

EL TEATRO Y LAS PALABRAS

CARLOS CERDA
Dramaturgo

A la gratificante sorpresa que produjo hace cuatro años *La negra Ester* se suma ahora la que provoca *Malasangre*. Paradojalmente, algunos entusiastas del "Teatro del Silencio" llevan su adhesión a un límite que linda con el cuestionamiento mismo del teatro y su lenguaje, en tanto que sus detractores aducen la falta de palabras para decidir que *Malasangre* "no es teatro". Creo que ambas apreciaciones carecen de rigor y pecan de esquematismo. Y es precisamente esta postura rígida lo que lleva a sostener que el "Teatro del Silencio" corrobora la inutilidad de la palabra en la representación teatral o, en el mejor de los casos, su función secundaria y prescindible. Otros, hinchados de la exclusión desde la orilla opuesta, afirman que las creaciones de este grupo no son teatro en un sentido estricto y lo ven sólo como una curiosa combinación de mimo y danza, otorgándole a ésta un sentido peyorativo.

Tratemos de establecer algunos criterios que nos permitan encauzar mejor esta discusión. La calidad de la propuesta del "Teatro del Silencio" nos obliga a un debate que en el plano teórico enriquezca nuestra visión de lo teatral y que, en el plano del análisis, permita una valoración más adecuada de los nuevos aportes que enriquecen nuestros escenarios.



LA PALABRA EN EL TEATRO

El autor suizo Max Frisch, una de las voces más autorizadas de la dramaturgia contemporánea, propone una definición de *lo teatral* que aborda directamente la cuestión del habla y la función de la palabra en el teatro. La cita

que haré es larga, pero contiene el perfecto despliegue de su argumento.

"Entre las ideas que yo uso de preferencia está también la idea de lo teatral. ¿En qué consiste?

En la escena hay un hombre, veo su figura corporal, su vestimenta, su semblante, sus gestos y ademanes, también su entorno; simples cosas que al leer no percibo, quizás como percepciones sensoriales. Y entonces aparece otra más: el lenguaje. Oigo lo que dice este hombre, y esto significa la aparición de una segunda imagen, una imagen diferente, una imagen de naturaleza distinta. El actor dice: "¡Esta noche es como una catedral!" Además de aquella imagen instantánea recibo una imagen lingüística, una imagen que capto no por percepción, sino por ideación, por imaginación, suscitada por la palabra. Y al mismo tiempo tengo ambas: percepción e imaginación. Su acción conjunta, su interrelación, el campo de tensión que se crea entre ellas, esto es, a mi parecer, lo que se podría llamar lo teatral".

El lenguaje es, por lo tanto, un componente de lo teatral tan decisivo como la materialidad de la escena. Esta última —constituida por el espacio, la escenografía, la luz, la gestualidad del actor, etc.— nos ofrece el variado repertorio de estímulos sensoriales que hace posible esa *presencia* que caracteriza a la representación escénica. Se dirá que el juego del espacio, de la plasticidad, del gesto, con el agregado de la música y la danza, son propios del ballet y no del teatro. Sin duda. Pero el teatro tiene aquello de que el ballet carece: lo teatral se constituye, como señala Frisch, a partir de esa segunda presencia, la presencia de lo imaginario, de aquello traído a presencia por el poder evocador de la palabra y que se inserta a la realidad percibida formando una amalgama en que ambas actividades —el percibir y el imaginar— se relacionan, se potencian e incluso se contradicen, alcanzando en este último caso el grado de tensión en que lo teatral alcanza la plenitud de su propio lenguaje. Frisch da un ejemplo elocuente para ilustrar esta tensión entre lo percibido y lo imaginado que constituye lo más específico del lenguaje teatral. Es la escena de Hamlet con el cráneo de Yorick.

“Cuando se menciona esta escena, hay que imaginarse estas dos cosas: el cráneo de Yorick en la mano viviente de Hamlet y la chanza del difunto bufón, que Hamlet recuerda. La narración, en contraposición con el teatro, decansa enteramente en el lenguaje, y todo lo que el narrador tiene que dar, me llega en un mismo plano: es decir, como imaginación. El teatro obra esencialmente de otra manera: el cráneo, la tumba, la pala, todo esto lo tengo ya por percepción sensorial, involuntariamente, primer plano, ineludible en cada instante, mientras mi imaginación, enteramente liberada por las palabras de Hamlet, sólo tiene que evocar la vida pretérita, y esto lo consigo con tanta más claridad, cuanto menos necesite emplearla en otras cosas. El pasado y el presente, el antes y el ahora, reparados entre la imaginación y la percepción... El autor teatral graba en mí con dos micrófonos, y es evidente que uno, el cráneo, y el otro, la chanza de un bufón, significan poco por sí solos; todo el

mensaje de esta escena, todo lo que de ella nos conmueve, radica solamente en la relación de estas dos imágenes”.

