

# TEATRO HABLADO Y PANTOMIMA

EL texto del drama o la comedia no es suficiente para producir el milagro teatral. Antonin Artaud ya aclaró, con aquella lucidez que lo caracterizaba, cómo la perversión del teatro contemporáneo se debía al sometimiento de la escenificación y la realización al tenor escrito. Librar al teatro de la hegemonía de la palabra es reconocer, en primer término, que éste tiene sus propios medios de expresión, dentro de los cuales lo hablado es uno de tantos. Medios que, por otra parte, no pertenecen a la literatura ni nada tienen que ver con ella. Nada hay tan inexacto como el juicio que merecen los dramas y las comedias en las historias literarias. Casi siempre ahí, el crítico atiende a cuestiones formales y tópicos que atañen a la preceptiva y responden de la galanura del verso o la prosa, de la belleza escrita del conjunto o del concepto canónico que ha prevalecido en la oración. Desde el breve manual hasta el adobado centón nos hablan estos libros, por ejemplo, de la excepcional fecundidad de López, pero jamás nos dicen cuántas y cuáles de sus piezas pertenecen al teatro por su valor puramente dramático.

La obra dramática posee una singular disposición para hacer participar a todos los que en ella intervinieren de la experiencia poética contenida fundamentalmente en las situaciones. Los medios exclusivos del teatro no están, por ello, totalmente en manos del autor. El autor crea, en cierto modo y a la manera del libretista cinematográfico, un guión. Para completarlo, para departarlo a la vida, se requiere la cooperación activa del actor. Este es, quizá, juntamente con el director, el que mejor puede llevar a cabo la revelación en las situaciones. Pero para el teatro pervertido, para el teatro que el mercader se ha propuesto promover, mantener y usufructuar —también, desgraciadamente, para el teatro del afijonado al cual la pureza de intenciones sólo ocasionalmente libra del maligno contagio de aquél—, actor es el individuo que conoce algo más de una docena de actitudes aplicables a los infinitos matices de los infinitos personajes y conflictos. Ese actor desconoce la delicada obra que es la incorporación. En el mejor de los casos, trata de aplicar esa docena de actitudes a la personalidad de un rey como a la de un esclavo, a la de un santo como a la de un tahir, a la de un audaz como a la de un tímido. Sin embargo, a nadie se le oculta que el actor es también un creador y que sobre la base del texto, apoyándose en él como en un terreno virgen por remover, debe desempeñarse como el propio poeta. Los movimientos, los gestos, los ademanes, cada matiz secreto que descubre en la esencia de la figura que anima, son los olvidados medios con que cuenta, junto con los conocidos de su voz: la entonación, la emisión, la articulación, la dición.

Si dentro del teatro la palabra es oscura, es necesario saberla iluminar encontrando para ella el continente que la justifique y respalde. El actor de nuestro tiempo ha olvidado que existe el lenguaje mímico, el lenguaje de los gestos y los ademanes, que cuando acompaña a la palabra —ya que solo también puede expresar ideas— la cuaja de imponderables sentidos. Jean Louis Barrault ha comenzado a experimentar, con el fin de recuperar ese instrumento perdido, con el sustrato del teatro: la pantomima. El mismo dice tratando de explicarla: "Recibimos, sin duda, una educación curiosísima. Se nos enseña a escribir. Luego, con menor re-

sultado, a hablar. Pero a movernos no se nos enseña en absoluto. Por lo tanto, podemos apreciar las bellezas de la escritura, la poesía. Tenemos cierta idea acerca de la palabra y eventualmente podemos juzgar la elocuencia. Pero como tenemos tan poca noción de lo que un gesto puede representar, con mucha dificultad podemos apreciar un arte que de él se desprenda. Este estado de cosas es el resultado de una mala educación. ¿Para qué se nos educa? Para vivir mejor, ¿verdad? ¿Para qué nos cultivamos? Para obtener, como en una hacienda, un mejor rendimiento. No hay dos clases de cultivo. ¿Para este cultivo, cuál es el terreno que se nos ha puesto a nuestra disposición? Nuestro ser, ¿verdad? ¿Cuáles son los recursos de este ser? La palabra y el gesto. Esos son sus medios de expresión. ¿Por qué entonces olvidarnos de uno de esos medios, de uno de esos dos terrenos de cultivo? ¿Por qué razón descabellada, obtusa, habré de empeñarme en vivir con sólo la mitad de mi hacienda?"

Se trata, pues, como este razonamiento lo demuestra, de rescatar el gesto y el ademán, ambos preciosos vehículos de comunicación humana. Hay que advertir, no obstante, que la pantomima no es la danza, aunque ésta use a veces de aquélla y viceversa. La pantomima es, ante todo, la utilización de los mecanismos de la figura humana, del cuerpo, dotados de un sentido más elocuente y directo del que tienen en la existencia cotidiana, magnificados. Si la danza, como reza una bastante acertada definición, "es la coordinación estética de los movimientos corporales", la pantomima es esa coordinación pero con acento patético, trágico o cómico, teatral en fin. La acción, por medio de ella, se enviste de una expresividad particular no comparable con otra alguna. Incluso las palabras, que para llegar a aclarar ciertos conceptos necesitan un moroso desborde, no tienen una fluidez semejante a la del gesto y el ademán. Un abrazo y un beso reales, fotográficos, se nos dan a la vista llenos de un contenido que nos manifiesta, por la ampliación del acto, lo que permanece oculto en la visión corriente. Allí aparecen, según lo exija la situación, la ternura fingida o verdadera, las bajas pasiones o la pureza recóndita, la ironía, la sinceridad, la pasión, etc.

Pantomima es remedo. El actor con ella puede transmitirnos la sensación de una tristeza o de una alegría, de un goce o de un dolor, de un fantasma, de un árbol, de un animal, de un mueble. Más aun: un mueble, un animal, un árbol, son aptos para revertirse de apariencia humana. El teatro recupera su carácter de operación mágica, y el teatro, en caso de haberlo, se enriquece con una suerte de soplo favorable que le da esplendor y brillo. De esta manera, la escena —como quería Artaud— vierte hacia el espectador "actitudes del espíritu, aspectos de la naturaleza, de una manera efectiva, concreta, es decir, evocando siempre objetos y detalles naturales, como ese lenguaje oriental que representa la noche por un árbol sobre el cual un pájaro que ha cerrado ya un ojo comienza a cerrar el otro."

Que el teatro vuelva a ser la fuente de la ilusión, es el punto básico de un programa para el renacimiento de la interpretación teatral. Gracias a ello es posible que nos sea dado ver esta hermosa imagen que describe José Bergamín: "Politchimela de un salto, aparece, sonríe, se encoge de las dos jorobas a un tiempo, y dice: el teatro soy yo."

SEBASTIAN SALAZAR BONDY

Para LA NACION — BUENOS AIRES