

Voz y palabra en el teatro

Felipe Garrido

“En el secreto anhelo de los habitantes de un país sin sueño” se encuentran, según Luis de Tavira, la naturaleza y la necesidad del teatro. Amparado en esta y otras reflexiones, Felipe Garrido teje esta conferencia con que se inauguró el VIII Encuentro Nacional de la Voz y la Palabra en el Centro de Estudios para el Uso de la Voz, en la Ciudad de México en agosto de 2015.

Cuerpo, espacio y significación son los vértices que dan al teatro la figura perfecta de un triángulo equilátero: una imagen de Dios. Porque el teatro, como los dioses, es capaz no sólo de ser un espejo para la vida, como lo han dicho tantos, incluidos Shakespeare (*Hamlet*, acto III, escena II) y Cervantes (*Don Quijote*, segunda parte, capítulo XII), sino de crearla.

Cuerpo es lo que en escena tiene movimiento: los actores, músicos, cantantes, bailarines... la luz. *Espacio* es el tiempo y el vacío que permiten los movimientos del cuerpo, y es también la fábrica que lo ciñe y define, la escenografía. *Significación* es la palabra y la serie de lecturas necesarias para llegar a la lectura final, la que hace cada espectador para comprender la obra. Lecturas del texto y del espacio y del cuerpo.

Tengo exacta memoria de mis primeros encuentros con el teatro, hacia 1950, cuando yo tenía siete u ocho años: en el Palacio de las Bellas Artes, *Don Quijote de la Mancha*; en el Parque México, los títeres de Rosete Aranda-Espinal; en familia, en Torreón, donde pasábamos la Navidad, las pastorelas.

A Bellas Artes fui con mi escuela, el Instituto México. Luces, mármoles, vitrales... deslumbrante el Palacio. Deslumbrante la función: versión de Salvador Novo, música de Carlos Chávez, escenografía de Julio Castellanos y Carlos Marechal. La obra se presentó en 22 ocasiones y se dice que la vimos 55 mil niños. Todo eso, lo podrán imaginar, vine a saberlo muchísimos años después.

Para mí la escena culminante fue el vuelo de Clavileño: ese caballo de madera en el cual, con los ojos ven-



Boceto del teatro de marionetas de Rosete Aranda

dados, Don Quijote y Sancho creen ir por el espacio como lo exige el gigante Malabruno para librar a las dueñas que sirven a los duques de las barbas que les puso. Clavileño alzó el vuelo, cruzó la sala y se perdió en el tercer piso, entre nuestros gritos de asombro.

Revivo el prodigio cada vez que entro al Palacio.

En esos días yo conocía ya muchos episodios de la obra de Cervantes. Mi padre nos los contaba en la cena. Mis hermanas y yo creíamos que él los inventaba. Seguramente, algunos de mis condiscípulos también conocían ya a Don Quijote y otros no. Cada quien leyó —como todo lo demás, una obra de teatro se lee— y comprendió lo que sucedía con matices diferentes. Cada quien lee y comprende a partir de lo que sabe, lo que conoce, lo que ha vivido... de su idea del mundo.

De los títeres recuerdo sobre todo a una bruja que luego me visitaba en mis pesadillas. Tenía una gran verruga en la nariz y llegaba en su escoba. Por eso, porque yo podía leer, comprender esos signos, sabía que era una bruja. Entendemos un signo cuando podemos atribuirle sentido y significado. Hace unos meses, en el Museo Nacional del Títere, en Huamantla, volví a verla y regresó a mis sueños. Vi también a Vale Coyote, ese deslenguado quijote campesino que nos exhorta a seguir luchando por nuestra independencia, que no acabamos de completar. “¡Vivan los libres! ¡Viva la Patria!”. Con esas palabras termina su discurso. El teatro es un ejercicio de libertad.

