

Javier Daulte

La palabra el ruido y la música

Pausa 39 (2017)

En aquest text escrit per a ser llegit en les xerrades de *El Festival de la Palabra* (Tecnópolis, 2015) el director i dramaturg Javier Daulte posa en qüestió la formació teatral metòdica, els continguts artístics i l'ús dramàtic de la paraula. D'aquesta manera proposa entendre el text com a so i com a música abans que com a emissor de significat, per poder fugir de la literalitat i commoure a través dels sentits. Redefinint l'acció dramàtica, apel·lant a la responsabilitat política del teatre i explorant l'ús dramàtic del so del text, Daulte obre nous camps d'anàlisi més enllà dels que han sigut imperants des de principis del segle XX: el psicologisme i el marxisme.

La palabra en el teatro tiene funciones dramáticas que exceden los contenidos que expresa. Eso tiene que ver con el sonido de la palabra oída y no siempre comprendida. La inclusión de esa función es ineludible para la puesta en escena.

Podría afirmar que empecé a escribir (o pretendí empezar a escribir) en los años 80 (teatro primero; luego vinieron el cine, la televisión y la narrativa). Desde entonces mi relación con el texto (o para honrar a este Festival, la palabra) ha ido mutando producto de varios factores. Los enumero según su orden de aparición: el formativo, el político y el pragmático.

1. Formación o ¿Qué cuernos es la acción dramática?!

A fines de la dictadura y comienzos de la primavera democrática yo estudiaba en el Teatro Payró a la vez que conformaba un grupo de adolescentes con el que montamos algunas obras y yo escribía mis *cositas* bajo la mirada estimulante y castradora de los que en aquel momento eran mis maestros. Los modelos vigentes —dentro de la dramaturgia del siglo XX— eran escasos (al menos en el Payró): en el ámbito nacional, Ricardo Monti y Griselda Gambaro, en el internacional, Pinter, Chéjov, Strindberg, sobre todo Brecht, y alguno más. Sin duda, se trata de una generalización injusta pero sirve a los fines de este trabajo. Muy rezagados quedaban los Tito Cossa y Tennessee Williams. A la apetencia de grandes discursos políticos y/o filosóficos el realismo parecía no ser del gusto de los que me estaban orientando en mi insipiente carrera. Mensaje y acción dramática. Eso era lo que se buscaba en un texto. Para mí, el ejemplo que reunía de manera brillante ambas cosas era *El balcón* de Jean Genet, especialmente la escena del general. Imagen, discurso político, mensaje y acción dramática! Una auténtica maravilla.

Porque la acción dramática era, por entonces, la gran estrella del teatro. Quien sabía detectarla en cualquier texto (aún en *Acreedores* de Strindberg, por ejemplo) se convertía automáticamente en miembro VIP de las huestes del teatro; y en un inútil sin esperanzas quien paparruchaba al respecto.

Hoy creo que nadie sabe de qué habla cuando habla de acción dramática, de la misma manera que todos nos llenamos la boca hablando del desarrollo de una pieza, cuando no entendemos nada del asunto.

Me maté tratando de entender eso de la acción dramática. Y aun cuando nunca hubiera podido explicarle a nadie el concepto, me movía entre los que se suponía que sabían haciendo de cuenta que yo también sabía, cuidándome muy bien de que nadie se diera cuenta de que en realidad no sabía nada. Era como cuando de chico te preguntaban si estabas avivado. Uno no tenía la más puta idea de qué era aquello de lo que había que estar avivado, pero se cuidada muy bien de responder con la pregunta: *¿avivado de qué?*

Algo bastante parecido me pasaba con ciertas definiciones teóricas de algunas categorías teatrales: ¿qué es la tragedia? ¿Qué es un conflicto? ¿Qué son las fuerzas del puto conflicto?

Y yo leía, leía y leía. A Stanislavsky, a Meyerhold, a Jan Kott, a Lajos Egri. Creía, como muchos siguen creyendo, que la teoría se anticipaba a la práctica, cosa que obviamente es completamente equivocada. Los autores escriben y los teóricos van un poco atrás, tan rezagados como desesperados, tratando de poner nombre, categorizar y dar estatuto académico a lo que esos autores crean.

Porque son los autores los que cambian las coordenadas de todo el quehacer teatral y con eso vuelven locos a todas las disciplinas que están involucradas. Preguntémosle a Stanislavsky qué le pasó cuando leyó las obras de Chéjov. ¡Inventó, para hacer posible que alguien actuara esas obras sin poesía ni grandilocuencia, todo un nuevo sistema de actuación! Y para eso echó mano a todo lo que tenía a su alcance. Especialmente a la nueva disciplina que empezaba a hacer estragos en el mundo intelectual: la psicología.

