenclavos, pasiones y vía crucis vivientes* celebrado en Valladolid del 25 al 27 de febrero de 2016

Organizan:



Colaboran:



© de esta edición: Ayuntamiento de Valladolid

© de los textos: sus autores

© de las fotografías: sus autores o propietarios

Coordinadores: José Luis Alonso Ponga
Fernando Joven Álvarez, OSA
M^a. Pilar Panero García

Edita: Ayuntamiento de Valladolid
Valladolid 2017

I.S.B.N.: 978-84-16678-16-7

<http://www.valladolid.es/en/ayuntamiento/catalogo-publicaciones>

www.agustinosvalladolid.es

www.religiosidadpopular-semanasanta.com

Adaptación de diseño, maquetación y edición digital: Luis Vincent, Urueña 2016

Alojamiento en servidor de la edición digital: Fundación Joaquín Díaz - www.funjdiaz.net

http://archivos.funjdiaz.net/digitales/CIERP/SemanaSanta_AntropologiaReligionIII.pdf



JOSÉ LUIS ALONSO PONGA
FERNANDO JOVEN ÁLVAREZ, OSA
M^a. PILAR PANERO GARCÍA
Coordinadores

La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica III

**Representaciones y ritos representados.
Desenclavos, pasiones y vía crucis vivientes**



Ayuntamiento de Valladolid

CONFERENCIA DE CLAUSURA: LA TEATRALIDAD DE LAS PROCESIONES: ENTRE DRAMA Y RITUAL

Enrique Gavilán Domínguez

Universidad de Valladolid

Las procesiones de Semana Santa constituyen un fenómeno complejo, con perfiles muy diversos, religiosos, económicos, artísticos, turísticos, antropológicos, asociativos... Pueden abordarse desde muchas perspectivas. Por mi parte, las he tratado fundamentalmente como lo que sin duda también son, un espectáculo, una forma muy particular de teatro en la calle. En lo que sigue vuelvo a esa teatralidad. Lo hago desde un ángulo nuevo, al menos para mí. En esta ocasión no parto de una concepción del teatro como mimesis¹. He preferido abordar el espectáculo desde una concepción performativa. La pregunta básica no es ahora, como lo fue en el pasado, «¿qué representan?» sino «¿qué hacen?» Lleva a situar en primer plano su función ritual. La exploro en contrapunto con la liturgia: ¿hasta qué punto siguen líneas paralelas, convergentes o divergentes?, ¿y cómo se explican tales perfiles?

Una última precisión. El ejemplo que considero son las procesiones de Valladolid, entendidas, menos en sus singularidades, que en lo que comparten con otras Semanas Santas.

Introducción

Tanto en un drama como en una ceremonia es difícil, seguramente imposible, diferenciar lo ritual de lo teatral. Todavía menos en un espectáculo que, como

¹ Como por ejemplo en GAVILÁN, «Karwochenzauber...»

las procesiones de Semana Santa, quiere presentarse como desfile sagrado. Todo rito posee una dimensión teatral que no desaparece ni disminuye por mucha solemnidad en la que quiera involucrase. De forma simétrica, el teatro, hasta el más frívolo y *boulevardien*, posee un componente ceremonial, incluso litúrgico en el sentido etimológico del término. Requiere de la delimitación de un espacio, establecimiento de unos tiempos, de códigos que regulen las relaciones entre actores y espectadores, algo que sólo puede conseguirse con una cierta ritualidad.

«Es difícil delimitar teatro y ritual. En ambos casos se trata de representaciones [*Aufführungen*] culturales que requieren de puesta en escena, exigen copresencia corporal y pueden provocar efectos transformadores (curación, catharsis o activación)»².

Por otra parte, religión y teatro están mucho más estrechamente unidos de lo que tendemos a pensar los occidentales, acostumbrados a un drama profano independiente del culto. En la mayoría de las culturas no se ha producido tal desgajamiento. En la misma Europa la dimensión sagrada de la escena ha estado siempre latente. El teatro nació en el siglo x de la liturgia, con la dramatización del *quem quaeritis*³.

² WARSTAT, p. 274.

³ Al amanecer de la Pascua las mujeres acuden a perfumar el cadáver de Cristo, pero el sepulcro está vacío.

Permaneció unido al templo durante siglos, y cuando se separaron, la raíz común no desapareció del todo. La hostilidad al teatro por parte de la Iglesia —el rechazo durante siglos a permitir que los actores fueran enterrados en sagrado— pone de manifiesto la íntima rivalidad de instituciones que ocupan territorios que tienden a superponerse. El catolicismo desarrollaría una teatralidad acentuadísima en todas sus manifestaciones, que se intensificó a partir de la Contrarreforma y el Barroco, justamente en el momento en que se consolidaba en Europa un teatro profano y surgían las procesiones de Semana Santa.

Todavía en el siglo xx un sector de la vanguardia buscó la renovación teatral en la recuperación de la dimensión sagrada. En la actualidad el denominado «teatro postdramático» puede leerse como ritual religioso carente de trascendencia; quizás mejor, poseedor de una sacralidad inmanente e inexplicada, también para sus protagonistas⁴. Volveré sobre esta cuestión.

La paradoja

La Semana Santa conmemora un doble acontecimiento: Pasión y Resurrección. Se enfrenta a la celebración de la paradoja central del cristianismo. Evoca cómo sufrimiento, humillación y derrota habían de convertirse en victoria, redención y gloria, cuya premisa fue precisamente la catástrofe previa: el martirio del justo. La tragedia absoluta se convierte en romance heroico, liberación de la muerte a través de la muerte.

La conmemoración se enfrenta aquí a un dilema: o bien se acentúa la dimensión trágica, el peso de la Pasión, algo que sólo puede lograrse diluyendo la anticipación del triunfo hasta «olvidar» la Resurrección; o bien se orienta hacia esta última, lo que atajaría el lado trágico. Se anticipa el final feliz, o al menos se devalúa

Encuentran allí a un ángel que les pregunta: *Quem quaeritis?* («¿A quién buscáis?»). Se establece entonces un breve diálogo que da pie a la forma más primitiva de teatro. Es el primer drama litúrgico, modelo de los que vinieron después. La descripción más antigua de la *Visitatio sepulchri* se encuentra en la *Regularis Concordia* de Ethelwood de Winchester, un detallado *ordo monasticus* que pretendía homogeneizar la vida de los benedictinos anglosajones, siguiendo el modelo de Cluny.

4 A diferencia del Teatro del absurdo, en lo postdramático la ruina de las certezas no representa ya un problema de angustia metafísica, sino simplemente un hecho dado, LEHMANN, pp. 87-88.

la tristeza que lo precede. En el primer caso, se trata de recordar el sacrificio con verdad, «olvidando» el horizonte de esperanza. Nada debió intensificar tanto la angustia y el sufrimiento como el desconocimiento de un futuro que cambiaría su sentido, oculto en la hora del abandono.

Las dificultades para una conmemoración de la Pasión que intente ser fiel a la angustia original, constituyen un caso límite de una aporía común a la representación de cualquier episodio histórico. Hay algo esencial que no puede recuperarse, algo que pone de manifiesto el anacronismo de toda recreación del pasado: la ignorancia de su futuro, precisamente aquello que nos está llevando a recordarlo. Es imposible desconocer un porvenir que ha dejado de ser incierto, que es ahora *pasado*; justamente ese futuro —que le ha dado un nuevo sentido retrospectivo— nos empuja a recrear el episodio.

En el caso de la Semana Santa, ni liturgia ni procesiones pueden desconocer el final venturoso de la Pasión; más aún, la celebran porque lo conocen. Lo irrecuperable del pasado es la incertidumbre sobre un futuro desconocido, la niebla que lo envolvía antes de convertirse en pasado, una vez que adquirió otro sentido ya imposible de ignorar. Una conmemoración de ese momento como lo que fue, requiere del «como si», el recurso a la teatralidad que subyace a todo ritual, o bien la vía del milagro que vuelva a hacer presente el ayer, sólo posible desde la fe.

