

ANTROPOLOGÍA DE LA RELIGIÓN Y LITERATURA: EL RELATO 'ADIO!...' DE MIRCEA ELIADE

Joan B. Llinares. Universitat de València

Para la próxima conversación con Jorge V. Arregui

Mircea Eliade (Bucarest, 1907 – Chicago, 1986) suele ser conocido y citado por sus estudios de antropología y fenomenología de las religiones. Ciertamente, en torno a los años sesenta y setenta del siglo XX fue un religiólogo muy famoso, de notable poder en las universidades norteamericanas y de reconocido prestigio tanto entre orientalistas como en el diverso colectivo internacional de historiadores de las ideas, los ritos y las creencias religiosas. Sus teorías sobre los mitos y los símbolos, sobre el espacio y el tiempo sagrados, sobre el yoga, el chamanismo y la alquimia, los sueños, los rituales de iniciación o las modas culturales contemporáneas, expuestas siempre –en francés o en inglés– con acertada retórica, pasión y mucha información bibliográfica, le dieron abundantes lectores de diferentes áreas académicas, desde la prehistoria y la arqueología, a la psicología y la etnografía, pasando por la filosofía, la crítica literaria y la interpretación de las artes y el folklore. Posteriormente, se ha tenido que admitir que ese sabio también era, y quizá en primer lugar, un escritor vocacional, un grafómano empedernido, un «poeta». En efecto, a pesar del exilio, de años de penuria y de su turbulento pasado político, nunca abandonó el rumano, su lengua materna, en la que ya había obtenido premios y liderazgo generacional durante los tensos años treinta del siglo pasado, y en la que no dejó de escribir y publicar hasta la muerte fragmentos de sus diarios, capítulos de sus memorias, voluminosas novelas, algunas obras de teatro y múltiples relatos, a menudo de ese género de difusas fronteras denominado 'literatura fantástica'. El investigador y el profesor universitario también había sido periodista y conferenciante, viajero y cronista, editor y narrador. Esta faceta más personal y escondida de su extensa obra –afortunadamente ya casi por entero consultable en castellano gracias sobre todo al gran trabajo de traducción de Joaquín Garrigós–, será la que centrará nuestra atención: deseamos insistir en su importancia y significado, y hasta promover un debate sobre su particular estructura en la que, de manera paradigmática, la ciencia del experto en historia de las religiones se enriquece y se complementa con las creaciones, las fantasías y los sueños del literato, del prosista impenitente que desde su adolescencia plasmó sobre el papel en originales relatos los productos de su imaginación, las fulgurantes chispas que trataban de orientar a sus coetáneos en

tiempos de crisis, oscuridades y naufragios. No es casual que Eliade tuviera en gran estima a un autor hispano que comparte con él esta doble dimensión de profesor universitario y periodista en activo, de pensador y escritor, de ensayista y dramaturgo, de filósofo de la religión y poeta, e incluso de político y exiliado, nos referimos a Miguel de Unamuno.

El teatro interesó mucho no sólo al Eliade escritor en su faceta de dramaturgo, sino de modo especial al historiador de las religiones, pues ya en los rituales de magos y chamanes, de juglares y fakires, descubrió una especie de *prehistoria del espectáculo*. El célebre 'milagro de la cuerda', popular prodigio de la India en general y de la tradición budista en particular, como cuentan tantos viajeros, representa la ascensión de un discípulo por un hilo o cuerda que se eleva a los cielos y el posterior lanzamiento al aire de un cuchillo por parte del maestro; a continuación, los atónitos espectadores ven la caída del cuerpo a trozos, de los miembros separados de ese discípulo, que el maestro entonces recoge y recompone, resucitándolo a la vida. Contundente demostración de los especiales poderes de dicho mago, del chamán en los rituales de iniciación, o del mismo Buda sobre su propia persona, y poderosa vía de revelación del mundo desconocido y misterioso de lo sagrado, del secreto mundo de la magia y de la religión, al que sólo tienen acceso los ya iniciados. Repárese en que el mago es aquí, de hecho, un escenógrafo, un dramaturgo, un creador de espectáculo: los espectadores contemplan la fuerza que tienen el pensamiento y la voluntad, las palabras y los gestos del mago o del chamán, y al mismo tiempo imaginan el extraordinario poder creador de los dioses. El espectáculo brinda, pues, a los ojos de Eliade, grandes lecciones ontológicas, teológicas y religiosas (Cf. nuestro artículo «Notas sobre la antropología de la religión y el teatro en Mircea Eliade» en J. V. Bañuls, F. De Martino y C. Morenilla eds., *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, Bari, Levante Editori, 2006, pp. 301-332, y en especial las pp. 322-323.)

En algunos pueblos y culturas ciertos rituales religiosos se han convertido en obras de arte, en espectáculos y escenificaciones dramáticas propiamente tales. Por ejemplo, en Japón y quizá también en la antigua Grecia, el ritual mítico de los 'visitantes', esos espíritus de los héroes y antepasados que se aparecían recubiertos de máscaras, ha dado origen al *teatro*, al drama como género literario, como las atrevidas innovaciones de Thespis permiten suponer: de los aledaños del espacio sagrado de la sepultura de un héroe se pasó al espectáculo ambulante con actores allí donde se congregaba público para diversión y ganancia, esto es, a la escenificación del drama en cualquier espacio profano en el que estacionaban las carretas y se improvisaba un escenario, para regocijo de todos. Ahora bien, ¿es el teatro sólo cosa del pasado? ¿qué puede hacer en nuestros días? ¿tenemos algo que aprender, seamos actores, seamos espectadores, de lo que un historiador de las religiones ha pensado al respecto?