Creo que lo que ocurrió en aquel determinante comienzo del siglo XX fue un tironeo de paradigmas. Estaba, por un lado, el paradigma marxista y, por otro, el psicologista. Ambos creciendo con fuerza equivalente y dándose de patadas. Quizá ninguno como Brecht pudo combinar, en sus obras más lúcidas, ambas cosas. Y aún hoy, nosotros seguimos siendo presa de ambos paradigmas (con el consabido posmodernismo que sabe hacer ensaladas de lo más originales y variadas).

Respecto del primero (el marxismo), todos tenemos alguna claridad acerca de su apogeo y decadencia; con el ámbito psicológico las cosas se ponen un poco más complicadas. Solemos reclamar, para todo drama, lógica psicológica, por eso nos entusiasma Chéjov y las obras psicologistas de Ibsen y Strindberg. Nos resultan ineludibles, por esas mismas razones, ¡a pesar de ser yankees!, Miller y Williams; y preferimos de Shakespeare, su *Otelo* o *Romeo y Julieta* que son las tragedias que más se ajustan al modelo *psi*. Los griegos nos resultan más escurridizos. *Cuento de invierno* es, decididamente, una pieza imposible de entender.

El análisis del texto estuvo regido durante décadas (y sigue siendo regido hoy en día) por los discursos de esas disciplinas (marxismo y psicología). Pero de un modo completamente inútil. Porque esos discursos no se utilizan tanto como herramientas del pensamiento como guías de manual.

Siempre me resultó curioso el hecho de que para hablar de teatro parecía que había que saber, más que nada, acerca de *El capital*, *La Interpretación de los sueños* y algunos textos más. Nada se decía de Saussure o de Georg Kantor (no Tadeuz, sino el que inventó la matemática moderna: esa famosa teoría de conjuntos). ¿Y por qué debería hablarse de lingüística y de matemática? La pregunta es inevitable. Todos podríamos afirmar que para las cuestiones humanas pareciera un camino mucho más corto tomar los aportes de la disciplinas humanísticas. Quizá la lingüística cueste menos incorporarla al listado de manuales para el estudiante de teatro que la matemática. Pero no es así. En todos los casos, se trata no tanto de echar mano al sentido común (como lo hacemos cuando analizamos *Casa de muñecas*, apelando a nuestros escasos conocimientos acerca de la sociedad y el feminismo en tiempos y lugares remotos) sino de utilizar herramientas del pensamiento, como sí lo son, entre otras, las matemáticas. Y ni qué hablar de lo indispensables que resultan el marxismo, el psicoanálisis, la lingüística y la matemática moderna para hablar acerca de la posmodernidad con cierta propiedad.

Lo que quiero decir es que toda generalización resulta inevitablemente, más que insuficiente, equivocada. Tratar de encontrar una fórmula en manuales es muy distinto de incorporar procedimientos de pensamiento. Una fórmula quiere aplicarse a todo lo que encuentra en su camino. Un procedimiento de pensamiento nos permite abstraernos de los contenidos y encontrar verdades propias de lo que sea que se investiga, aun un texto teatral.

Por ejemplo, una vez advertí, en mi etapa de formación, que la fórmula para la tragedia extraída de algún manual para actores se aplicaba únicamente para *Edipo*, y que intentar aplicarla a otra tragedia se volvía una tarea tan titánica como inútil. Yo, por entonces, me preguntaba: ¿entiendo mal el método de análisis? ¿O *Ifigenia está mal escrita*? ¿O acaso será que ese método de análisis no sirve de mucho? Tardé en darme cuenta de que lo último era lo más cierto, y tardé mucho más en decirlo en voz alta. Algo parecido me ocurría con el modelo de las fuerzas del conflicto, el objetivo del personaje, el superobjetivo y demás de Stanislavsky. Pero también tuve la tenacidad de tratar de ver qué era lo que pasaba. Por qué ese modelo no terminaba de funcionar para, por ejemplo, *Hamlet*. Finalmente descubrí que todo el aparato de análisis de texto elaborado por Stanislavsky lo había pergeñado en base a la atenta lectura de *Otelo* (la pieza sin duda más psicologista de Shakespeare, y bajo esa mirada, perfecta). Una pieza como *Cuento de invierno*, tal como decía más arriba, nos resulta psicológicamente inexplicable, o al menos forzosísima. Por no hablar de la *Orestíada* y el resto de las obras griegas. ¿Qué es eso del coro y el corifeo? ¿Qué tipo de escasa psicología encierran?