PALABRA, DENSIDAD Y POESÍA

La relación de estas dos imágenes abre el espacio de la representación poética. No es lo unívoco sino la contradictoria unidad de lo diverso lo que funda una visión capaz de abordar lo sorprendente. Esta coexistencia de lo diverso en la unidad hace que lo real no sea representado como la existencia de elementos únicos, sino como la tensión propia de lo contradictorio en la unidad. Yorick no es sólo su cráneo, pero tampoco es su chanza. Hay un Yorick, por cierto; pero éste no es representable sino por la vía de hacer coexistir lo contradictorio para alcanzar lo significativo. Esto es algo denso, en verdad, y parece que no puede ser de otro modo. Denso es, según el diccionario, lo “compacto, apretado, unido, en contraposición a ralo o flojo”. Cuán importante es lo denso en el arte lo han entendido muy bien los alemanes. En alemán, densidad se dice *Dichtigkeit*; *Dichtung* es poema y *Dichter*, poeta. Poeta es el que crea el poema (*Dichtung*), porque ha descubierto en lo contradictorio la unidad, porque ha visto en lo real la densidad (*Dichtigkeit*).

Se entiende ahora por qué para Frisch la poética de la representación —lo que él llama “lo teatral”— es una poética que une o reúne actividades diversas (percibir e imaginar), contenidos contradictorios (lo vital y lo lúgubre, en el ejemplo de Yorick), tiempos distintos (el antes y el ahora) a través de medios también diferentes (la materialidad de la escena y la capacidad evocadora de la palabra).

Es difícil, entonces, pensar que el teatro pudiera alcanzar su calidad más alta si se desprendiera con mayor decisión del supuesto lastre de la palabra. Al desprenderse de la palabra —o al ser negligente con ella— el teatro renuncia a su más específica naturaleza, a su particularísima forma de crear densidad y, por ende, poesía.



En este punto, y sólo a modo de paréntesis, conviene decir que la forma más lamentable de renunciar a la palabra es seguir usándola sin darle peso, sin que se provoque la evocación que hace surgir lo teatral. Una persistencia de cierto naturalismo en el lenguaje —de lo que tiene culpa el dramaturgo y a veces el actor que “quiere ser más natural”— han llevado a una crisis de nuestro teatro que explica y justifica el entusiasmo que despiertan propuestas como **Malasangre**. ¿Cómo no alegrarse del silencio si la palabra se ha hecho banal, sin vuelo, mero recurso del remedo y de la caricatura?

EL HABLA DEL GESTO

No creo que el “Teatro del Silencio” haga de la renuncia a la palabra una cuestión programática. La renuncia a la palabra no es el castigo de la palabra ni supone que su ejercicio conspire contra lo teatral. Más bien se han propuesto un lenguaje escénico distinto en el cual el momento evocador o imaginario de que habla Frisch se origine en el lenguaje gestual y no en el verbo. Es el resultado mismo lo que confirma la validez y el mérito de esta opción. En **Malasangre** la teatralidad existe, está siempre presente, porque el trabajo gestual es tan notable, la carga poética del *gestus* tan particular y distinta y es tan rotundo el abandono de las formas naturalistas de expresión, que en todo

momento existen los dos planos a que se refiere Frisch: percepción y evocación. A la belleza y plasticidad de lo que hemos llamado la materialidad de la escena se suma la elocuencia del habla poética del cuerpo, que asume la función evocadora propia de la palabra. Se dirá que esa gestualidad poética es percibida y no imaginada. Creo que esto es verdad, pero sólo en parte. El *gestus* del mimo moderno es plasticidad y habla, y por habla se entiende una virtud del gesto que nos lleva más allá de lo inmediatamente percibido. El gesto poético muestra a Rimbaud niño siendo objeto del castigo de su madre debido a su pasión por la lectura. Somos testigos de un acto de represión en una circunstancia bien determinada (esto es lo directamente percibido, algo que ocurre en el plano de la anécdota, el suceso inmediato). Pero también sentimos el dolor que causa la injusticia de ese castigo, su torpe brutalidad; surge algo que nos lleva más allá de la anécdota y que sitúa nuestra experiencia en un nivel de profundidad que trasciende la percepción del mero hecho (y esto es el equivalente al poder evocador de la palabra). Cuando esto ocurre, estamos en presencia de la virtud mayor de la gestualidad lograda. El mismo *gestus* tiene la capacidad de desdoblarse para mostrar y sugerir, narrar y significar, captar la atención y emocionar. De nuevo la coexistencia de niveles distintos en una relación de tensión, aquello que reclama Frisch, está presente. En la relación del “Teatro del Silencio” hay una compleja y sabia dramaturgia de la gestualidad que hace también posible la presencia de lo diverso en lo único. Y por eso hay densidad (*Dichtigkeit*) —coexistencia de lo visto y lo evocado, de lo presente y de lo imaginado— y así entonces poesía (*Dichtung*) y también teatralidad.

Como conclusión, digamos que se puede alcanzar la plena teatralidad en una opción tan radical como la del “Teatro del Silencio”, siempre y cuando el gesto poético recupere las virtudes evocadoras del habla. Así como también es posible —y por desgracia frecuente— estar muy lejos de lo teatral en un escenario inundado de palabrería.