El teatro es cuerpo, espacio y significación; un conjunto de signos —palabras, espacios, objetos, luces, sonidos— que se ofrecen al público para que los lea y cons-

truya su comprensión. Esos signos son el producto de un acuerdo entre lecturas previas. Del director, el escenógrafo, los actores, músicos y bailarines; de quienes realizan el vestuario y la iluminación... Lecturas de textos, y de todos los otros signos que se acumulan en la escena. Todo lo que está a la vista o se insinúa tiene un significado y un sentido. Todo es materia de lectura. ¿Cómo se decide cómo serán la escenografía, el vestuario, la música, los movimientos, las voces y las actitudes de los actores; lo que se ve, se sugiere, sucede en el escenario? Eso depende de cómo se comprenda la obra. Eso depende de esa suma de lecturas que hacen falta para montarla; del modo en que el director, y con él los actores, el escenógrafo, los músicos, los encargados de la iluminación, el vestuario y el sonido la hayan comprendido. De ahí partirán todas las decisiones.

El teatro desdobra la realidad del escenario, de los intérpretes y de los espectadores.

La sala ha quedado a oscuras y se corre el telón. Vemos en el escenario, escribe el autor, el “vestíbulo de un viejo hotel, casi en ruinas”, a medianoche. El director, el escenógrafo, los técnicos de iluminación y sonido han traducido esas palabras en los objetos, las sombras, las resonancias que vemos en la escenografía y que nos esforzaremos por leer, por comprender.

Al fondo [sigue el autor], a la izquierda, se encuentran la recepción y un pasillo que comunica a las habitaciones de la planta baja. A la derecha se ve una escalera de madera que conduce al restaurante, la cual carece de varios esca-

lones y tiene los barandales rotos. Otra escalera, más grande y sólida, conduce a las habitaciones de los pisos superiores. A un lado de ésta se encuentran las gradas que descienden a varios cuartos de servicio. Al fondo del escenario, que corresponde al área de la alberca, pueden verse una planta de magnolia, varias palmeras descuidadas y viejas y los techos de las palapas. Atrás de ellas, se siente y se escucha el mar.

La descripción sigue; no voy a leerla completa. Me interesa mostrar cómo se desdoblaron la realidad del escenario y la de los espectadores. Todos en la sala sabemos que nos hallamos en tal o cual teatro, en tal o cual ciudad; que no hay pisos superiores, ni cuartos de servicio, ni alberca, ni palapas, ni ese mar que se escucha; que las palmas y las plantas son de tela y cartón. Pero también nosotros, el público, nos desdoblamos, hacemos una doble lectura. Por el tiempo que dure la obra, simultáneamente estaremos en nuestra butaca y en ese hotel en ruinas, en la costa de Michoacán, donde sucederá lo que tenga que suceder.

La escenografía crea el espacio para montar la obra, y eso implica haberla comprendido; haberla en verdad leído. Hablar de espacio es hablar de vacío, y de la construcción mental que hacemos a partir de estímulos sensoriales, sobre todo visuales, íntimamente relacionados con la luz —lo dice Alejandro Luna.

Las palapas, los escalones rotos, el tumbo de las olas son signos preñados de cargas culturales que hace falta leer. La escenografía es la estructura espacial de la obra. Su lectura le permite al público saber dónde ocurre la que está viendo y, además, crea una atmósfera, es una clave para la significación.

El autor de la escenografía no es sólo el escenógrafo, dice Luna. Participan el autor con sus acotaciones explícitas o implícitas; el director con su interpretación; el arquitecto que definió las dimensiones del escenario y su relación con el público; los actores, bailarines y cantantes que imprimen al espacio sentidos concretos, y los espectadores que le dan el significado último... y sí, por supuesto, también participa el escenógrafo. La escenografía es un arte efímero y colectivo.¹ Como es el trabajo de todos quienes participan en el montaje, pues cada una de esas lecturas estará influida por, y tendrán influencia en, todas las demás.