En buena lógica la Pasión debería conmemorarse, no como tragedia —su final es lo contrario de la desdicha—, sino como romance heroico —victoria definitiva sobre la muerte, *inesperada* para los que vivieron la crucifixión—. ¿Cómo conmemorarlo de esa forma sin vaciar el sacrificio de una parte de su dolor? ¿Cómo ser fiel al pasado —la evocación de un martirio envuelto en la angustia del abandono—, cuando se conoce aquello que alteraría radicalmente su sentido? ¿Cómo conseguir que la tortura no pierda su carácter de humillación atroz?

En estas preguntas laten las paradojas del tiempo y de la historia. ¿Cómo representar el pasado sin incurrir en el anacronismo, un anacronismo que en última instancia radica en nosotros mismos, a quienes el tiempo nos ha situado en este otro lado del espejo? Es imposible actualizar realmente el pasado en nosotros, es decir, vivirlo tal como fue, ignorante de su futuro, porque esa ignorancia resulta irrecuperable.

Frente a la paradoja temporal, liturgia y procesiones adoptan estrategias opuestas: negación y teatralización, misterio y suspensión, presencia y representación.

Disonancias

Hay tres diferencias esenciales entre liturgia y procesiones:

1) Mientras la iglesia sitúa en el centro de la liturgia la Vigilia de Pascua, la vuelta de la luz tras las cuarenta horas de oscuridad, las procesiones se centran, por el contrario, en ese tiempo de tinieblas. Desde la lógica religiosa el acontecimiento central no es la Pasión, sino la Resurrección⁵. De ahí que todo el ceremonial se oriente hacia ese momento; el *Oficio de Semana Santa* no es sino imprescindible preparación para la celebración del milagro; todo en el templo, desde la iluminación al uso del espacio, se orienta a la vigilia nocturna en la que se producirá el Acontecimiento que cambiaría el destino de la humanidad.

Por el contrario, en las procesiones hay una *devaluación* paradójica del Domingo de Resurrección. Se subraya el carácter de tragedia, y la imagen de su final venturoso se desdibuja. Hace no demasiados años en Valladolid no había procesión ese día. Hoy se celebra una, pero de todo punto subordinada.

2) Existe un contraste marcadísimo entre la sobriedad de las ceremonias en el templo, y el despliegue visual y sonoro de las procesiones.

3) Se produce una disonancia análoga en los modos de presentar el duelo. La iglesia lo escenifica como ausencia; se deja vacío y sin iluminación el sagrario del altar mayor —punto focal del templo—, hasta la noche de Pascua⁶. Sólo se reserva al *Santísimo* una capilla lateral.

5 «Y si Cristo no resucitó, vana es entonces nuestra predicación, vana es también nuestra fe», *1 Corintios*, 15, 14.

6 Hay aquí un sutil juego de referencias. El vacío del sagrario no sólo subraya las cuarenta horas de ausencia del crucificado, sino que anticipa otra ausencia, decisiva para un cristiano: la sepultura vacía tras la resurrección, el definitivo triunfo sobre la muerte. El Santo Sepulcro, la Basílica de la *Anastasis*, se convertirá para los creyentes en centro del mundo, lugar de peregrinación por excelencia de todas las confesiones cristianas.

«[En el oficio de Jueves Santo] tras la oración final —sin bendición—, en procesión solemne se lleva el Santísimo a un sagrario lateral. El sagrario principal queda abierto, se despeja el altar (*denudatio altaris*) y se eliminan todas las flores de adorno... Tras el Oficio de Jueves Santo se vacían también las pilas de agua bendita. Pues el agua bendita es siempre recuerdo del bautismo, posee así carácter pascual. En la noche de Pascua se bendecirá de nuevo»⁷.

Frente a la desolación del templo, las procesiones multiplican las presencias del sacrificado. Los desfiles se ordenan en torno a las grandes imágenes del Cristo sufriente, cuya materialidad es acentuada por la puesta en escena. Las procesiones subrayan la *presencia* del cadáver, invirtiendo su significado —un luto que exhibe el cuerpo del que, muerto, está más allá de la muerte— mostrándolo con insistencia obsesiva, representando cada una de las escenas que conducen al Calvario. Todo en la puesta en escena —la posición central en el desfile, rodeado e iluminado por la cofradía, la elevación sobre plataformas, la iluminación, la escolta militar que lo festeja⁸, incluso la apariencia de vida que surge del movimiento del paso, aún más acusado cuando es llevado a hombros, el reclamo incansable de las bandas— tiende a acentuar la plenitud que irradia de los pasos. Incluso las imágenes que lo presentan ya sin vida están dotadas del halo de una vida más allá de la vida, que anuncia la superación de la muerte en la muerte, como los yacentes de Gregorio Fernández, en los que se acentúa lo fúnebre y lo patético, envueltos en esa ambigüedad de presencias cadavéricas iluminadas por el Espíritu.

Desde la teología los modos litúrgicos —el duelo como ausencia, la parquedad de los gestos que acen-

7 ENGEL, p. 35. Hace años ese despojamiento era aún más desolador. Desde el comienzo de la Cuaresma las imágenes del templo, incluidos los retablos, debían permanecer cubiertas por telas moradas, hasta la Pascua. Incluso el pequeño crucifijo sobre el sagrario era cubierto por un paño en forma de rombo. Se intensificaba así el contraste con la calle, dominada por la presencia de los pasos.

8 Irónicamente parecería hacer visible las legiones de ángeles que podría convocar y no convocó («¿Acaso pienso que no puedo ahora orar a mi Padre, y Él me daría más de doce legiones de ángeles?», *Mateo*, 26, 53), materializando retrospectivamente la autoridad de quien distribuye coronas y tronos.

tuará el esplendor de la Pascua de Resurrección—resultan más coherentes que la exhuberancia de las procesiones. Lo contrario hubiese sido sorprendente. Incluso, para disgusto de las cofradías, desde hace años el obispado prohíbe que, tras el Entierro del Viernes, se celebren procesiones el sábado, de manera que la escenificación de la ausencia imperante en la iglesia se extiende a la calle en ese día.

Los diferentes recursos de liturgia y procesiones

Para explicar las disonancias entre rituales de inspiración común, con disparidades tan marcadas, hay que analizar de qué recursos se dispone en el templo y en la calle.

A diferencia de las procesiones, la liturgia se desarrolla en el doble plano de lo visible y de lo invisible. Es en éste donde ocurre lo decisivo, lo verdaderamente *real*. En la misa o en la administración de los sacramentos los gestos y las oraciones del oficiante tan sólo simbolizan transformaciones que se operan en el plano invisible de lo real (transubstanciación, liberación del pecado original, transmisión del Espíritu,...).

La liturgia quiebra el continuo temporal; en el plano de lo invisible-real deja de estar sujeta a la historia. Cada misa repite el hecho primordial, el sacrificio acontecido hace dos mil años sucede *realmente* ahora⁹. El pan y el vino dejan de serlo en sustancia —es decir, en su auténtica realidad—, para convertirse en cuerpo y sangre de Jesucristo. Un espectador no católico tan sólo verá una representación, un teatro misterioso, cargado de solemnidad. Percibirá cómo el sacerdote levanta la hostia y el cáliz mientras pronuncia las palabras de san Pablo, en gestos que simbolizan el hecho decisivo, que ocurre en el plano real, invisible para el propio celebrante¹⁰. De la misma manera, quien, sin

9 Propiamente no podría decirse «vuelve a suceder»; no hay «vuelta», porque el tiempo ha dejado de existir. Ni siquiera podría decirse que hoy es ayer. No es una repetición, lo que está ocurriendo es el hecho mismo. Sólo hay presente.

10 En el catolicismo el carácter mágico se acentúa por el principio *ex opera operato*. Es absolutamente indiferente que el oficiante crea o no en lo que hace, incluso que sea un malvado que haya cometido los peores sacrilegios. Para que el milagro se realice basta con que el sacerdote esté canónicamente ordenado, realice puntualmente cada gesto y pronuncie las palabras exactas.

participar de sus creencias, asista a un ritual chamánico en que el oficiante viaja a otros mundos para rescatar el espíritu del enfermo, sólo verá los gestos que lo representan; estos sugieren la hazaña del chamán que rescata el alma secuestrada por seres demoníacos. En ambos casos, estamos ante teatro, teatro sagrado, que para sus creyentes es sólo la superficie visible de algo esencial que ocurre en otro plano.