En 1964 escribió Eliade un relato bastante excéntrico –incluso dentro de su polimórfica producción–, que se titula con una palabra italiana que, tanto para sus compatriotas como para nosotros, es de fácil comprensión, uso culto y ritualizado en duelos y despedidas, y obvia etimología, «*Adio!...*», esto es, «*¡Adiós!...*», o, si se prefiere, «*¡Hasta la vista!*», relato que, hasta donde sabemos, todavía no ha sido traducido al

castellano, razón por la cual utilizaremos como texto de referencia la traducción alemana de Edith Silbermann, publicada en el volumen: Mircea Eliade, *Phantastische Geschichten*. Frankfurt del Meno, Ed. Insel, 1978, pp. 316-341. Sobre este texto el escritor anotó comentarios en el volumen II de los *Fragments de su diario*, concretamente el 23 de marzo de 1974, ya que unos días antes había recibido la edición de su drama de 1939 *Ifigenia*, en curiosa coincidencia de intereses, pues la publicación de esa antigua obra de teatro, treinta y cinco años después de haber sido escrita (y hasta estrenada, cosa que sucedió en 1941, en un contexto poco propicio), llegó a sus manos en un momento en el que se hallaba redactando un relato dedicado al personaje de Ieronim Thanase, un actor y director de teatro que ya había aparecido en narraciones anteriores y que volvería a aparecer en otras posteriores, sobre todo en esa significativa novela breve de 1978-1979 llamada *Diecinueve rosas*. En tales comentarios Eliade reconoce que apenas había cultivado su pasión por el teatro en producciones directas como dramaturgo, en piezas escritas expresamente para la escena, si bien no había dudado en *abordar problemas teatrales como narrador a través de sus relatos*, pues «se trata siempre de reconsiderar el espectáculo dramático, a pesar de no precisar jamás en qué consiste exactamente esa reconsideración.» (*Fragments d'un journal II, 1970-1978*, trad. de C. Grigoresco, París, Gallimard, 1981, p. 178). Entre esos relatos dedicados a reflexionar sobre el *espectáculo dramático* enumera aquél al que nos dedicaremos, «*Adio!*...». Al leerlo ahora quizá podremos entender la singular forma en que ese estudioso novelista tributó homenaje al teatro, reverenciando los mágicos poderes del genuino espectáculo.

Un rasgo peculiar de este texto narrativo es la constante inscripción del «yo» del narrador a lo largo de su desarrollo, sobre todo en dos momentos cruciales, al inicio y al final del relato. En efecto, éste empieza así: «Si alguna vez tuviera que decidirme a escribir una pieza de teatro, procedería de la forma siguiente:» (p. 316), y a renglón seguido pasa a describir una tarde de estreno de una obra «experimental» en un teatro del momento, con sus actores y su público, y el accidentado curso de esa peculiar representación. Se percibe la huella epocal, los años sesenta (el texto es, repetimos, de 1964), el ambiente del teatro de vanguardia y de un público cultivado y desinhibido. El relato acaba con la intervención directa del escritor, reclamado por el público y por el director de la obra para que aclare determinada escena clave del espectáculo. El autor oye las preguntas de la gente «como en un sueño» (p. 340), manifiesta que también se halla asistiendo a la representación, que conoce a todos los actores, y que, por desgracia, no sabe responder a la cuestión que le plantean el director y los asistentes... con lo cual encuentra la verdadera razón de su resistencia a escribir teatro, hallazgo que le reafirma en su negativa: en efecto, deja de escribir la pieza, y acaba así el relato, con la brusquedad de un despertar. Vemos, pues, que la narración tiene la estructura de un sueño, de una fantasía, de un proyecto meramente imaginado, que concluye con la reafirmación de una negativa: no escribir teatro en las circunstancias del presente, cancelar tal expectativa por su inoperancia, olvidar por completo esa ilusión convertida en pesadilla. No obstante, dicho plan ha dejado su rastro sobre el papel, ha provocado escritura, pues tenemos el relato detallado de esa pieza truncada,

relato que ha sido publicado por su autor y que podemos leer y releer. Habrá que esclarecer, por consiguiente, los motivos de la renuncia a la dramaturgia, las meditaciones que conlleva tal drástica decisión sobre el abandono *no* de toda escritura, sino tan sólo de la escritura para el teatro... los interrogantes que perduran, inscritos en escorzo en el texto.