El gran aporte de Stanislavsky es quizá el que menos suele rescatarse. Y es el aporte que involucra a toda su obra.

Stanislavsky amaba el teatro. Y tenía una lucidez envidiable. Al punto que fue el primero en darse cuenta de que ese señor algo esmirriado y tímido llamado Chéjov escribía unas obras tremendamente novedosas, y que a él le encantaban. Pero había un problema muy difícil de sortear. Los textos de Chéjov, actuados a la usanza de la época, quedaban hechos un mamarracho importante. Así que tuvo que inventar una manera nueva de actuar.

Y eso es lo que creo que deberíamos aprender de él. A una novedad en la dramaturgia, empeñarnos en descubrir un método nuevo (inventarlo) para poder actuarla con coherencia.

Lo que nos enseñó el maestro ruso no fue bien aprendido; quizá, más que nada, porque ni él mismo se percató del asunto.

Así es que, siempre equivocados, seguimos tendiendo a leer, analizar y juzgar los materiales dramáticos bajo esas lupas: el marxista y el psicologista. Combinados de las maneras más curiosas y arbitrarias.

Cuando el discurso psicologista se volvía insuficiente pasábamos al discurso marxista: claro, el coro representa al pueblo, bla, bla, bla. O, en el otro extremo, cuando leemos a Chéjov. ¿Por qué Astrov empieza a hacerle un discurso sobre ecología prematura a Elena cuando en realidad está enamorado de ella? *Es que Chéjov tenía esas preocupaciones sociales, era un tipo recomprometido con los asuntos sociales, si se fue a Siberia a curar enfermos, bla, bla, bla*, colaban algunos y nos quedábamos la mar de contentos y forzando nuestro intelecto para sostener ese discurso de Astrov en medio de los atormentados vientos del amor. Conclusión: pasábamos del discurso marxista al psicologista y viceversa sin demasiados pruritos, mezclando sandía con dulce de leche y todos poniendo cara de *qué rico* aun cuando tuviésemos ganas de vomitar.

A pesar de todo, es verdad: la psicología (en rigor debería decir *psicoanálisis*) es una herramienta indispensable (o mejor dicho, ineludible) para pensar. Pero no lo es menos la matemática.

Pero, ojo, no somos matemáticos ni psicoanalistas. Ni siquiera sociólogos. ¿Por qué ese afán de intentar explicar al texto teatral a través de disciplinas que le son ajenas?

Yo estudié psicología. Hice la carrera. Tengo un título prolijamente enrollado en algún cajón de mi casa. Por suerte para muchos neuróticos, no ejerzo. Pero algo comprendí por haber leído a Freud de la mano de excelentes profesores en la UBA. Todos hablamos en términos de psicología de manera muy silvestre y el sentido común no ha podido superar la teoría del trauma, teoría que el mismo Freud desechó de plano tempranísimo. Y la lección que mejor aprendí de él es que cualquiera puede hacer cualquier cosa. No hay una predeterminación de los actos humanos, de las emociones, de las reacciones, de nada. Cualquiera puede hacer cualquier cosa.

Esto hace que intentar delinear la psicología de un personaje (o descubrirla en un texto) es una tarea falaz. El personaje es un problema del espectador. No del autor, no del actor. Tal vez, en parte, del director.

Recuerdo que cuando ensayábamos *Baraka* hicimos una pasada de la obra en la que Jorge Marrale estuvo como el culo. Creí intuir lo que había pasado. Le pregunto cómo se había sentido. *Genial*, me dijo. *Ajá*, respondí algo espantado. Y arriesgué: *¿Será que hoy entendiste al personaje? ¡Exacto!*, me respondió con una sonrisa que le partía la cara en dos. *Claro*, le dije, *habrá sido por eso que hiciste todas las escenas igual*.

Nosotros no somos una unidad (preguntémosle al matemático Kantor al respecto). Yo soy uno acá frente a ustedes, otro frente a mi pareja, otro frente a mi hijo, otro en la sala de ensayos, otro (definitivamente otro) cuando estoy solo. Pero alguien desde afuera dice *Javier es así y así*. *Sí, tal cual*, dice otro. Y uno acepta esa mirada, algo sorprendido. Pero no siempre se reconoce en esa mirada. Lo que los otros ven es una resultante de una compleja sumatoria que son algunos de los Javieres que pueden ver (a algunos no lo ven; y eso sería Javier en su intimidad más íntima). Pero uno mismo no puede hacer esa operación. Y si una persona no puede hacerla, ¿por qué la podría hacer un personaje? ¿O el actor que lo encarna? ¿O el autor que lo escribe?