El ritual católico puede resolver el obstáculo del tiempo y superar las leyes de la naturaleza. Cuenta con el plano de la *realidad-invisible*, situada más allá de la *representación simbólica* que la alude. En el terreno litúrgico el problema de conmemorar la Semana Santa no es diferente del que se plantea y resuelve en cualquier otra ceremonia. Sólo se modifican ligeramente algunos modos, para acentuar el recuerdo de la Pasión.

Las procesiones no disponen del plano de lo prodigioso. El movimiento del paso y los cofrades no produce sucesos análogos a los que en el templo desencadenan el gesto sacerdotal. Se mueven exclusivamente en el plano de lo visible, es decir, lo teatral. Necesitan así intensificar los efectos escénicos. Acentúan el componente espectacular y a la vez tratan de disfrazarlo, exagerando su ritualidad, creando la falsa apariencia de un plano invisible, análogo al litúrgico. Todo en las procesiones —la solemnidad, la iluminación, la música, el orden, la absoluta centralidad del paso— parecen afirmar: «Pasamos ante vosotros ahora, en la Semana de Pasión, cuando el tiempo se detiene, y la ciudad se transforma. Somos¹¹ el desfile de lo sagrado». Paradójicamente, ello supone la intensificación de su lado teatral. Sin embargo, como espectáculo, el atractivo se extiende mucho más allá del círculo de los creyentes. En cierta medida, el no-creyente está en mejor disposición de apreciar esa teatralidad.

El teatro es «desvarío controlado», un juego insensato con reglas que aceptan actores y espectadores. Permite trasladarse en el espacio y el tiempo, borrar todo lo transcurrido, conmemorar *como si* se desconociese su *futuro perfecto*, la Resurrección que modificaría su sentido, para evocar la completa desolación, la Pasión como tragedia absoluta. Su celebración en la calle resulta convincente gracias a una dramaturgia que combina con eficacia los recursos teatrales, para

11 Quizás ese «somos» describa mal todo lo que el desfile tiene de impersonal de cosa que discurre, lo que otorga misterio a la procesión. Es aquello que proyecta la *identidad tachada* del capuchón, que trataré más adelante.

atrapar en la magia del *como si*, a actores y espectadores. Les permite participar en una tragedia que, vista desde su *futuro anterior*, sería sólo el episodio doloroso de un romance heroico con final venturoso.

En una familia católica, entusiasta de la Semana Santa, como la mía, con la excepción ocasional de mi abuela, nadie asistía en mi infancia a los oficios, y ese absentismo no se vivía con mala conciencia. Ni Jueves, ni Viernes, ni Sábado Santo eran «fiestas de precepto», es decir, de asistencia obligatoria. Los oficios resultaban insoportablemente largos y tediosos, lo que se acentuaba por su carácter marcadamente clerical. Entre las miles de misas a las que he asistido en aquellos años no se cuenta ni un solo oficio de Semana Santa. Sin embargo, no creo que me perdiera ninguna de las procesiones que pasaban delante de casa, que no eran pocas, ya que vivía frente a la catedral.

A diferencia de una peregrinación, la procesión no se dirige a un lugar, sino que traza un círculo. Sigue un camino de ida y vuelta. Sale de una iglesia y regresa tras recorrer las calles de la ciudad. No ocupa un espacio sagrado, sino que lo lleva consigo, situándolo en su centro:

«Los que marchan en procesión no ocupan el espacio sagrado centralizado. En su lugar, llevan su 'centro' consigo... Una procesión normalmente vincula diferentes órdenes espaciales, por ejemplo, cívico y sagrado o urbano y rural»¹².

La procesión es un espectáculo cuyo movimiento transforma la calle. Acentúa al máximo la tensión entre el espacio profano y el nuevo orden que el desfile engendra. El paso se constituye en centro del que nace y desde el que se despliega el poder de lo sagrado. Aquí radica uno de los síntomas de la teatralidad de la Semana Santa. Si la música es el arte del tiempo, el teatro es ante todo arte del espacio. La teatralidad de las procesiones, su diferencia con el drama litúrgico en la iglesia, se pone de manifiesto en esa particularidad espacial, su cualidad propiamente cosmogónica. La procesión, para proyectar todo su impacto requiere de la calle; sólo allí resulta plenamente efectiva; la iglesia ahoga su efecto. Quienquiera haya visto una procesión desfilando por el interior del templo habrá advertido

12 GRIMES, pp. 7.416-17, subrayado E.G.

el debilitamiento del espectáculo¹³. El contraste entre espacio secular y el movimiento de lo sagrado que lo atraviesa produce el efecto decisivo. La ordenación que la procesión genera en el caos urbano, no surge en el cosmos preestablecido del templo.

El teatro de las procesiones se apoya en el status ambiguo que las imágenes tienen en el catolicismo. La iglesia sostiene que, mientras la *adoración* le corresponde sólo a Dios, la imagen puede ser objeto de una legítima *veneración* (prosternación, besos, velas,...), en la medida en que el honor que se le atribuye no se detiene en la materia sino que se remonta desde el icono a la persona que representa. La imagen debe atraer la mirada para reenviarla más allá¹⁴. El catolicismo ocupa así una posición intermedia entre la iglesia ortodoxa, que da culto al icono como un objeto *en sí mismo* sagrado, y las corrientes protestantes, que rechazan las imágenes o las admiten sólo con propósitos didácticos que excluyen la *veneración*. Sin aceptar su relevancia absoluta, el catolicismo ha tolerado un culto que va más allá de las limitaciones canónicas, y se concentra en la propia efigie, como ocurre con algunas de las que desfilan en Semana Santa. Aquí desaparece toda ambigüedad. En el frío de la calle el calor de la imagen despierta una emoción que se multiplica entre el público y disuelve toda resistencia. El desfile parece convertirse en liturgia. El efecto de la procesión vuelve sobre ésta:

«[Los que van en procesión] 'marchan con'

13 En GAVILÁN «El espacio...», lo explicaba con la anécdota que transcribo a continuación. Cuando observaba el discurrir de la llamada procesión de *Oración y sacrificio* por el interior de la catedral se me acercó una señora y me preguntó: «¿Esto es una procesión?» Tardé en reaccionar ante pregunta aparentemente tan estúpida, y le señalé con la mano a los capuchones que desfilaban ante nosotros, pero mi vecina repitió la pregunta: «¿Entonces es una procesión?» La miré estupefacto sin poder añadir más argumentos a los bien visibles que teníamos delante. Entonces la señora repitió en voz alta para sí misma. «Pues es una procesión, pero dentro de la catedral». No parecía particularmente estúpida, y tardé en darme cuenta de lo pertinente de la cuestión, y lo razonable de su desconcierto. El movimiento dentro de la catedral trastorna la función ordenadora del espacio, que resulta superflua en un lugar absolutamente estructurado (el altar como elemento jerarquizador, la distribución de las naves, la orientación, etc.). Eso hace que se desvanezca la energía transformadora que desprende el movimiento de la procesión en la calle.

14 BCESPFLUG, pp. 667 y 666.

el dios. Al caminar con un dios ganan mérito por asociación y dan testimonio de que lo sagrado no queda geográficamente restringido a un punto, sino que puede anexionarse otros lugares, aunque sea temporalmente. La mayoría de las procesiones implican tanto un imperativo territorial como una jerarquía de dioses o lugares sagrados. Ser visto, sobre todo en posturas de homenaje ante objetos sagrados, elevados, pero próximos, legitima vínculos y suele afirmar estos *sacra* como propios del grupo¹⁵.

La sacralidad de las procesiones se sostiene en la naturaleza ambigua de las emociones que suscitan. Proviene de las imágenes, se alimenta de la devoción que inspiran. Es precisamente en la calle donde su poder alcanza cotas más altas, como si el movimiento revelase finalmente toda la verdad que encierran. El factor decisivo es la tensión con el espacio profano.