En las circunvoluciones de la pieza imaginada también se encuentran referencias directas sobre su autor; por ejemplo, el director de la obra niega determinada interpretación propuesta por una actriz que es bailarina, porque «el autor» es «un catedrático universitario que teme ser malentendido...» (p. 324). No deberá, pues, haber bailes en cierta escena por parte de esa actriz, porque ello, como repite el director, «generaría dificultades a causa del catedrático de Universidad» (p. 326), una frase que está repleta de ironía. A continuación se percibe que no sólo hay diferencias entre la concepción del texto por parte de los actores y por parte del autor, sino que también la hay entre la forma de entenderlo el autor y la del director de la obra, aquél inclinándose por una lectura simbólica de determinada escena y éste representándola como una realidad efectiva e inmediata (p. 327). No obstante lo cual, el director se deja ilustrar por el autor en otros pasajes de la obra, por ejemplo, sobre las meditaciones de los eremitas (pp. 327-328), o sobre el decorado, compuesto prácticamente por dos elementos muy crudos y directos, a saber, toneles y horcas, barriles y patíbulos (p. 328). En ese contexto el director añade: «El terror en la historia es, ciertamente, uno de los pensamientos que obsesionan al señor profesor. Si ustedes han leído *Le mythe de l'éternel retour*, se acordarán...» (p. 329). La presencia del autor del texto se ha hecho, pues, inequívoca: el «yo» del escritor, tan presente al principio y al fin del relato, el «yo» de un escritor que es profesor universitario, corresponde sin lugar a dudas al «yo» del mismo Mircea Eliade, quien, como es bien sabido, publicó ese célebre ensayo, *El mito del eterno retorno*, en francés en 1949, y firma este relato en Chicago en 1964, pero no por ello deja de estar aterrizado por la historia, cosa que resulta perfectamente comprensible si recordamos que jamás ha olvidado que es rumano y que escribe para rumanos que soportan las tragedias de las guerras y los imperialismos del siglo XX.

Su persona se proyecta en el texto de muchas otras formas, ya que como investigador universitario está perfectamente informado de los descubrimientos y las publicaciones de su área académica, y no desea que su pieza teatral se desvíe de la verdad histórica, con lo cual cambia constantemente el orden de representación de las diferentes escenas de la obra según el 'estado de la cuestión' a representar (p. 329). Esa pieza, añade el director, es a la vez un compendio y una aclaración de la historia entera de las religiones, pues su autor es él mismo un «historiador de la religión» y, dadas esas circunstancias, ¿sobre qué podría informar mejor un autor sino sobre el ámbito del saber, sobre la disciplina para la que se sintió llamado y a la que ha convertido en su vocación y en su profesión? Si un poeta escribe poemas y un filósofo escribe filosofía, ¿sobre qué debería escribir un profesor de historia de las religiones, en especial si toma la decisión de preparar una pieza de teatro? (p. 332). Es obvio y coherente, así pues, que la obra coincida con la concepción general y los resultados concretos de los estudios de historia de las religiones que dicho autor, Mircea Eliade, ha realizado a lo

largo de su vida. El profesor de Chicago puede, por lo tanto, dedicarse a confeccionar una *Historia de las ideas y creencias religiosas*, que por entonces había deseado concentrar en un único volumen, y también puede, como escritor, transmitir la quintaesencia de sus conocimientos en un relato que nos *cuenta* cierta obra de teatro.

En efecto, esta obra comenzaría de la forma siguiente:

Un actor aparece delante del telón del escenario, se aproxima al proscenio y proclama: «¡Adio!...», deja luego que su mirada planee por la sala como si buscara a alguien, repite una segunda vez: «¡Adio!...» y, tras una pausa más larga y más tensa, añade: «Eso era todo lo que tenía que decirles: ¡Adio!...» Emocionado, e insinuando algún gesto de despedida con los brazos en alto, ese actor se retira con discreción, como dando a entender que ya no le resta nada por hacer, y desaparece por detrás del telón.

Por diversas que sean las reacciones del público, miradas hacia la parte trasera de la sala, conversaciones privadas, actitud de impaciente espera, etcétera, la situación permanece inalterada, el telón sigue cerrado. Hasta que desde el interior velado del escenario se perciben unos sonidos, el grito de una mujer y el texto pronunciado simultáneamente por varias voces masculinas, unas frases breves de amenazante resonancia. Los espectadores comienzan a intranquilizarse, no entienden aquello que apenas oyen, unos se levantan, otros gritan y protestan...

Entonces un señor de mediana edad se presenta en escena, y sus palabras iniciales se pierden entre el tumulto, que pronto se transforma en atento silencio: «En nombre del director y de mis colegas, les pido que guarden silencio. No me resulta fácil explicarles todo esto. He tratado de librarme de esta tarea, le he suplicado al director que escogiera a otra persona para que les transmitiera crudamente la verdad, pues yo tengo tendencia a perderme en digresiones y alegorías, aunque sea para exponer que los días se acortan, como ahora a comienzos del otoño. He de hablarles incluso antes de haber representado mi monólogo en el segundo acto de la pieza, intervención para la cual he tenido que renunciar a ofertas que me llegaban de provincias. Ese monólogo se ha de recitar *sotto voce* y tras el telón, con lo cual ustedes no podrán ni oírme ni verme.»

Las risas y los aplausos y las peticiones de silencio que la extraña intervención provocó se acallaron en unos instantes gracias a una voz fuerte que irrumpió tras el telón, como si hubiera dado una orden. En efecto, al punto se oyeron unas aclamaciones lejanas y el cercano sollozo de una mujer, que parecía en llanto. El actor que antes había hablado continuó su intervención: «¡Qué rápido pasa aquí el tiempo! Ya estamos en la tercera escena, quizá la más misteriosa y trágica de la obra. ¿Cómo se lo he de explicar? Si he de satisfacer al director, tendría que confesarles que coincidimos en el hecho de comenzar la representación a las veinte horas y treinta minutos. Y rogarles que permanezcan en silencio, pues, a pesar del telón, desde el escenario se oye todo lo que se hace en la sala y los monólogos, diálogos y escenas son muy sutiles, apenas en susurros, así pues, ¿por qué tendríamos que contestar a las preguntas que cualquiera nos pueda lanzar? Responderemos cuando lo consideremos correcto, y nos daremos

tiempo para hacerlo. La representación ha de haber acabado a las once y media, tenemos bastante tiempo, no hay, pues, por qué apresurarse...»