Pero así como cualquiera (persona o personaje) puede hacer cualquier cosa bajo determinadas circunstancias, también el público está bajo el mismo hechizo y puede conmovirse, entender, juzgar y opinar de manera completamente aleatoria según variables que no es posible dominar. El elemento que interviene en cualquier procedimiento dramático (podríamos abarcar más y decir *artístico*) es el azar. Y el azar es quizá una característica casi privativa de la psicología. A tal punto que hablar de ella resulta ocioso.

Tenemos la premisa: *cualquiera (persona o personaje) es capaz de hacer cualquier cosa bajo las circunstancias más diversas*.

Pero agreguemos (más adelante la intentaremos desarrollar) otra: *el público puede reaccionar de cualquier manera frente a diversos estímulos*.

Psicología o estado de ánimo. No son sinónimos pero a veces pueden coincidir.

Arriesguemos una definición: *la acción dramática es el entrecruzamiento (anudamiento circunstancial) entre el indeterminado comportamiento de los personajes de una pieza y la mutante singularidad del espectador*.

Mutante singularidad del espectador. Sencillamente se trata del hecho de que nuestra percepción es cambiante. No apreciamos lo mismo de la misma manera siempre. Se trata de eso a lo que solemos llamar *subjetividad*. ¿Por qué, sino, cuando releemos a Shakespeare, sentimos que la obra cambió? Porque somos nosotros los que hemos cambiado entre una lectura y otra. Pero a esto hay que agregar que también la obra es indeterminada (como toda obra de arte) y, por lo tanto, contiene las premisas de la mutación en su factura.

En este recorrido a través de lo formativo la palabra ocupó un lugar completamente subsidiario de todo lo dicho. Los textos se consideran muy por fuera de su potencia semántica. Hemos memorizado en los talleres de actuación pésimas traducciones y a todos nos importó un pito. Lo importante estaba siempre en otro lugar. La escurridiza *acción dramática* y sus titiriteros: el discurso marxista y el psicologista que nos orientan (mal) para capturarlos.

2. Política o qué no decir cuando tengo algo que decir o qué decir cuando no tengo nada que decir

Cuando viajamos en 2003 con *Bésame Mucho* al Festival de Rennes en Francia, la directora del evento, tras la primera función, me llamó para conversar en su despacho. Su pregunta era: ¿qué quiere decir la obra? A lo que no supe qué contestar. Yo por entonces estaba muy preocupado porque las obras no quisieran decir nada. Y parece que con *Bésame Mucho* lo logré bastante bien.

La señora en cuestión estaba sumamente preocupada por algo que a mí en aquel momento me importaba bastante poco, por no decir nada. De hecho, el montaje de *Bésame Mucho* me provocó a escribir la segunda parte de mi trabajo teórico *Juego y Compromiso* y que se titulaba *La Responsabilidad*. Allí reclamaba para el teatro el acto responsable de conservar la irresponsabilidad de nuestro arte. Pero una programadora francesa, si llama a una compañía argentina para hacer una obra que trata sobre policías, lo menos que espera es que en esa obra se critique algo, la corrupción, el sistema capitalista, la represión, que pidan pizza sin pagar, ¡algo! Y en *Bésame Mucho* yo me había propuesto algo totalmente diferente: se trataba de policías buenos, con buenas intenciones. Que después esos policías hicieran pavada tras pavada no desbarataba esa premisa fundante. Bueno, a la señora directora del Festival de Rennes en Francia eso no le gustó nada y habrá sido esa la razón (a pesar del éxito que tuvimos) por la que jamás nunca volvió a programar nada mío.

Al parecer el texto dramático tiene que tener una función. Y esa función parece ser la de representar a las víctimas. El teatro tiene que tener una clara utilidad para que se pueda seguir reclamando a los gobiernos de turno subsidios que nos permitan hacer esto. Pavadas. Yo digo que si alguien quiere cambiar a la sociedad tiene que dedicarse a alguna cosa que no sea el teatro. Derecho, ciencias políticas, sociología. Está lleno de carreras que apuntan a eso y que son vehículos sumamente adecuados para cambiar la sociedad y el mundo en el que vivimos. El arte, por el contrario, usa el mundo en el que vivimos como materia prima para... ¿qué? Esa pregunta es tan incómoda que todos nos apresuramos a intentar responderla porque nos aterra pensar que estamos dedicando nuestra vida a algo completamente inútil, o cuya utilidad está fuera de nuestro entendimiento y (por supuesto) de nuestras intenciones. Nosotros no queremos cambiar el mundo, nosotros queremos ser felices (o lo somos) haciendo lo que hacemos. Y punto. A lo sumo podremos cambiar a alguien. Pero en un sentido muy distinto al que imaginamos. Después de ver *1789* de Ariane Mnouchkine la gente puede salir arrancándose la ropa de placer pero dudo mucho que vayan corriendo a hacer la revolución. Quizá alguno de esos espectadores conmovidos, se le dé por anotarse en un curso de expresión corporal, después de ver lo lindo que se movían algunos de actores en la escena de la toma de la Bastilla. No es poco.