En resumen, mi tesis sería que la procesión es una representación que tiende a presentarse como rito *litúrgico*, aunque carezca del lado invisible-real propio de la liturgia. En este aspecto está mucho más cerca del teatro que del ritual. Parte de su efecto consiste en presentarse como aquello que no es. Esa relativa inautenticidad no excluye el impacto «religioso» genuino del desfile, la emoción que puede provocar en los participantes, tanto cofrades como espectadores. En realidad combina efectos diferentes, asociados tanto a la creencia, como a la memoria, o a la estética teatral. Paradójicamente, las emociones propiamente religiosas que despierta pueden ser compartidas por los no creyentes, como podría ocurrir en otro tiempo con una *Pasión* de Rambal, cada diez años, con la ceremonia de Oberammergau, o sigue y seguirá ocurriendo con las Pasiones de Bach.

Teatralidad

La teatralidad de las procesiones no es sencilla. Los desfiles no se asocian a un proyecto artístico uniforme. Carecen así de coherencia estética; tampoco la han buscado. Articulan formas teatrales heterogéneas. Combinan el drama de los pasos, con una especie de teatro no-dramático, el acompañamiento de los cofrades, «*performance*» que sucede aquí y ahora. Por una parte, los pasos *emulan* episodios de la Pasión de Cristo. Son drama, es decir, *mimesis* de una acción.

15 GRIMES, p. 7.417.

Presentan un argumento coherente y bien conocido que se articula a través de personajes¹⁶. El argumento respeta incluso las tres unidades —de espacio, tiempo y acción—.

Por otra parte, el desfile de los cofrades ataviados con hábito y capuchón, se despliega como un espectáculo no-dramático, puramente performativo, que, sin embargo, no se presenta como teatro, sino como ceremonia religiosa, lo que intensifica su teatralidad.

En el drama un actor representa a un personaje. Ofrece la dualidad del signo teatral; nuestra atención oscila entre el carácter y la figura que lo encarna: Hamlet y *Lawrence Olivier* (*haciendo de Hamlet*). En el teatro no-dramático, por el contrario, la dualidad se disuelve. Así el movimiento de la cofradía en la calle no representa otra cosa que a la misma cofradía que desfila con el paso. Su carácter performativo se pone de manifiesto en la acción de los penitentes propiamente dichos —los antes denominados «cofrades de sangre»—, que marchan descalzos, caminan bajo pesadas cruces, o se ven obligados a sostener estandartes descomunales contra los vientos de abril. Lo que se produce aquí no es ya *mimesis* de una acción. No se representa otro dolor que aquel que los espectadores tienen ante la vista. Incluso la discreción con que el hábito esconde las identidades individuales acentúa el carácter anónimo y esencial de ese dolor. Quienes marchan descalzos o sosteniendo pesadas cruces no representan el dolor. Son ellos mismos dolor.

La dualidad del espectáculo —drama y *performance*— se distribuye entre los dos espacios bien diferenciados que articula la procesión: el plano elevado del paso, donde se desarrolla el drama, y el despliegue de la cofradía¹⁷. Cada plano parece situarse en un tiempo

16 Sobre la distinción teatro dramático/teatro post-dramático la obra de referencia es Lehmann. El segundo sitúa el teatro en el centro; el texto queda reducido a elemento, estrato y material del resultado escénico; no es ya su componente dominante (como en el teatro dramático), LEHMANN, p. 13. Incluso cuando la acción era danza o mera pantomima, el texto seguía siendo determinante, LEHMANN, p. 21. Totalidad, ilusión, representación de un mundo subyacen al modelo *drama*, LEHMANN, p. 22. El teatro postdramático se centra en lo que está sucediendo *ahora* ante nosotros.

17 Esta separación en altura sitúa a cofrades y espectadores en el mismo plano, lo que contribuye decisivamente a la efectividad del *Teatro en el teatro*, propio de las procesiones, que he analizado en otro lugar (GAVILÁN, «Karwochenzau-

diferente: el aquí y ahora de los cofrades, el tiempo complejo del paso, donde se combinan la evocación de un momento inicial (el Jerusalén histórico), el tiempo de la creación de las imágenes en el Barroco, el tiempo sin tiempo de una tradición que se repetiría año tras año, y el ahora de la disposición y la decoración del paso, que puede variar, no sólo de un año a otro, sino de una procesión a otra¹⁸.

Antes de analizar la teatralidad de pasos y capuchones, conviene recapitular mi posición:

1) La procesión, carente de los recursos de la liturgia, se ve limitada a los del teatro.

2) Despliega un espectáculo complejo que se presenta como ritual. Sitúa en su centro el drama sagrado de la Pasión, en un estilo que es a la vez de un realismo y una teatralidad acentuadas, de acuerdo con el modelo del Barroco, en una línea que entronca con la religiosidad ignaciana¹⁹.

3) El drama que se representa en los pasos se articula con una forma de teatro no-dramático, el movimiento de la cofradía.

I. Pasos, la plenitud del drama

Los pasos son teatro dramático. Componen sus escenas con esculturas de madera policromada, en un estilo realista, de gran ilusionismo. Representan argumentos fácilmente legibles. Podría decirse que todo está a la vista. Carecen de otro misterio que el milagro que representan, pero en cuanto a representación no dejan nada en la ambigüedad.

Las imágenes de madera vinieron a sustituir a actores que representaban las mismas escenas, como

ber...»). Cuando en una procesión la imagen se transporta a la altura de los cofrades, por ejemplo, el *Cristo de la amargura* en la procesión del *Silencio*, surge un efecto perturbador.

18 Inicialmente asimilé la dualidad al dispositivo barroco de teatro dentro del teatro —el ejemplo clásico es *The Murder of Gonzago* en *Hamlet*—. Acertaba, creo, pero me equivocaba al tratarlo como una doble forma de teatro mimético, y no es así. La obra exterior —la cofradía— no es ya teatro mimético.

19 He tratado la influencia decisiva de la religiosidad jesuítica sobre las procesiones de Semana Santa en GAVILÁN, «Procesiones ...»

tableaux vivants propiamente dichos. En la transición del *tableau* al *paso* se produjo una doble inversión: mientras los actores, dotados de movimiento, debían permanecer inmóviles, las esculturas, inmóviles representan el movimiento. En el cambio se encierra una paradoja, símbolo de una transformación inesperada. Podría denominarse «la magia de la madera». En principio, el hecho de que las tallas vinieran a remplazar a actores, que los escultores imitasen el vestuario, la gestualidad, la puesta en escena de los dramas litúrgicos, podría llevar a pensar que los pasos eran un mero sucedáneo de una forma *primera*, un producto inferior al *original*, el *tableau* o el drama litúrgico. Y sin embargo ocurre lo contrario²⁰. Las esculturas no debilitan la representación de la Pasión. Con la madera los pasos alcanzan una verdad nueva, algo que jamás podría conseguir el actor que representa a un crucificado: madera muerta que representa carne muerta, madera sagrada que representa un cuerpo sagrado²¹. En realidad, la imagen escultórica sería la forma *primera*, el modelo intemporal que imitaba el actor del *tableau vivant*.

La plástica posee una oscura magia. El ídolo al que se adora o el muñeco con que se conjura, son producto de la talla o el modelado. El dios del Antiguo Testamento creó el mundo con la palabra, pero para realizar su obra más perfecta, el ser «a su imagen y semejanza», se convirtió en escultor: «Entonces el Señor Dios modeló al hombre de arcilla del suelo, sopló en su nariz aliento de vida, y el hombre se convirtió en ser vivo»²².

La escultura es menos un *monumento*, es decir, un medio para guardar el recuerdo de hechos o personas *memorables*, que un espacio para *encarnar* el pasado, y lo es más que ningún otro arte. Una y otra vez figuras en cera, madera o piedra se han utilizado para dar cuerpo a los espíritus de los difuntos y hacer tangible su pervivencia más allá de la muerte. Los retratos de época republicana no eran propiamente retratos. Se utilizaban como un medio para dar cuerpo a los ante-

20 En lo que sigue resumo ideas que desarrollé en «Procesiones ...»

21 Una variante de la paradoja de la marioneta formulada por KLEIST: «... al hombre le sería por completo imposible ni tan siquiera alcanzar al muñeco articulado... En ese campo sólo un dios podría medirse con la materia; y aquí estaría el punto donde se enlazarían ambos extremos del mundo circular», p. 805.