Tembló entonces el telón y un joven de la primera fila indicó que alguien se había caído. Pero el actor prosiguió: «Ya no nos entendemos. Pensaba que la presencia del telón nos separaba a ustedes, el público, de nosotros, los actores, abriendo como un abismo infranqueable. Pero no es eso. Digan lo que digan, todos somos humanos, estemos delante o estemos detrás del telón. Lo decisivo es el tiempo. No nos apresuraremos, tenemos confianza... Pero no es tan sencillo —añadió—, nosotros no nos entendemos. Aunque parece que hablamos la misma lengua, ustedes no pueden entendernos. ¿Quién de ustedes no conoce la palabra *Adio*? Y, sin embargo, cuando mi compañero les explicó que *eso era todo lo que teníamos que decirles*, comenzaron a reírse, a aplaudir, a patear... Por tanto, el director y los actores les volvemos a pedir que guarden silencio y que tengan paciencia, o, si no están dispuestos a esperar, que se vayan a sus casas...»

Esta intervención desató la respuesta del público, un espectador de las primeras filas puntualizó: «¡No somos el público habitual!», palabras que repitieron a coro sus vecinos, con añadidos y comentarios: «Sabemos distinguir las cosas, nos hemos preparado para esta obra, llevamos el verano entero consultando libros, hemos estudiado.» «¡Y lo hemos hecho para entender la pieza!» «Nos interesa de verdad el teatro, *imagen de la vida, breviario de ideas, estimulante de la fantasía!*»

A lo cual el actor replicó: «Ha sucedido lo que había previsto. Se lo había advertido al director. ‘Preparémonos para la quinta escena —le dije— que la gente vendrá preparada. Quizá hasta habrán aprendido sánscrito, en todo caso se habrán dedicado a la antropología, al estudio de los mitos, a los análisis estructurales. Hemos de contar para el estreno con un público formado, con universitarios. Quizá tendremos que levantar el telón...’»

El silencio volvió a adueñarse de la sala, para muchos parecía que la obra por fin comenzaba, como estaban ansiando. Entonces se oyó con claridad un grito tras el telón: «¡Por el amor de Dios!» El actor del proscenio comenzó a palpar el telón hasta que encontró el extremo que buscaba y, dando un tirón, explicó: «La quinta escena. Desde determinado punto de vista...» Pero los espectadores no le atendían, miraban la parte del escenario que había quedado abierta, en la que se veía a una joven y hermosa mujer de larga cabellera, con las manos a la espalda, atada, frente a un hombre mayor, de lúgubre mirada. Apenas lo habían visto cuando éste se retiró tras el telón. La mujer parecía despertar de un sueño, sus rasgos se iluminaron. En ese instante aquel actor volvió a tirar del telón, cerró el escenario y regresó al proscenio: «No aplaudan, por favor —dijo— que la escena todavía no ha acabado. Tengan un poco de paciencia. La escena es de suma importancia para nosotros. Piensen en su infancia, recuerden a los amigos que han perdido...»

En ese momento comenzó a oírse tras el telón un sostenido clamor, que provocó la impaciencia del público, hubo de nuevo aplausos y pataleos, los estudiantes estaban incontentes, la joven que habían entrevisto se precipitó sobre el proscenio: «¿Qué pasa aquí?» —dijo con voz ronca— «parece que hayan olvidado que están en un teatro.»

Si no entienden la obra, por mí, pueden irse, pero sin alborotos, vayan a la caja, que les devolverán el importe de las entradas.»

Un joven contestó con aplomo y tono amenazante: «Lo vamos entendiendo todo muy bien, hasta ahora lo hemos seguido todo, se trata del problema del padre. Pero queremos saber cómo continúa. ¿Por qué habéis bajado el telón?» La actriz, por su parte, preguntó: «¿Quién ha bajado el telón?» Y el joven le respondió: «Su compañero.» Y la actriz replicó: «No entiendo lo que me quiere decir. Nosotros no nos preocupamos del telón. Eso es lo novedoso de nuestra representación: actuamos como si no hubiera telón. El autor ha mantenido la división en actos y en escenas, pero ha renunciado a que se abra y se cierre el telón. Es bien claro por qué lo ha hecho. Porque la obra de ese modo se acerca más a la realidad, a la vida. En la vida de todo humano también hay partes y etapas, pero sólo cae el telón una única vez. Si no lo entienden...» «Y sin embargo –dijo el joven con nuevo brío, y señalando al actor–, sin embargo, alguien ha cerrado el telón. El telón que está a sus espaldas. Y no puede haber sido nadie más que su compañero.» Varios espectadores asintieron, dándole la razón.

La actriz miró inquisitiva a su compañero y éste dijo con tristeza: «Ya se lo he dicho, ya les he dicho que no entienden la obra. En vano han dedicado el verano a estudiar y a prepararse. *Tal y como nosotros lo montamos, no entienden lo que sucede!...*» «Peor todavía, parece que lo interpreten todo al revés...» La muchacha recogió su melena, avanzó un paso y añadió: «Al igual que mi compañero, yo también he intentado librarme de esta tarea. Le he dicho al director que yo no valgo para esto, que me resultaría más fácil explicarlo bailando, pero el autor no lo permite, es un profesor que teme que le malentiendan... Por eso le he pedido que escoja a otra persona que goce de credibilidad y a la que el público preste atención», indicó, elevando la voz. Varios estudiantes la apoyaron, ahora entendían lo que veían, sólo deseaban que la representación siguiera por ese cauce.