Uno hace arte porque no lo puede evitar. Y en general su motivación inicial es asquerosamente narcisista. Quiero estar, quiero figurar, quiero que me aplaudan, quiero que digan que soy un puto genio. El compromiso con la realidad (lo dije en la conclusión de *Juego y Compromiso*) no se puede forzar, el compromiso con el juego (las reglas complejísimas del arte escénico) no está dado y su forzamiento debería ser ineludible.

De hecho lo que estoy haciendo, por si todavía no se dieron cuenta, es cuestionar los contenidos en el arte. Una obra de arte no sobrevive por la vitalidad de sus contenidos, sino por la vitalidad y vigencia de su propio lenguaje. La vitalidad de la teatralidad de Shakespeare supera a la vitalidad de sus contenidos. Querer ver otra cosa es forzar a Shakespeare a decir cosas que no dijo. Los contenidos, de la misma manera que los personajes, no son cosas que se puedan escribir. Los contenidos solo se pueden leer.

Al respecto, una breve disquisición.

Existe hoy una tendencia peligrosísima que viene directo de pensadores estadounidenses que tiende a decir más o menos esto: las verdades son parciales. No hay verdades universales. Y las verdades parciales solo pueden ser enunciadas por los sujetos a los que estas verdades corresponden, o mejor dicho, victimizan. Dicho fácil: si una obra quiere hablar sobre las mujeres, el autor de esa obra tiene que ser mujer. Si alguien quiere hablar sobre los judíos tiene que ser judío. Si alguien quiere hablar sobre los derechos de los homosexuales, tiene que ser homosexual, etc., etc. Es decir que, en vez de *pinta tu aldea y pintarás el mundo* la tendencia actual llevaría a *pinta tu aldea y pintarás tu aldea*. Una estupidez, sí, pero que está adquiriendo una fuerza pasmosa. Se nos viene encima lo que puede entenderse como el colmo de lo políticamente correcto y de la certificación de contenidos. O sea, cerremos nuestros guetos. Apostemos a la plenitud de un contenido. La tiranía del concepto de tolerancia, a la cabeza de este pensamiento, diría: la única manera de tolerar es que cada cual ocupe su parcela, sin sobrepasar los límites. O dicho

en palabras de Badiou: seamos tolerantes con cualquiera mientras ese cualquiera sea un bien pensante de la clase media con ideas políticamente correctas, pero nunca con un fundamentalista musulmán con una linda campera cargada de explosivos. Si los gays escriben obras de gays dirigidas y actuadas por gays, y en lo posible vistas por público gay, en un teatro gay, dentro de un barrio gay, lograremos que nadie se sienta ofendido. El pequeño problemita que tiene esto es: ¿quién cuernos define lo que es gay y lo que no? Este pensamiento está a media cuadra del pensamiento nazi, cuando se pusieron a determinar qué era alemán y qué no.

El teatro responsable (el que representa a las víctimas) nos lleva únicamente a ser deudores: deudores con la lengua y deudores con los contenidos. Afortunadamente el movimiento de los años 90 en argentina tuvo que ver, a mi entender, con la irresponsabilidad del teatro. Y eso le brindó a la dramaturgia local una inusitada vitalidad. Vitalidad envidiada por muchos europeos y a la que no pueden acceder por el nivel de academicismo que adquirió la literatura dramática en las últimas décadas en el viejo continente. Para algunos de los que fuimos parte de la movida de dramaturgos de esa década (grupo Caraja-ji mediante) la palabra estaba al servicio de desorientar y no de orientar, de incomodar y no de acomodar.

Pero acá viene otro concepto que hizo (y hace estragos) en el teatro y en el arte en general. La posmodernidad y su tonta multiplicidad de sentidos. Escribo cualquier verga y, como hay multiplicidad de sentidos, alguien en algún lugar va a entender algo. Y así nos llenamos la boca hablando de surrealismo, dadaísmo y otros ismos sin saber nada, creyendo que justifican los intentos más disparatados que podamos leer o ver.