Volvamos al escenario. Dice la obra que estoy siguiendo que, procedente de la carretera,

aparece Sergio, con ropas modernas y de buena calidad. Lleva en el hombro una bolsa deportiva. Se ve demacrado, como

¹ Alejandro Luna, "Discurso de ingreso a la Academia de las Artes 2007", *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, año 6, número 30, julio-septiembre de 2007.

si hubiera estado enfermo. Observa con cuidado el lugar, asomándose a la alberca, al restaurant y al pasillo. Se acerca al mostrador y golpea con la mano. Descubre una campanilla y la suena repetidas veces. Busca detrás del mostrador las llaves de las habitaciones y no las encuentra. Intenta abrir la caja registradora y no lo consigue. Se introduce al pasillo y trata de abrir dos habitaciones, sin lograrlo. Vuelve a la recepción, suena la campanilla y da puntapiés al mostrador. Se sienta en un sillón y espera. Se recuesta. Cierra los ojos. Se escuchan pasos que se acercan; del pasillo sale don Matías, se le acerca y lo toca.

DON MATÍAS: Váyase.

SERGIO: ¿Dónde andabas?

DON MATÍAS: Si no se va, voy a llamar a la policía.

SERGIO: ¿Estás loco? Lo que deberías de hacer es cuidar esto y no dejarlo solo.

Los movimientos, los gestos, las miradas, la vestimenta de Sergio empezaron a presentar la historia —el teatro no cuenta, el teatro *muestra*— antes de que comenzara el diálogo. Para seguirla hace falta que leamos la vestimenta, los movimientos, los gestos, las miradas; que nos digan algo, que nos permitan construir su comprensión.

También los actores están desdoblados. Sabemos quiénes son; conocemos sus vidas y sus carreras; los hemos visto antes, en otros papeles. Pero si nos convence lo que hacen, por un rato, mientras dure la obra, los aceptaremos como Sergio, don Matías, Teresa, Silvia, la Señora, el Ingeniero a quienes Víctor Hugo Rascón Banda dio vida y muerte en *Playa Azul*. Por un tiempo la realidad de la ficción se impone a la realidad de la calle. Dijo Vicente Huidobro: "Era tan mal actor que lloraba de a de veras".

* * *

Así, pues, inicié mis lecturas de teatro. Aprendí, con Don Quijote, a resistir la adversidad y tuve la ilusión de un amor sin tacha. Descubrí un sistema de vasos comunicantes entre el mundo de los títeres y las historias que contaba mi abuela materna, en las que mezclaba las historias de la familia con fábulas y cuentos que tomaba de libros y de la tradición.

Las pastorelas me hicieron tener conciencia de que cuanto se veía en escena encarnaba un texto. Las montábamos diez o doce de los muchos primos, amigos, vecinos que había en Torreón. Y de la escuela o la parroquia aparecían textos que en parte leíamos y en parte memorizábamos y de los cuales a veces nos apartábamos porque preferíamos decir eso mismo de otra manera.

Dedicábamos muchas tardes a leer y discutir el texto que habíamos elegido. Ninguno lo habría dicho así en-

tonces, pero lo que estábamos haciendo era, entre todos, guiados por Mundo, uno de los primos mayores, construir la comprensión de las ocho o diez páginas que nos habíamos repartido.

Lo primero que hace falta para montar una obra de teatro —y para leer en voz alta— es comprender el texto y su contexto. Conocer a los personajes, descubrir sus motivos y propósitos; las relaciones que hay entre ellos. A partir de esa manera de entender el texto, ya lo dije, se tomarán todas las decisiones.

Lo primero que necesita un director de teatro, un actor, un bailarín, un escenógrafo, un coreógrafo, quien se haga cargo del sonido, de la iluminación, del vestuario —el arcángel requería alas, jorongos los pastores, aureolas la Virgen y San José, los diablos aparecían entre cohetes, un haz de luz rojo caía siempre sobre Satanás— es ser un buen lector, de todo cuanto pueda ser leído y, en especial, un buen lector de textos.