Con todas sus fuerzas gritó entonces la muchacha: «*Escoja al hijo de Dios, genitum, non factum.*» Se pasó la mano por la frente, pálida, y susurró: «Perdón. No se me tenía que haber escapado. Era un pasaje de la escena novena...»

«No exactamente», precisó un espectador, «el autor lo ha tomado del *credo de Nicea*, creo en Dios etcétera, etcétera, engendrado, no creado». «¿Y qué? ¿Qué importancia tiene eso?», preguntó alguien. «Muchísima –contestó el aludido, persona inteligente y con sentido del humor–, pues sí, como ha dicho la señorita, eso es un pasaje de la escena novena, entonces se trata de un plagio...» «Quizá es una cita», comentó otro. «Depende del contexto», puntualizó un estudiante. «Y más todavía del tono», añadió su vecino. «Nos gustaría escuchar cómo lo recitan», se apresuraron a decir otros estudiantes.

La sala entera concentró sus miradas en la actriz, que dijo: «Me resulta difícil explicarles cómo pronuncio esa frase. Para ello tendrían que conocer primero en qué estado de ánimo me encuentro. Y para eso tendrían que saber también mi pasado, mi origen social, los problemas con los que he tenido que bregar desde la infancia. Pues ya desde entonces me sentía atraída por todo lo que me era desconocido... hasta el día en que, lo recuerdo perfectamente, fue este mismo verano, vi el anuncio de una obra

de teatro titulada «Adio!...» Quedé conmocionada, como si hubiera encontrado a alguien a quien hubiera estado esperando todo el tiempo y que pudiera hacerme feliz... Esa persona se dirigía hacia mí y me decía: «Adio!...» Comencé a llorar allí mismo, delante del cartel, comprendí que ya no había esperanzas, que ya no lo encontraría, que se había despedido de nosotros. Todavía había tenido tiempo de decirnos, de decirme, de decírmelo a mí en particular, «Adio!...». Estaba llorando ante el cartel cuando el director me vio y me preguntó si quería interpretar el papel de Melanie, un papel difícil. Le dije que era bailarina, y reconoció que habría dificultades a causa del profesor, pero no entendí lo que me quería decir. ¿Lo hubieran entendido ustedes?»

«El director lo sabía porque tiene una especial pasión por la historia de las religiones. No por toda, sino por lo esencial: las religiones de la India, del Tíbet, del Japón. Seguramente se habrán dado cuenta de cómo ha interpretado la escena quinta, no como deseaba el autor, como un símbolo, sino como la realidad, tal como la entiende el mahayana, por ejemplo.»

Una señora de edad protestó indignada por la tarea del director, pues ella afirmaba que había estudiado el mahayana y no había captado tales referencias en la versión representada. Otros estudiantes se sumaron a las protestas y reclamaron la presencia del director. Éste se presentó desde la parte trasera de la sala con un cronómetro en la mano: «No sé cómo ni cuándo debería darles mis explicaciones, en breves minutos comenzamos el acto segundo y les volvemos a pedir silencio, el acto requiere mucha concentración. Entre los monólogos hay largos silencios, aunque esos sublimes monólogos son prácticamente inaudibles, se recitan *sotto voce*, mejor dicho, son meditaciones. Y el autor me advirtió que varios eremitas se dormían al meditar y que dejaban de saber lo que les ocurría: ¿retornan a la nada, se pierden en lo inconsciente, contemplan el rostro de Dios?» Mientras hablaba, el director se acercó al proscenio y dejó que su mirada se pasease por toda la sala. «En cierto sentido —añadió— el misterio es impenetrable... Pueden imaginarse, por tanto, lo que esto significa para un director. Cómo se deben representar esos momentos de silencio que aparecen una y otra vez en el curso de la historia de la religión, más aún, que la ocupan casi por entero, como también sucede en las otras historias. Momentos de silencio en que ya no se dice nada importante, en que las gentes viven igual que sus antepasados lo hacían, miles de años antes, pausas enormes en que ni se descubre a un nuevo Dios, ni surgen nuevas ideas, porque todo se repite, todo se va repitiendo en silencio. ¿Cómo expresar esa estéril mudez en que no se dice nada nuevo, porque nadie tiene ni el tiempo ni la necesidad de anunciar algo significativo y fecundo? En el texto que me pasó, el autor proponía un decorado con barriles y horcas... Ya saben, demasiado crudo y, a la vez, demasiado simbólico, miles de años sin *creaciones* en el mundo del espíritu, la gente se emborrachan para olvidar y los señores levantan patíbulos para mantenerse en el poder. Es una imagen demasiado efectista, ya conocen que el profesor está obsesionado con la idea del terror en la historia... Y para no desviarse de lo que dicen las últimas investigaciones, nos cambia constantemente el orden de presentación de las escenas...»

«No obstante, ¡lo que entiende por mahayana no es mahayana!» insistió la vieja señora de antes. «En efecto —concedió el director—, esa escena presenta la situación

existencial de la India posterior a los Vedas, una época anterior en más de mil años al mahayana. Yo no diría, como ese señor, que escenifica el misterio del padre, sino más bien el misterio del descubrimiento del espíritu, del ser, del *atman*. El anciano que miraba hacia el suelo representa el *mundo antiguo*, el politeísmo védico en nuestro caso, la ideología y la práctica del sacrificio, etcétera, y está enfadado porque siente que la historia lo ha eliminado. Por eso, como habrán captado, desapareció poco después, en cinco segundos exactamente, indicando los cinco siglos que separan la última creación védica de los primeros *upanishads*...»