22 Génesis, 1, 26 y 2, 7.

pasados, omnipresentes en la vida familiar. A través de las viejas efigies acudían en tropel cuando se producía un nuevo fallecimiento. Giacometti creaba estatuas para fascinar y seducir a los difuntos —decía Genet—, porque «esas obras no están destinadas a las generaciones jóvenes. Se ofrecen al innumerable pueblo de los muertos».

La escultura contribuyó a provocar un giro decisivo en las procesiones: los pasos no son ya sólo representación de otros acontecimientos —crucifixión, flagelación,...—, sino *presentación* de sí mismos, de una manera paralela a la dualidad característica del signo teatral en el teatro dramático (Hamlet y Lawrence Olivier). El fervor que despiertan las imágenes no se profesa sólo en tanto mimesis de acontecimientos sucedidos *in illo tempore*, sino como manifestación *actual* de lo sagrado, de una manera que poco las diferencia del icono oriental. Cada escena, especialmente si se trata de una imagen aislada —Cristo, la Virgen, u otros personajes del drama— está envuelta en una sacralidad alimentada por la devoción de cofrades y espectadores. Ese carácter se ve reforzado cuando, como en el caso de Valladolid, se suman la antigüedad y el mérito artístico, que acentúan la emoción de los fieles. Con la incorporación de la escultura al desfile se produce algo similar a lo que ocurre en el teatro Nō, tal como lo definía Claudel: «*Le drame, c'est quelque chose qui arrive, le Nō c'est quelqu'un qui arrive*»²³.

Pasos y procesiones se retroalimentan recíprocamente. La procesión extrae su fuerza de la escena sagrada que coloca en su centro. A su vez, la potencia a través de la puesta en escena —la elevación sobre plataformas, la posición central en el desfile, rodeado por la cofradía, la escolta militar, la iluminación, la decoración, incluso la apariencia de vida que proporciona el movimiento, el reclamo incansable de las bandas— tiende a acentuar la plenitud que irradia de las imágenes. En Semana Santa los pasos se convierten en condensadores que acumulan devoción y memoria.

A diferencia de la impresión de insuficiencia que produce en la calle una cofradía que marcha sin imágenes, los pasos sin cofradía, como barcas en la noche, crean una sensación extrañísima, mucho menos de que faltase algo esencial —lo que invariablemente ocurre

23 Traducida la frase pierde aquella intensidad: «El drama es algo que ocurre, el Nō es alguien que aparece» (CLAUDEL, p. 1.167). Podría decirse que la imagen en la calle es, como en el teatro japonés, *quelqu'un qui arrive*.

a la inversa, con la cofradía carente de paso—, que de una presencia mágica, como seres animados que hubiesen escapado de la estructura que los mantenía atrapados.

2. El aura oscura del capuchón

Paso y capuchones dibujan una simetría inversa. El paso, alude a una escena situada en un espacio y un tiempo diferentes, y, sin embargo, el *Atado a la columna*, la *Virgen de las Angustias* o cualquiera de las imágenes que desfilan en la procesión son a la vez manifestación directa de lo sagrado. Por el contrario, el cofrade, que pasa aquí y ahora ante nosotros, en una proximidad casi absoluta, tiene su centro fuera de sí, es pura alusividad: a la imagen, a la cofradía, al misterio, a la memoria compartida. Algo ya indicado parece confirmarlo: las sensaciones opuestas que despiertan la cofradía que marcha sin paso, y el paso que desfila sin cofradía. A diferencia de lo que ocurre con la imagen, una cofradía que marcha huérfana de pasos produce una incómoda sensación de incompletitud, incluso de incongruencia. Hay algo que no está, un vacío, una ausencia. Y sin embargo, debería ocurrir lo contrario: mientras el paso *representa* otra cosa —una escena ocurrida *in illo tempore*— la cofradía se *presenta* a sí misma como acompañante *ahora* de aquella escena. La naturalidad con que percibimos esta anomalía indica la necesidad de una explicación.

Frente a la madera policromada del paso, el capuchón, como el actor en el escenario, ofrece la inmediatez de su cuerpo, como epifanía de la presencia. En la calle el cofrade está muy cerca del espectador. La máscara hace posible que, sin embarazo alguno, a centímetros de distancia espectadores y cofrades puedan mirarse a los ojos²⁴. Y sin embargo, los capuchones despiertan a la vez una marcada sensación de lejanía. He aquí la definición benjaminiana del *aura* —acabo de parafrasearla con plena conciencia—: «singular aparición de una distancia, por cerca que se esté» («*einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag*»²⁵).

El aura nace de la dramaturgia de las procesiones. Ante todo, la máscara —el capuchón, que da nombre al cofrade—, pero no sólo. Deriva también de su ca-

24 En un texto inédito Rafael Vega escribía que los ojos de los capuchones recuerdan a los caballos.

25 BENJAMIN, p. 479.

racterístico aire ceremonial, la creación del espacio sagrado que engendra el desfile, la solemnidad que envuelve la cadencia del caminar (el «paso procesional»), acentuado por el ritmo de las bandas, el olor del incienso, la singular atención de los espectadores.

La máscara, emblema universal del teatro²⁶, es una constante en la calle. Su omnipresencia constituiría por sí sola un argumento a favor de la teatralidad de las procesiones. Sin embargo, la máscara está ausente de la liturgia. Sacerdotes, diáconos, monaguillos, el mismo obispo, que debe lavar los pies el Jueves Santo, no esconden su identidad, sino que la resaltan, pues sólo ésta da validez a la liturgia.

El capuchón posee la característica esencial de la máscara: transforma a quien lo lleva. Oculta sus rasgos y le dota de una nueva identidad, el cofrade, sin otro nombre que el de la hermandad²⁷. Surge una imagen que, repetida una y otra vez, no resulta monótona, una figura idéntica y diferente; a la vez, reconocible e irreconocible. El cambio no sólo modifica al cofrade hacia afuera. La máscara transforma también hacia adentro. Visto a través del capuchón, el mundo cambia, una experiencia que conoce todo el que ha desfilado en Semana Santa.

Por otra parte, la identidad dual que el capuchón crea, produce un equivalente al doble plano de la liturgia; sólo que aquí surge de un recurso, no «mágico»,

26 En el plano metafórico la máscara apunta siempre a un estado de doblez, a una discrepancia entre dos planos del ser o del sujeto; comparte así un contexto semántico con conceptos como *persona* o *rol*, BALME, p. 546. «En este doble juego de asimilación de rostro y máscara, por una parte, y de contraste, por otra, se expresa la característica dialéctica de la máscara, el mostrar y esconder. Alude simbólicamente a la función del teatro. Jean-François Lyotard la reducía a un denominador común: 'esconder-mostrar, eso es teatralidad', WEIHE, p. 13.

27 La máscara del actor ilustra no sólo la posibilidad de representar un papel, sino también el hallazgo antropológico de que el hombre por medio de la máscara es capaz de tomar distancia respecto a sí mismo. La máscara sostiene la conciencia de quien la lleva, de ser otro distinto al que aparece al observador, KREUDER, p. 192, «A la máscara le corresponde la indicación de un detrás, y sólo la existencia de un detrás acredita a la máscara como máscara; aunque no haya nada tras la máscara, la máscara lo necesita para mostrar que detrás no hay nada», WEIHE, p. 17. Se construye un doble mundo —el *detrás*, del rostro— y el de la máscara, único visible.

sino puramente teatral²⁸. Es el elemento clave en la sensación de esa distancia permanente, el aura que envuelve al cofrade. La dualidad dota de algo «siniestro», en el sentido preciso que Freud daba al concepto²⁹, al generar una doble identidad, oculta y manifiesta. Es también origen de la asociación fúnebre.