Hace unos meses, en un viaje, alguien a quien no conocía se me acerca y me regala un libro. Un libro de poemas. Me dijo que trabajaba en no sé qué, auxiliar de un taller mecánico o atendiendo un negocio de ropa deportiva. Poco importa. Logró que le publicaran eso. Y me dijo (tras escribir una dedicatoria extensísima) que él podía escribir poesía porque hoy en día no había nadie que pudiera decir qué es poesía y qué no. La afirmación me horrorizó. No solo por el cinismo que encerraba sino porque, de algún modo, el hombre tenía razón.

Luego, en el hotel en el que me hospedaba, tras leer dos o tres de los «poemas» no pude dejar de pensar que debería existir alguien que pueda decir qué es y qué no es poesía! O al menos que diga que no saber poner los acentos no es una licencia poética. Afortunadamente, esta tonta posmodernidad en la que vivimos, no solo habilita a que cualquiera escriba cualquier cosa y le diga poesía, sino que también permite que dejemos de leer lo que sea sin sentir una pizca de culpa.

3. Práctica o la reveladora experiencia de no entender

Siempre dije, y lo seguiré diciendo, que el mejor director para una obra es su propio autor. También dije en su momento que un director solo debe dirigir las obras que escribe. Lo primero lo sigo ejecutando, lo segundo no. Dirijo obras ajenas. Creo que ambas experiencias son las que me llevaron a conclusiones que trataré de exponer. El valor de la dramaturgia se termina de medir con la experiencia escénica; sobre esto no tengo dudas.

Siempre había estado preocupado porque las palabras que yo escribía estuviesen cargadas del sentido adecuado. Así son las obras que escribí en lo que llamaría una primera etapa que podría llamar de gabinete: *Óbito*, *Criminal*, *Martha Stutz*, *Casino*, entre otras. A partir de que con *Faros de Color* empiezo a dirigir (en algunos casos a codirigir) mis textos, todo empieza a cambiar. Empezaba a darme cuenta de que hasta entonces me había limitado a márgenes muy estrechos respecto del uso de la palabra. Pero, como digo, *empezaba a darme cuenta*. El proceso fue paulatino. Obra a obra empecé a descubrir (investigando) alcances que me resultaban tan novedosos como divertidos y excitantes.

Me voy a detener en algunas de mis producciones: *Gore*, *Bésame Mucho* y *4D Óptico*.

Gore nació de una especie de mezcla de malentendido y desgano. En el año 2000 me convocaron para dirigir una residencia de la ENAD. Sin duda yo no era la primera opción para ellos, y ellos nos eran la primera opción para mí. Pero necesitaba la plata (itan mal estaba!) y acepté a regañadientes, suponiendo que ese era el primer paso en el camino de arruinar definitivamente mi por entonces incipiente carrera. Yo creía, prejuiciosamente, que esos egresados de la ENAD (después IUNA, y ahora UNA) eran incapaces de decir un texto con mediana propiedad. Por eso demoré la introducción del diálogo en esa obra que también me demoraba en escribir. Ponía música fuerte en los ensayos y les hacía improvisar de acuerdo a unas reglas bastante tendenciosas. Los personajes eran algo así como ocupas que no se comunicaban entre sí de ninguna manera. Apenas balbuceaban. Algo interesante empezaba a ocurrir con ese grupo de actores y cada vez temía más que la aparición del texto en sus bocas lo arruinara todo. Empezamos entonces a generar diálogos que se producían detrás de puertas (la obra la ensayábamos donde la estrenamos; el patio de camarines del teatro de la calle Pichincha, que ya no existe); eran diálogos ininteligibles pero

que iban creando un clima sumamente particular. Y, sobre todo, que me gustaba. Pero ya era hora de que hablaran. Era una residencia con fines didácticos. Y se trataba de la actuación. Y en la actuación los actores hablan. Casi siempre hablan. Y al hacerlo dicen un texto. Pero la no aparición del mismo me resultaba tan fascinante que decidí un truco. Al producirse el primer diálogo, los personajes (a pesar de hablar todos el mismo idioma) no se entendían. Eso le daba a la escena un carácter sumamente divertido y a los actores les obligaba a dejar de lado toda convención actoral respecto del diálogo. El procedimiento era bastante absurdo pero el resultado de lo más creíble. Para luego mantener la coherencia argumental que ese procedimiento requería, me vi obligado a decidir que un par de los personajes de la obra fueran extraterrestres. En el momento en que una de las actrices, asumiendo un largo monólogo, develaba a los demás esa verdad, me encontré con otro problema. Alguien sobre un escenario, en una concepción casi hiperrealista en las actuaciones, diciendo: *es que ellos vienen de otro planeta*, desbarataba el verosímil aunque fuese la mismísima Meryl Streep quien pronunciara semejante dislate. Decidí entonces que el problema no estaba en el texto pronunciado (no había manera que eso sonara bien en boca de nadie) sino en la recepción de ese texto de parte del resto de los actores que en ese momento estaba atento a la revelación. Una fuerte y arbitraria catarata emocional en los que oían le daban a ese texto imposible carácter de verdad.