«¡Los *Upanishads!*» exclamaron varias voces por toda la sala. «Melanie, la muchacha maniatada –continuó el director– representa el *atman*: el espíritu que parece despertar de un sueño y descubre que sólo tenía la impresión de estar encadenado. Cuando despierta por completo comprende que no está atado, que el espíritu nunca puede estar subyugado a la materia...» «¿Y qué sucede con el mahayana?», preguntó aquella señora. «Eso depende del punto de vista que tengamos. Para nosotros, los actores, que participamos en el misterio, el mahayana ha tenido lugar hace exactamente minuto y medio. Ustedes, los espectadores, pueden vivir el mahayana en todo momento, eso depende de la preparación individual de cada cual...»

Las reacciones que suscitó este comentario fueron acalladas por un gesto del director, y por nuevas aclamaciones lejanas que se podían escuchar tras el telón. Cuando dejaron de percibirse, aquél, una vez visto su cronómetro, dijo: «Era otra escena interesante, aunque muy difícil de representar, pues en el texto se ofrecen al mismo tiempo monólogos, es decir, meditaciones, y gritos de ¡vivas! y aclamaciones, los cuales, esta vez, han de ser más moderados y han de durar sólo ocho segundos. Debo precisar que en esta ocasión los segundos no representan siglos, sino figuras históricas. Ahora bien, como el texto es excepcionalmente denso, no se puede estar seguro de cuáles son tales figuras. Ustedes ya habrán captado que me refiero al movimiento iconoclasta y antiiconoclasta, así como al surgimiento del Islam.»

«Si he entendido bien, en el fondo la obra trata un tema de historia de las religiones», comentó un espectador que hacía rato que deseaba intervenir. «No exactamente –le interrumpió el director–, ‘*Adios!*...’, como el mismo título ya indica y subraya, es un compendio y, a la vez, una aclaración de la historia entera de las religiones. Eso era de esperar, pues el autor, como algunos de ustedes deben saber, es historiador de las religiones, y esta obra teatral es el texto de un profesor universitario de esa especialidad.» «Pues si lo he entendido bien –intervino un espectador de la primera fila–, se trata de algo totalmente nuevo, de un ensayo que nadie había hecho antes...» «En cualquier caso, no desde la perspectiva del autor –precisó el director–, pues, como han podido ver, el autor no le presta la menor importancia al telón, cosa fácil de comprender. En su opinión, fundada en los estudios que ha realizado, el telón sólo puede bajar *una única vez*.»

«Cuando nos morimos», murmuró alguien, que quizá se lo estaba diciendo a sí mismo. Pero el director lo oyó y movió la cabeza con decepción: «No, no, en absoluto, eso significa que nosotros no nos entendemos de ninguna de las maneras...» La sala acusó el golpe. El director prosiguió: «Lo que nos pase a nosotros, los seres humanos,

eso no puede ser el tema de una obra de teatro que contenga la quintaesencia de la historia entera de la religión. Como ha dicho uno de ustedes, aquí se trata de algo completamente nuevo, de un ensayo que hasta ahora no se había hecho. No obstante, esa novedad no se capta en seguida... Al renunciar al uso del telón, el autor, por una parte, lo *da por supuesto*, pero, por otra, *no le hace el menor caso*... Con otras palabras, hay telón y no hay telón, mejor dicho, *existe* y, a la vez, es *inexistente*... Por el mero hecho de que para ustedes, los espectadores, el telón exista, para nosotros, los actores, deja de existir. ¿Lo han entendido?»

«¡Yo no lo entiendo!», gritó la vieja señora, «¡y tampoco entiendo que tarden tanto en presentar el mahayana!» «Ya les expliqué –respondió el director– que depende de la preparación individual.» «Nos hemos preparado», replicaron varios espectadores, «no nos trate como a ignorantes», y la citada señora preguntó: «¿Acaso piensa que la obra es demasiado difícil y que por eso no hay que levantar el telón? ¿Qué sólo ustedes, los actores, los ya iniciados, están en condiciones de entender la obra?» Pero estas palabras se mezclaron con aclamaciones y ¡vivas! que se iban aproximando y que hacían que el telón se ondulara. Muchos espectadores se pusieron en pie, varios gritaban que se levantase el telón de una vez. Pero antes de que aumentase el desorden un actor apareció por la parte izquierda del escenario, todavía sin desmaquillar y vestido de manera estrafalaria, pues llevaba restos de su indumentaria de época y un viejo pijama que en parte la recubría, era el anciano que por unos instantes se había podido entrever, y dijo: «En nombre del autor y de todos nosotros, les suplico que guarden silencio. Nos acercamos al acto segundo, para muchos de nosotros, sobre todo para los más jóvenes, el más importante. ¡Si ustedes supieran los sacrificios que nos ha costado la decisión de interpretar esta obra! ¡A cuántas cosas hemos tenido que renunciar! A la opinión de la prensa, al aplauso del público... Lo único que les pedimos es que guarden silencio. Nuestro trabajo merece su atención, y nos les robaremos ya mucho tiempo...» «Sólo once minutos», precisó el director. El actor añadió: «Una insignificancia. ¿Cuántas veces al día no dejan que transcurran esos pocos minutos? Pero para nosotros son unos minutos esenciales, decisivos. Eso es todo lo que deseamos los actores, poder interpretar alguna vez en nuestra vida una obra como ésta...» Muchos espectadores le escucharon con atención, otros seguían imperturbables con sus gritos para que por fin se abriera el telón. La joven actriz y el actor que había salido en primer lugar se aproximaron al que hacía de anciano y los tres comenzaron a gesticular. El silencio volvió a enseñorearse de la sala.