Darstellbarkeit del capuchón

El capuchón se mueve entre paradojas, asociadas a la incertidumbre de su doble identidad: la fascinación del aura y la sombra de lo siniestro. Podemos observarlo a escasos centímetros sin dejar de sentir su lejanía; está más allá, en el espacio que la procesión crea. Posee a la vez una individualidad sorprendente —la mirada, la figura, el gesto, el movimiento—, y sin embargo, a cierta distancia, no se diferenciará de las docenas o centenares que componen el cortejo. Esa presencia patente encierra también un secreto. Alude a la cofradía, al paso, a la fiesta, pero va más allá. La inmediatez de la presencia, su fisicidad, tiene un misterio que resulta inagotable. Es el secreto del actor, aquello que provoca su presencia en el escenario. No es algo acabado, como ocurre con el paso, la escena bien reconocible, sin apenas residuo. Por el contrario el capuchón —como el actor— transmite algo no dado, sino *dándose*, un gerundio que no culmina nunca, un sentido siempre aflorando, sin clausura.

Ese continuo diferirse del significado, frente a la claridad del paso, la redondez de su mensaje, el no estar dado, sino *dándose*, es lo propio del actor en el teatro postdramático, cuando todo se reduce a lo que está ocurriendo. No obstante ese ocurrir sigue aludiendo a algo que no está, que ya no es lo representado, sino otra cosa.

Para comprender la misteriosa teatralidad de los capuchones me parece menos útil la perspectiva tradicional del teatro dramático que la concepción de teatro como acontecimiento. Aquí resultan más iluminadores Heiner Müller, Pina Bausch o Robert Wilson

28 «Las máscaras prometen: otros rostros, otras existencias. Posibilitan comprender el yo como un rol y la personalidad como algo múltiple, constituido por variadas facetas. Yo puedo ser también lo que no soy», WEIHE, p. 15.

29 «Lo siniestro», es traducción insatisfactoria de «das Unheimliche» freudiano. Freud explica cómo *das Unheimliche* no es realmente nada extraño, sino algo conocido que se ha vuelto extraño.

que la *Poética* de Aristóteles o los textos del mismísimo Bertolt Brecht³⁰.

Para evitar una excursión tortuosa por una teoría un tanto abstrusa, intentaré explicarlo con una experiencia propia. Últimamente actúo en un espectáculo de la compañía gallega *Matarile teatro*, «El cuello de la jirafa», ejemplo característico de lo postdramático³¹. Parte de mi papel consiste en seguir fascinado a una bailarina, Mónica García, «La Flaca», que es realmente fascinante. En varios momentos de la pieza debo acentuar los signos de atención, lo que me obliga a centuplicar la concentración con que la observo. Una y otra vez percibo con toda nitidez que sus movimientos están produciendo algo —no me atrevo a llamarlo «significados»— que no sé nombrar. Tengo el convencimiento de que ningún lenguaje humano podría hacerlo, más allá de las metáforas, y en esa evanescencia que se desarrolla ante mí a escasos centímetros hay una belleza que lo inasequible de su significado intensifica hasta la emoción más intensa.

El desfile de los capuchones en las procesiones crea algo análogo, quizás no en términos de belleza pura, pero sí de misterio, esa continua imprecisión de un significado que sin embargo está ahí, en ese juego de cercanía y distancia que Benjamin denominaba *aura*.

La continua suspensión del cierre, que deja flotando un significado que el cuerpo del actor sugiere, pero no define, es asimilado por Lehmann a lo que en la tragedia se llamaba «destino», su trasfondo impalpable.

«Lo que hacía posible la tragedia antigua era la idea de que a la vida humana le era inherente [*innewohnet*] algo así como una coherencia inaccesible precisamente al saber del hombre, una forma, una ligazón —representable, visible sólo desde un punto de vista completamente distinto que los hombres no podían adoptar, el de los «dioses»—³².

30 Y, sobre todo, Lehmann es imprescindible.

31 Se estrenó en el Festival Internacional de Orense el 10 de octubre de 2015.

32 LEHMANN, p. 444. El acercamiento del teatro postdramático a la tragedia antigua, se asocia a la distinción sobre la que gira el trabajo de Lehmann, entre teatro y drama, reduciendo éste a una forma histórica concreta, de la que quedarían fuera otras, como la tragedia clásica, a las que en

Todo ello envuelve al capuchón, como al actor, en una temporalidad extraña, distinta a la del paso, que tampoco es precisamente sencilla. Compuesto de esculturas surgidas en distintas fechas, cada una de las cuales ha pasado por fases de repintado, retoque, restauración; puestas en escena —su disposición en el espacio—, decoradas, iluminadas, mucho más tarde,... El paso combina muchos tiempos, pero todos ellos están «fijos», cristalizados en un palimpsesto, al que en el futuro se podrán añadir nuevas fechas —incorporar o suprimir esculturas, restaurarlas, redistribuirlas, etc.—, pero que una vez realizadas quedarán fijadas en un cuadro estable.

No así el capuchón. El aura del cofrade, como la del actor, sugiere en cada momento una doble temporalidad que, a diferencia del paso, se presenta como algo vivo, la desconcertante simultaneidad del ahora y el «en otro tiempo», un segundo elemento que no puede fijarse como las fechas del paso. Es un «tiempo real», encerrado en un presente —*Viernes Santo*—, que es a la vez múltiple y perceptible —una vez más, el teatro como máquina del tiempo; aquí al servicio del *Karfreitagszauber*³³—.

Por un lado, los cofrades forman parte de un espectáculo cuya actualidad subraya la expectación que lo rodea; son el ahora más inmediato, casi tangible. Por otro, provocan una sensación temporal diferente, y muy peculiar, como situados en otro tiempo, el «érase una vez» del cuento³⁴. La idea proviene una vez más del estudio clásico de Hans-Thies Lehmann sobre lo postdramático, y aquí resulta inevitable una breve

este aspecto se acercaría el teatro de las procesiones. Lo he explorado en «Semana...».

33 «Hechizo de Viernes Santo», la «puerta del tiempo», la singular coyuntura temporal de ese día, el *kairós* que hace posible el milagro, la curación de Amfortas en *Parsifal*. La idea estaba presente en los relatos medievales del Grial. Tras un largo período de olvido, Perceval/Parzival toma conciencia de su misión en ese día. Wagner le da un giro a la circunstancia, que resulta todavía más afín al trastorno del tiempo de las procesiones. Convierte la idea de Viernes Santo, el *Karfreitagszauber*, en símbolo múltiple, cifra de la redención en torno a la que gira su obra. Sobre la cuestión, véase el capítulo décimotercero, «Kairós, aventura y narración: de Wolfram von Eschenbach a Umberto Eco», de GAVILÁN, *Entre...*, pp. 217-32.

34 Una de las razones de la fascinación que suelen despertar en el niño.

incursión en su obra. El teórico alemán parte de la contraposición entre la imagen-vídeo que se utiliza cada vez más en el escenario y el actor vivo, análoga (y la analogía no la hace Lehmann, sino el autor de estas líneas) a la que existe entre paso y capuchón. Frente a la imagen acabada del vídeo, el actor no ofrece algo cerrado; no está dado, sino dándose, envuelto en un *aura* siempre incierta. Se movería así en una temporalidad análoga a la del cofrade: la simultaneidad de una absoluta presencia y el «en otro tiempo» (*einst*³⁵) que evoca su figura.

«En el teatro resulta inevitable que la tensa mirada [del espectador] perciba al [actor] como situado «en otro tiempo» [*einst*], pero no viéndolo en espacios irreales cada vez más alejados, sino que la mirada gira sobre sí misma, apunta hacia la situación presente, a la percepción y a la comprensión de una figura que se convierte en enigma. Por ello esa mirada está acompañada de un sentimiento, no de integridad, sino de carencia. La esperanza no se colma porque la plenitud sólo insiste en la expectación, en lo ausente, en recuerdo, no en la realidad 'presente' del objeto. La figura teatral tiene una realidad que una y otra vez es anuncio, no presencia. En atención a ese punto final no realizado —la «presentación» plena— denominamos este modo de ser de la figura teatral su *presentabilidad* [*Darstellbarkeit*]³⁶.