Así continué el trabajo, pergeñando trucos todo el tiempo. Sin duda algunos salieron mejores que otros. Pero lo cierto es que en ese momento yo creía estar combatiendo lo que por entonces creía déficits de un grupo de actores. Más tarde advertí que había experimentado con el uso de la palabra. Esa necesidad de que los textos sonaran bien en la boca de esos actores, me llevó sin querer a ese concepto que hasta el momento, en mis obras anteriores, no había capturado: el texto suena. El texto es sonido. Más allá de lo que ese texto diga.

Esas voces detrás de una puerta, esas voces que se oyen aquí mismo, los murmullos de una muchedumbre. Todo ese sonido, todo ese ruido, está generado por un texto. Pero, ¿quién querría escribir un texto que no será escuchado? No debemos confundir escuchado con oído. Como no debemos confundir comprensión con impresión.

Los textos de las brujas en *Macbeth*, cuando los leemos en inglés, tienen una fuerza y una musicalidad tan elocuente (las palabras elegidas por Shakespeare para ellas son quebradas, casi onomatopéyicas) que poco importa si entendemos su significado. Lo *brujeril* está en la música de sus palabras y no en su contenido.

Fascinado como estaba con la experimentación alrededor del sonido del texto (a propósito: un músico excelente como Edgardo Rudnitsky me lo hizo notar después de ver *Gore*) quise bucear un poco más y en *Bésame Mucho* concebí una primera secuencia en la que esto se exacerbaba. *Bésame Mucho* tiene once personajes y todo transcurre en una comisaría. La estrenamos en la sala chica del Teatro del Pueblo. Todo el espacio (a tres frentes) estaba atiborrado de escritorios. Apenas se podía caminar entre ellos. Al comenzar la obra, la luz se encendía y todo no era más que un enorme barullo. Teléfonos sonando, ruido de máquinas de escribir y, por supuesto, todos hablando al mismo tiempo. Todo eso está escrito. En el papel es un diálogo a siete columnas. La idea de que el texto no debe ser entendido pero sí oído estaba allí, a mi juicio, más clara que nunca. Aún así, hoy, cuando me piden la obra otros grupos para montarla me preguntan cómo se hace para que esa primera escena se entienda. Sí, quizá, al leer los diálogos alguien pueda pensar (aunque dudo mucho de eso) que es una pena que tal o cual línea se pierda para la comprensión en función del sonido que se quiere obtener. Pero es absurdo pensar que sería posible que esos textos se entiendan. Es sin duda el mismo problema en una orquesta. El clarinete, en medio de todos los instrumentos, no se recorta con precisa identidad, pero sin esas notas ejecutadas en ese instrumento en particular, la sinfonía no sonaría igual.

Muy bien, en estos dos ejemplos (*Gore* y *Bésame Mucho*) el texto mismo está diseñado para que esa experiencia sonora se haga evidente. Pero, ¿qué pasa con un texto que no está expresamente escrito para lograr ese efecto? Lo averigüé sin darme cuenta cuando monté por primera vez, en Barcelona, *4D Óptico*.

Yo había ya llevado algunos espectáculos a Barcelona (entre otros, los mismos *Gore* y *Bésame Mucho*) y, dictando talleres de actuación, conocí a un grupo de actores con los que nos propusimos llevar adelante un proyecto que yo escribiría y dirigiría. *4D Óptico* empezó a escribirse de la misma manera que escribo todos mis textos desde que empecé a dirigirlos. Primero convoco a un elenco, luego escribo algunas páginas y me pongo a ensayar. No apelo a improvisaciones de ningún tipo (siempre me resultaron una gran pérdida de tiempo), pero el ir montando la pieza sin haberla terminado de escribir me permite poner a prueba ciertas hipótesis escénicas que al verlas funcionar me permiten exacerbar o no ciertos procedimientos.