Hace poco más de medio siglo, cuando yo cursaba el primer año de letras españolas, en la UNAM, María del Carmen Millán, maestra de introducción a las investigaciones literarias, nos pidió que leyéramos “Talpa”, el cuento de Juan Rulfo. Todos lo leímos, éramos un grupo disciplinado. Pero cuando ella nos preguntó, en la clase siguiente, por qué, cuando la pareja de amantes logra asesinar a Tanilo Santos, marido de ella, hermano de él, en lugar de que pueda ser libre para amarse tiene que romper su relación, nadie tuvo una respuesta. Nadie había entendido nada. Todos habíamos repetido las palabras de Rulfo, pero nadie las había interrogado, nadie había penetrado en ellas. “Niños —nos dijo la doctora Millán, fue su único comentario—, hay que leer con los ojos abiertos”. Un buen lector es alguien que lee con los ojos abiertos, que sabe interrogar el texto, que se esfuerza por profundizar en su comprensión.

Leer es establecer una red de preguntas y respuestas entre nosotros y lo que alguien ha escrito, lo que vemos en la escena, los signos que nos rodean, el mundo.

* * *

Leemos en verdad sólo cuando nos animan la intención, el gusto, el afán de entender. Aunque nunca entendamos de golpe, en la primera lectura; menos aun mientras más complejo sea el texto. La comprensión es un proceso; la vamos armando mediante dos mecanismos básicos, la inferencia —o deducción— y la predicción —o anticipación—. Crece y cambia conforme acumulamos lecturas y experiencias; se va completando, se construye y se reconstruye. Una muestra de cómo funciona la inferencia y cómo la comprensión se reconstruye. Leo “Patio de tarde”, de Julio Cortázar:

A Toby le gusta ver pasar a la muchacha rubia por el patio. Levanta la cabeza y remueve un poco la cola, pero después se queda muy quieto, siguiendo con los ojos la fina sombra que a su vez va siguiendo a la muchacha rubia por las baldosas del patio. En la habitación hace fresco, y Toby detesta el sol de la siesta; ni siquiera le gusta que la gente ande levantada a esa hora, y la única excepción es la muchacha rubia. Para Toby la muchacha rubia puede hacer lo que se le antoje. Remueve otra vez la cola, satisfecho de haberla visto, y suspira. Es simplemente feliz. La muchacha ha pasado por el patio, él la ha visto un instante, ha seguido con sus grandes ojos avellana la sombra en las baldosas.

Tal vez la muchacha rubia vuelve a pasar. Toby suspira de nuevo, sacude un momento la cabeza como para espantar una mosca [*siempre, al llegar a este punto, mis escuchas han inferido que Toby es un perro; pero falta una línea*], mete el pincel en el tarro y sigue aplicando la cola a la madera terciada.

Esta línea nos obliga a reconstruir la comprensión. Antes de leerla habíamos deducido que Toby era un perro. Cortázar juega con nuestra costumbre de inferir. Toby es un hombre que está aplicando *cola* a una pieza de madera.

Hace falta llegar a la última escena de *Playa Azul* para comprender que el Ingeniero se suicidó; que ese cadáver que tiene una jeringa en el brazo, del que don Matías habló mucho antes, es el suyo, y que con su muerte se completa la ruina de esa familia, cuya imagen tangible es el hotel donde transcurre la obra. Al caer el telón hace falta reconstruir su comprensión.

Las palabras con que cierra el último parlamento de *Yerma*: “...yo misma he matado a mi hijo”, nos obligan a entender la obra de otro modo. La comprensión se construye y se reconstruye.

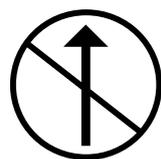
* * *

A partir de nuestras experiencias, desde el vientre materno empezamos a integrar una idea del mundo. La organizamos, expresamos y compartimos mediante la lengua. Damos un sentido a cuanto nos rodea a partir de nuestra visión del mundo.

La predicción permite al lector, al espectador, anticipar qué sucederá, hacia dónde va un argumento, que palabra vendrá. La lengua tiene pautas reiteradas. A cada sustantivo siguen adjetivos predecibles. Tras *relámpago* esperamos *deslumbrante, repentino*... sabemos que así son los relámpagos. Por eso nos asombra López Velarde, hablándole a la patria: “tu cielo las garzas en desliz / y el relámpago *verde* de los loros”.