La Semana Santa, La Fiesta

«¿Qué es lo sagrado de la fiesta? Sabemos que no es necesariamente algo alegre y divertido. También el luto puede estar asociado a la fiesta. Pero la fiesta tiene siempre algo en sí que enaltece, que saca a sus participantes de lo cotidiano y los eleva a una comunidad que los envuelve. La fiesta se asocia a un sentido del tiempo peculiar»³⁷.

35 Equivalente del inglés «once». «Habitualmente designa el pasado o el futuro lejanos», DROSDOWSKI, p. 150.

36 LEHMANN, p. 443. Me he tomado bastantes libertades en la nada fácil traducción, a fin de no desorientar demasiado al lector que no conozca un libro nada sencillo, pero eso sí, crucial para quien quiera entender el teatro actual.

37 GADAMER, p. 297.

Así, según Gadamer, la fiesta se definiría ante todo por tres rasgos:

- . Saca de lo cotidiano.
- . Enaltece y eleva a sus participantes convirtiéndolos en comunidad.
- . Se asocia a un sentido del tiempo peculiar.

Las procesiones contribuyen mucho más que la liturgia, a la fiesta de Semana Santa. En algunos lugares convierten esos días en el centro de su calendario. Desarrollaré esta idea en relación a la singularidad del tiempo y a la conciencia de comunidad.

I. El tiempo

«El tiempo es el elemento central de la fiesta»³⁸. Ésta representa ante todo su trastorno. Hace presente el pasado. Permite recuperar la relación entre los vivos y las generaciones de los muertos.

La Semana Santa está dominada por la rememoración, no sólo la rememoración de la Pasión, sino la rememoración de todas las rememoraciones anteriores. Cada fiesta repite en cierta medida la serie de fiestas que la antecedieron. Celebra su continuidad, la tradición, su carácter colectivo.

«El pasado 'disjunto' del mito se articula, por una parte, con la periodicidad biológica y estacional, por otra parte, con el pasado 'conjunto' que une, a lo largo de generaciones, a los muertos y los vivos»³⁹.

Pocas celebraciones tocan de forma tan central el nervio temporal de la fiesta como la conmemoración primaveral de la Pasión. Los nombres mismos —*Días Santos*, *Viernes Santo*, *Jueves Santo*, *Semana Santa*,...— destacan esa peculiar relación con el tiempo. Pero además los días de Pasión constituyen la única conmemoración asociada a un calendario lunar en nuestra sociedad; más aún, la fecha se fija por la asociación de tres calendarios: solar, lunar y semanal. Debe celebrarse en la primera luna llena después del equinoccio, en los correspondientes días de la semana —jueves, viernes,...—.

38 PRANDI, p. 212.

39 LÉVI-STRAUSS, p. 283.

Para conmemorar la Pasión se emplean recursos muy distintos en la iglesia y en la calle. La liturgia provoca el trastorno del tiempo más profundo que cabe imaginar. Se concibe como repetición *real* del drama a través del milagro, la quiebra del continuo temporal, la superación de la infranqueable separación entre pasado, presente y futuro. A pesar de ese carácter radicalmente milagroso en lo temporal, carece de excepcionalidad. La repetición del sacrificio en Semana Santa se diferencia muy poco de la que ocurre cada día en la más humilde de las iglesias. Carece así de la excepcionalidad que constituye la esencia de la fiesta; no genera ni la expectación inusitada, ni la vibración colectiva, ni el trastorno del tiempo, que ciertamente se produce esos días en la calle. En las procesiones ocurre justamente lo contrario. Carentes del poder milagroso de la liturgia, quedan reducidas a los recursos de esa máquina del tiempo llamada «teatro». Son sus mecanismos los que encierran las claves de la fiesta de Semana Santa.

El trastorno surge en la calle, la transformación de la ciudad, la magia de las procesiones; se asocia sobre todo a su poder de evocación. Proviene en parte del poder de las imágenes barrocas, que combina la representación naturalista del dolor con su transfiguración sagrada. En esas escenas se cruzan lo intemporal y lo real, la belleza del torturado, el realismo del Cirineo, el expresionismo de los sayones, la ingenua materialidad de los ángeles. Los imagineros consiguen envolver a sus Cristos en insondable melancolía. Presentan a las Dolorosas atravesadas por el sufrimiento universal de la viuda que está viendo morir a su hijo.

Sin embargo, se engañaría quien pensase que es la sola presencia de la imagen en la calle lo que provoca el trastorno del tiempo. La clave radica en lo propiamente *teatral*, aquello que produce la sensación de un tiempo otro. Surge mucho más del contraste con los capuchones (la «presentabilidad *lehmanniana*»), la inestabilidad de esa sensación simultánea de inmediatez y lejanía, la coexistencia en sus figuras del ahora y el otro tiempo, el poder de la máscara. Su aura fantasmal desdibuja las líneas del tiempo en la isla anacrónica de una ciudad en Semana Santa. Surge el clima de lo que las historias del Grial llamaban el *Karfreitag*: la primavera, la fiesta, el sacrificio, la conversión de la calle en escenario, lugar de encuentro, de expectación inusitada. La magia de los desfiles está en el contrapunto exacto de pasos y cofradías; ocurre que la espectacularidad del paso y la claridad de su mensaje

oscurecen el papel de los cofrades. En torno a estos se despierta la sensación mágica de un «en otro tiempo» (el *einst* del actor), y con ella, una comunidad fantasmal que se extiende más allá de quienes desfilan. También los muertos están presentes entre los enmascarados.

2. El nosotros

Las procesiones alcanzan uno de los propósitos centrales de la liturgia: la constitución de una comunidad que desborda los límites del tiempo y el espacio. Romano Guardini lo explicaba de forma admirable. El «yo» de cada fiel se convierte en un «nosotros». En la liturgia el individuo deja de serlo para transformarse en comunidad, una comunidad que no engloba sólo a los presentes, sino también a los invisibles ausentes:

«La liturgia no dice ‚yo‘ sino ‚nosotros‘... La liturgia no es celebrada por el individuo sino por la totalidad de los creyentes. Esa totalidad no se compone sólo de los hombres que están en la iglesia en ese momento; no es sólo la ‘comunidad’ reunida. Se extiende mucho más allá, fuera de los límites de ese espacio..., más allá de los límites del tiempo, en tanto la comunidad que reza en la tierra se hace una también con los que se fueron...»⁴⁰

Las procesiones realizan ese propósito con recursos teatrales, menos *reales*, pero más efectivos que la liturgia. En el templo la conciencia de participar en una comunidad que se extiende más allá de los límites de tiempo y espacio queda reducida a un conjunto de enunciados⁴¹; por el contrario, la calle lo convierte en una vivencia que va más allá de las fórmulas litúrgicas.

También los desfiles consiguen integrar la historia de Cristo. Parafraseando a Guardini podría decirse de las procesiones lo que él afirma de la misa:

«[los episodios de la vida de Cristo] son una parte del *Mysterium magnum*, sumergidos en el secreto del sacrificio, insertos en la estructura del correspondiente oficio dominical, del curso del tiempo en el gran orden del año eclesiástico, que marchan conjuntamente en el poderoso

40 GUARDINI, p. 32.

41 Todavía resuena en mis oídos la jaculatoria monótona y vacía que repetían los sacerdotes de mi adolescencia, «...con nuestro obispo José, el jefe de estado Francisco...».

impulso hacia el más allá, como se desarrolla en el conjunto de la liturgia»⁴².

Este rasgo paralitúrgico de las procesiones conecta con el nervio ancestral del teatro, clave desde sus orígenes: la presencia de los muertos. Heiner Müller sostenía que en la tragedia clásica quienes *hablaban* eran los muertos:

«Las máscaras eran necesarias porque en la tragedia antigua sólo actuaban muertos. La tragedia era invocación de muertos... Los muertos no pueden ser presentados con el rostro desnudo, por eso se requiere de la máscara»⁴³.