«¡Es imposible!», decían los actores, dirigiéndose al público y hablando en tre ellos, «¡Eso es imposible porque contradice la verdad histórica! Para ustedes, los espectadores, *el telón se cerró antes de que vinieran*, eso pasó hacia las cuatro de la tarde, porque es lo que corresponde a la verdad histórica. Ustedes viven en el siglo XX, en el año 1964 para ser exactos, y no están en condiciones de sentirse como si estuvieran viviendo en otro mundo. Nosotros sí somos capaces de hacerlo porque, como actores, participamos en el misterio, y porque, de manera comprimida, llevamos a cabo la historia entera de las religiones.» «¡Eso también podemos hacerlo nosotros!», gritó un espectador. «Eso creen, pero están equivocados: ustedes intentan sentirse de manera

concreta en la realidad histórica de la Edad Media, pero no lo consiguen, porque ustedes no saben actuar, o tal vez no quieren entrar en el juego del teatro, actuando. Ustedes son personas responsables, es decir, ustedes se someten por completo al momento histórico, por eso *sólo* viven en el año 1964...» Las protestas del público estallaban por toda la sala. El actor de más edad reclamaba la presencia y la ayuda de sus compañeros y la intervención del director. Éste advirtió a los tres actores que estaban ante el público que sólo disponían de seis minutos, que tenían que apresurarse. Entonces comenzaron a salir de detrás del telón actores, actrices, comparsas, vestidos de diversas formas, unos llevaban yelmos, otros tenían pistolas.

Melanie, la joven actriz, dijo entonces estas palabras: «¿Lo han escuchado? Nosotros hemos ensayado durante todo el verano las aclamaciones y ¡vivas! de la obra, y siempre, al acabar cada ensayo, teníamos lágrimas en los ojos. Cada voz representa una cosa diferente, un siglo, un símbolo, un profeta. Nunca antes se han dado ¡vivas! más llenos de significado ni mejor cronometrados, cada aclamación anuncia una buena nueva. Ustedes no deben juzgar por lo que han escuchado aquí, en esta sala, esos ¡vivas!, así como los monólogos íntimos, estaban en consonancia con nosotros, los actores.» «Bien, de acuerdo –la interrumpió el señor de la primera fila–, «pero ¿por qué habéis bajado el telón a las tres y media?» «*¡Porque está en correspondencia con la verdad histórica!*», contestó Melanie, desesperada y sin poderse contener, «¿Cuántas veces tendré que repetirles que ‘Adio!’ es una obra histórica, un compendio de la historia entera de las religiones?»

«Piensen en Nietzsche –intervino el director desde el centro de la sala–, ¿Cuándo explicó por vez primera que Dios había muerto? Entre 1880 y 1882, aproximadamente. Hagan las cuentas...» «¿Qué significa eso?», preguntó una mujer, levantándose del asiento. «Significa que para ustedes, que forman parte de la elite de la sociedad occidental moderna, Dios ha muerto desde hace más de ochenta años. Según la concepción del autor, el telón se cierra una única vez. Cuándo, eso ya lo han captado ustedes: no cuando muere una persona, pues la historia de las religiones no trata de la vida de las personas, sino cuando muere Dios, o, si lo prefieren, cuando muere un Dios. En todo caso, y por lo que respecta a su Dios, su muerte ya había sido anunciada, por eso el telón ya se había cerrado *antes* de que ustedes entraran en la sala...» «¿Y por qué no nos lo han dicho?», volvió a preguntar la mujer. «Recuerden ustedes» comenzó a decir Melanie, pero otros actores salieron del escenario, y uno de ellos, agotado, se dirigió al proscenio con estas palabras: «Yo se lo he dicho. Yo he avanzado hacia ustedes hasta colocarme en este sitio y les he gritado ‘Adio!’ Se lo he dicho tres veces.»

«¿Por qué? ¿Por qué? Explíqueno!», preguntó el señor de la primera fila con tono excitado. «He de confesar –dijo el director– que ése es el único detalle que no está en consonancia con la verdad histórica, pues no tenemos pruebas de ningún tipo de que Dios, antes de morir, se haya despedido de los seres humanos. Ninguno de los que han proclamado que Dios ha muerto ha afirmado que Dios les haya dicho ‘Adio!’». El hecho de que Dios, bien haya muerto de muerte natural o bien haya sido asesinado por nosotros, Dios se haya despedido de nosotros sin decir ni una palabra, como si

nosotros, los hombres, sus criaturas, no existiéramos en absoluto, eso ha marcado en el fondo el destino de la civilización occidental. Porque es triste saber que alguien en quien se tenía fe, a quien se rezaba, y con *el que se contaba*, haya muerto sin una palabra de despedida. Aunque sea correcta la explicación de Nietzsche, aunque seamos *nosotros*, los hombres, los que hayamos asesinado a Dios, sigue siendo triste que no nos dijera nada antes de abandonarnos...» «En efecto, así es», se oyó en diferentes lugares del teatro. «Pero el autor tiene otra opinión –añadió el director–, él opina que varias personas, niños en especial, y también mujeres, han oído el ‘*Adiol!*...’ que Dios les susurró al despedirse. Y ya que esa palabra, al menos para nosotros, los occidentales, significa la conclusión de la historia de la religión, el autor la escogió para titular con ella su obra de teatro, pues, lo repito, en esta pieza está resumida la historia entera de la religión...»