La primera decisión que tomamos con *4D* fue hacerla en castellano. Eso fue un error y lo descubrí cuando hicimos una lectura de las primeras escenas. Los actores catalanes, en su mayoría tienen el catalán como lengua madre y el castellano como lengua adquirida. En esa lectura yo advertía que algo de verdad estaban perdiendo esos actores. Decidimos entonces traducir la pieza y hacerla bilingüe, ya que una de las actrices era vasca. Los criterios del bilingüismo en cuestión se discutieron una y otra vez ya que hasta el momento en el teatro catalán no se había dado nunca una experiencia de ese tipo a pesar de que el bilingüismo está instalado de la forma más natural en la vida cotidiana. Yo por entonces no entendía el catalán como lo entiendo ahora. Es una lengua peculiar, que parece facilísima hasta que se convierte en algo bastante parecido al japonés. Qué quiere decir *forat*, *cadira*, *gos* o *vegada*

por ejemplo, no es algo que se desprenda del sentido común, como son los casos de *dona, estació, òptic, teatre o institut*.

El texto fue traducido por el mismo grupo junto con Toni Casares. Yo lo había escrito, de modo que no encontraba especiales obstáculos a la hora de encarar el montaje. Sabía a grandes rasgos de qué hablaban cuando hablaban en ese idioma que yo desconocía. Pero no podía estar atento a las palabras de manera estricta. Las palabras eran para mis oídos más que nada sonidos, y yo sabía, entendía, que conllevaban sus significados a pesar de que yo puntualmente no los entendiera.

Cada tanto aparecía una palabra en los ensayos, mientras pasábamos las escenas (ya estábamos cerca del estreno) que se repetía cada vez con más insistencia y que terminó intrigándome sobre qué sería eso: *forat*. Tímidamente le pregunté al grupo, avergonzado de no saber qué quería decir una palabra de mi propio texto y que de pronto parecía tan importante. Todos me miraron desorbitados. ¡Pero sí es lo más importante de la obra! *Forat* quiere decir *agujero*. Ups. Claro, en *4D* la trama se mueve alrededor de la posibilidad de que se genere un *agujero* entre dos universos paralelos con el consiguiente colapso de la realidad tal como la entendemos. Todos se rieron y no se explicaban cómo podía yo dirigir las escenas en que se discutía sobre el temible agujero sin saber qué palabra lo nombraba.

Esa experiencia fue del todo reveladora para mí. No entender cada detalle sintáctico del texto me hizo correr con ventaja. Muchas veces las palabras que dicen los personajes nos confunden y nos hacen ver como importante lo que no es. Lo que más importa de lo que pasa en un escenario (y creo que esta máxima la comprendí con la experiencia de *4D*) es la relación entre los actores (ni siquiera los personajes) y eso es el presente de la representación. O mejor dicho; esa es la única presentación posible. Y es a eso a lo que vamos al teatro: para que nos presenten una realidad, no que nos la representen.

Empecé a darme cuenta de que las réplicas de un texto empezaban a tener más posibilidades de las que del papel se desprenden. Porque descubrí algo que por obvio no deja de ser verdadero: el texto en teatro es, antes que ninguna otra cosa, sonido. Y eso, el sonido, como la música, tiene un poder de persuasión enorme, más grande incluso que el contenido puntual de lo que quieren decir las palabras. Porque la música es elemento que domina los hilos de nuestro aparato emocional.

Creo que cuando estamos en un teatro estamos allí para ser conmovidos a través de los sentidos. Pero son los sonidos la poción mágica por la cual podemos ser cautivos o no de una ficción. Lo que vemos también, pero sobre todo lo que oímos. Más allá de lo que comprendemos.

Final

Sinteticemos los tres conceptos que se desprenden de lo expuesto.

Por un lado, la *acción dramática* se redefiniría como *el entrecruzamiento (anudamiento circunstancial) entre el indeterminado comportamiento de los personajes de una pieza y la mutante singularidad del espectador*.

Por otro, el *acto irresponsable* del teatro se define como *la responsabilidad de **no** representar a las víctimas en su identidad plena, que es la única manera de proponer a través del arte una verdad universal y no parcial (de gueto)*. De lo que se deduce que *los contenidos solo se pueden leer, nunca escribir*.

Y tercero. *El uso dramático del sonido del texto puede crear (sin garantías) las condiciones para que la emoción de un espectador se vea afectada más allá de la comprensión de la obra escrita*.

Bajo estas tres premisas podemos aspirar a hacer uso de un texto sin quedar atrapados dentro de los tiránicos límites de su literalidad.

Porque si, por eso fuera, nos quedaríamos en casa leyéndolo.

Texto leído en las charlas de El Festival de la Palabra que se realizó en Tecnópolis, coordinado por Mauricio Kartum, y moderado por Jorge Dubatti, en Tecnópolis en abril de 2015.

Últims números

[Veure'ls tots](#)



(Pausa.)

[Textos legales](#)

[Política de cookies](#)

© 2018 revista pausa. Tots els drets reservats

[Qui som](#)

[Enllaços d'interès](#)

Contacte:
pausa@salabeckett.cat