No resulta fácil advertir ese carácter de la tragedia; se sabe demasiado poco de lo que aquella ceremonia era realmente como teatro. Sin embargo, en Semana Santa se percibe bien esa presencia de *los otros*. El desfile de las cofradías está impregnado de un tono fúnebre. A Heiner Müller le hubiese fascinado esa cristalización de sus ideas. Así les ha ocurrido a otros dramaturgos ajenos a las tradiciones de Semana Santa, y quizás por ello más sensibles a esa teatralidad funeraria. En su versión de *Tannhäuser* Werner Herzog recurría a los capuchones: los coros de peregrinos, espíritus desencarnados, ataviados como cofrades de Semana Santa desfilaban lentamente por el foro, iluminados por una luz espectral, dando cuerpo a las almas de los arrepentidos. Para intensificar el efecto de procesión en la calle, una máquina de viento agitaba las capas⁴⁴.

42 GUARDINI, p. 45.

43 La cita proviene de las notas a la puesta en escena del *Tristan* bayreuthiano: MÜLLER, «Angst...», p. 216. La tesis reaparece con frecuencia en la excelente antología: MÜLLER, *Theater...* La idea del teatro como ceremonia de los muertos, se encuentra en otros dramaturgos. Por ejemplo, Genet: «el único lugar... en que podría construirse un teatro es el cementerio», «sólo vendría al teatro quien se sintiera capaz de un paseo nocturno en un cementerio a fin de verse enfrentado con un misterio», GENET, pp. 14 y 15.

44 El recurso no era nuevo en Herzog. Años atrás lo había empleado en su *Giovanna d'Arco* de Bolonia, aunque en ese caso el simbolismo era diferente. Otros directores han sucumbido a la magia del capuchón. Por ejemplo, Stefano Poda en su *Thaïs* de Turín. Pero el caso más chocante con que me he tropezado se daba en una ópera china, «El pabellón de las peonías». Bien es verdad que la puesta en escena era obra de un director que trabaja en Nueva York, Chen Shi-Zheng. En una de las escenas del jardín un espíritu de ultratumba aparecía vestido ¡de capuchón de Semana Santa!

Cuando Müller señalaba a la máscara trágica como vehículo para los muertos, no hacía sino apuntar a un rasgo universal. «Por todo el mundo se encuentran pruebas de la asociación de la máscara y la muerte, que ya la rigidez de la máscara apunta»⁴⁵. En efecto, el rostro del muerto está yerto. Desde la prehistoria todo hombre sabe que la calavera, máscara de la muerte, se encuentra bajo su piel⁴⁶.

El latín designaba la máscara con el mismo término, «larva», que nombraba a los espíritus difuntos. Su etimología acentúa aún más el vínculo. Deriva de «lares», espíritus tutelares de los antepasados. Originalmente aludía a seres infernales que más tarde se transformaron en divinidades benéficas⁴⁷. En las lenguas de África no hay un lexema que traduzca «máscara». Al igual que ocurría con el latín «larva», se le da nombre de lo que supuestamente representa: *espíritu, espíritu de los antepasados, antepasado, muerto...*⁴⁸. La máscara crea relaciones entre vivos y muertos. Actúa como un dispositivo para crear presencia en un doble sentido: el pasado se actualiza y lo ausente se hace presente⁴⁹.

«Otra tesis apunta claramente la relación con el culto de los muertos. Según ésta, las máscaras proceden de una antigua práctica de modelado mediante vaciado de los cráneos de los antepasados, para utilizarlos en rituales chamánicos. Estos objetos podrían describirse como ‘figuras de recuerdo de los muertos’. Desde entonces la función de recuerdo ha quedado adscrita a la máscara»⁵⁰.

El capuchón, que borra las identidades individuales, abre así el territorio anónimo del cortejo; permite que los muertos marchen en la noche como lemures benignos, ocultos bajo las máscaras.

45 WEIHE, p. 20.

46 KRIEGER, p. 621.

47 ERNOUT, p. 342. En alemán se sigue empleando «Larve» para «máscara».

48 KREUDER, p. 193.

49 WEIHE, p. 22.

50 WEIHE, p. 21.

BIBLIOGRAFÍA

BALME, Christopher B. «Maske». En Klaus Weimar (ed.), *Reallexikon der deutschen Literatur Wissenschaft*. Berlín: Walter De Gruyter, 2007, vol. II, pp. 546-49

BENJAMIN, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Dritte Fassung)*. En *Gesammelte Werke*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, vol. I, 2, pp. 471-508

BOESPFLUG, François. «Image». En Jean-Yves Lacoste (ed.), *Dictionnaire critique de théologie*. París: P.U.F., 2007, pp. 666-71

CLAUDEL, Paul. «Nö». En *Œuvres en prose*. París: Gallimard, 2006, pp. 1.167-76

ENGEL, Ulrich. *Die Liturgie der Karwoche und der Osternacht. Ihre Symbole, Zeichen, liturgischen Besonderheiten und deren Bedeutung*. Illertissen: Maria Media, 2010.

ERNOUT, Alfred y Antoine MEILLET. *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. París: Klincksieck, 2001.

DROSDOWSKI, Günther. *Duden Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*. Mannheim: Dudenverlag, 1989

FREUD, Sigmund. «Das Unheimliche». En *Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2008, pp. 135-72.

GADAMER, Hans Georg. «Über die Festlichkeit des Theaters». En *Gesammelte Werke*, vol. VIII. Tübingen: J.C.B. Mohr, 1999, pp. 296-304.

GAVILÁN, Enrique. «Karwochenzauber. Ein Blick auf die theatralische Seite der Prozessionen von Valladolid». En *Jahrbuch für Volkskunde*. Würzburg-Innsbruck-Fribourg, 2004 (Sonderdruck), pp. 135-50.

GAVILÁN, Enrique. «El espacio y el tiempo de la procesión. Mircea Eliade en Valladolid». En Joan Llinares (ed.), *Mircea Eliade, el profesor y el escritor*, Valencia: Pre-Textos, 2007, pp. 157-74.

GAVILÁN, Enrique. *Entre la historia y el mito. El tiempo en Wagner*. Madrid: Akal, 2013.

GAVILÁN, Enrique. «Procesiones de Semana Santa y tragedia griega: más allá de la representación». En Carmen Morenilla y otros (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad Clásica. A la sombra de los héroes*. Bari: Levante, 2014, pp. 325-360

GENET, Jean. «L'étrange mot d'...». En *Œuvres complètes*, vol. IV. París: Gallimard, 1975, pp. 7-18.

GRIMES, Ronald L. «Procession». En Lindsay Jones (ed.), *Encyclopedia of Religion*. Detroit: MacMillan Reference USA, 2005, vol. XI, pp. 7.416-18.

GUARDINI, Romano. *Vom Geist der Liturgie*. Ostfildern: Matthias-Grünwald, 2007

KLEIST, Heinrich von. *Über das Marionettentheater*. En *Werke in einem Band*. Munich: Hansen, 1990, pp. 802-807.

KREUDER, Friedemann. «Maske/Maskerade». En Erika Fischer-Lichte y otros (eds.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler, 2005, pp. 192-94

KRIEGER, Uwe. «Maske». En Manfred Brauneck y Gérard Schneilin (eds.), *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen. Bühnen und Ensembles*. Hamburgo: Rowohlt, 2001, pp. 621-25.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. París: Plon, 1992.

MÜLLER, Heiner. «Angst und Geometrie. Aus einem Gespräch über Tristan und Isolde». En W. Storch (ed.), *Der Raum Bayreuth. Ein Auftrag aus der Zukunft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002, pp. 215-20.

MÜLLER, Heiner. *Theater ist kontrollierter Wahnsinn. Ein Reader*, Detlev Schneider (ed.). Berlin: Alexander Verlag, 2014.

PRANDI, Carlo. «Fiesta». En Giovanni Filoramo (ed.), *Diccionario Akal de las religiones*. Madrid: Akal, 2001, pp. 211-12.

WARSTAT, Matthias. «Ritual». En Erika Fischer-Lichte y otros (eds.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler, 2005, pp. 274-78.

WEIHE, Richard. *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*. Munich: Wilhelm Fink, 2004.