«¿Y qué significan las aclamaciones, los monólogos interiores y los barriles?», preguntó el joven que había hablado del misterio del padre. «Eso es una cuestión diferente –contestó el director–, eso está mucho antes y nosotros, los actores, lo podemos representar, pues tenemos la libertad de vivir en todos los siglos y en todas las épocas: eso es lo que significa actuar, entrar en el juego del teatro. Todas esas cosas son para nosotros de suma importancia, sin ninguna duda, pero nosotros *solamente actuamos*, y por eso nos podemos permitir, en efecto, tener fe, rezar, maldecir...» «¿Y el mahayana?» insistió la vieja señora con timidez. «Ya se lo dije, eso depende de su preparación personal. Pero no tiene nada que ver con la muerte de Dios, que es un hecho documentado y probado históricamente, ni tampoco guarda ninguna relación con su enigmática desaparición sin una palabra de despedida, aunque adoptemos la hipótesis del autor, según la cual Dios, antes de marcharse, les habría dicho ‘*Adiol!*...’ a algunos niños y mujeres.»

«¿Y por qué *tres veces*? –preguntó una mujer– ¿por qué dijo tres veces ‘*Adiol!*...’?» «Sí, ¿por qué tres veces? –repitió el director–, si yo lo supiera...» «Pues parece una cosa importante», insistió la mujer. «Tres es un número simbólico» alegó alguien. «Quizá es la cifra que contenga la clave de la obra...» «Es extraño –reconoció el director– que no se me haya ocurrido planteármelo en ningún momento.» Y, dirigiéndose a los actores, preguntó: «¿Alguno de ustedes ha pensado alguna cosa al respecto?» Pero todos estaban perplejos, sin respuesta. Un universitario apostilló: «El misterio entero de la santísima Trinidad se reduce al significado simbólico, teológico y sagrado del número tres...» «En efecto, ahora que ustedes lo dicen caigo en la cuenta de su enorme importancia –admitió el director–, pero no lo sé, podríamos preguntárselo al autor. ¿Por qué tres veces, señor profesor?»

Éste estaba en la sala y también se encontraba en delicada situación: «Difícil de decir...» «Será difícil de explicar, porque tiene un significado simbólico –terció el señor de la primera fila–, pero para un experto de su categoría...» «Por supuesto, se ha de entender en un sentido simbólico, aunque esta vez yo no me he basado en una idea concreta, ni en un símbolo determinado, me he hecho reflexiones muy *generales*, me he preguntado cómo me despediría yo de alguien, y, a no dudar, repetiría varias veces la palabra ‘*Adiol!*...’ La diría por lo menos unas tres veces.» «Aquí no discutimos

de las veces que usted la repetiría –intervino de nuevo el señor de la primera fila–, sino de cómo en su obra se ha despedido Dios, o quien le represente, por qué ha dicho tres veces ‘Adio!...’» «Ya sabemos que tiene un sentido simbólico, ahora bien ¿cómo hay que interpretar esa triple despedida?», volvió a preguntar el autor.

En la sala comenzaron los comentarios, que si eso ni el mismo autor lo sabía, que era la parte más original de la obra, que cómo querían entonces que el público la entendiera, etc. etc. El autor, adelantándose, se acercó al director y le dijo: «Ya sabía por qué no quería escribir obras de teatro. Soy una persona tímida, me asusta tomar la palabra en público, éste me da miedo: un público instruido dispone de información sobre tantas cosas... Hoy en día la gente estudia la obra antes de ir al teatro, reflexiona sobre el texto, quiere averiguarlo todo. Yo ya sabía por qué no quería escribir esta obra...» El director le miró, sonriéndole. El autor respiró, aliviado: «Así pues, ya no le añadido ni una palabra.» En la sonrisa del director el autor percibió que también aquél estaba decepcionado.

He aquí, en resumen, lo que cuenta este relato fantástico. Ahora podemos entender mejor, quizá, por qué el teatro reclama de nosotros, como espectadores, una actitud que no nos impida de entrada la participación en el juego: *actuar* es, en efecto, *jugar*, representar, entrar en el juego del teatro. Como se lee en un artículo de los años treinta, recogido en *La isla de Eutanasio*, para Eliade «la tragedia y los misterios griegos estaban fundamentados en mitos que incluso los niños conocían. La emoción estaba provocada por su simple desarrollo dramático, que actualizaba el elemento fantástico que poseían. Como un juego: es bien conocido y, sin embargo, cada vez que se lo juega es algo nuevo; pues aquello que constituye lo «fantástico» del juego es la *experiencia* que de él se tiene y que con él se hace, no su conocimiento formal.» (trad. d’A, Paruit, París, L’Herne, p. 53).

En conclusión: ¿qué *experiencia* tenemos (del teatro) de la historia de las religiones?

* * *

Joan B. Llinares
Dpto. de Metafísica y Teoría del Conocimiento
Facultad de Filosofía. Universidad de Valencia
46010. Valencia
Juan.B.Llinares@uv.es