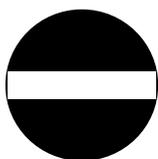
Cuando las anticipaciones del lector, del espectador, se ven burladas se produce una sorpresa gratificante.

La capacidad de asombrarnos es la cualidad más eficaz para interesarnos en un texto, en una obra de teatro. Los asombros se producen en una multitud de planos: en los acontecimientos, los adjetivos, el esplendor del lenguaje, las ideas, la información...



Comprender es atribuir sentido y significado a un signo. La comprensión depende de lo que percibimos por los sentidos y, sobre todo, de lo que sabemos; de la información *no sensorial*.

Un día vi, en Florencia, este signo



y seguí de frente con mi Fiat. Me costó trabajo convencer al policía que me detuvo de que en México la prohibición de seguir de frente se indica con otra señal:

El motociclista me dijo que si él viera eso en algún lugar pensaría que ahí estaba prohibido tirar con arco.

Puedo comprender mal, como le ocurriría al policía florentino en México. Puedo, a veces, comprender bien. Puedo no comprender, cuando soy absolutamente incapaz de atribuir sentido ni significado a un signo, como me sucedió a mí en Florencia.

La comprensión tiene dos componentes: el *sentido*, que apela a las emociones, los sentimientos, el instinto, la intuición; y el *significado*, que es asunto del intelecto, la lógica, la información.

El *sentido* permite que a veces un texto nos fascine por su mera cualidad sonora o visual, antes de que hayamos avanzado en su significado. El sentido hace significativos el *nonsense*, las jitanjáforas, los corros infantiles, los conjuros, la poesía dadaísta y el teatro del absurdo.

Los seres humanos siempre han tenido la tentación de romper los límites del idioma. El gusto de hacer ma-



Marionetas de un danzante con máscara (1952), esqueleto con traje de luces (1928) y Charlot (1920)

labarismos con las palabras, quitarles el significado, desfigurarlas, inventarlas. Por ejemplo, en los trabalenguas, los cuentos de nunca acabar, los corros infantiles:

De tin marín, de do pingüé, cúcara, mácara, títere fue...

De una dola de tela canela, zumbaca tabaca, de bire birón...

Palabras vacías de significado. Su encanto reside en el sentido, los puros significantes, su calidad sonora y su ritmo.

Porfirio Barba Jacob compuso de niño, nos lo cuenta Alfonso Reyes, para recitarlos a solas “en sus momentos de rebeldía o de iracundia contra las normas”, los versos que siguen:

La galindinjóndi júndi,
la járdi jándi jafó,
la farajíja jíja
la farajíja fo.
Yasó déifo déiste húndio,
dónei sópo don comiso,
¡Samalesita!

Esas palabras, que no remiten sino a sí mismas, con sus oscuras connotaciones, rompen la costumbre de significar; son una forma de liberación. Muchos escritores, en variadas hablas, en todo tiempo, se han probado con esto.

Don Alfonso, de nuevo, recoge numerosos ejemplos, que incluyen uno en *Las suplicantes*, de Esquilo. Cuenta también cómo él llamó *jitanjáforas* a estas composiciones, a partir de “la palabra más fragante” que halló en una travesura del poeta Mariano Brull, quien la enseñó a una de sus hijas para que la niña la recitara a los amigos en las reuniones:

Filiflama alabe cundre
ala alalúnea alífera
alveolea jitanjáfora
liris salumba salífera.
Olivia oleo olorife
alalai cánfora Sandra
milingítara girófara
zumbra ulalindre calandra.

En la última de sus novelas, *Finnegans Wake*, James Joyce, riguroso coetáneo de Barba Jacob, llevó este recurso a su último extremo. Echando mano de varias decenas de lenguas, formando incontables neologismos, forzando las palabras, alcanzó su meta: escribir una novela en que el lenguaje fuera más allá de lo conceptual, todo suyo, libre, intraducible. Joyce dijo que la escribió

para tener ocupada a la crítica durante los tres siglos siguientes.

¿Hay un momento en que hayamos entendido todo? No. Siempre es posible profundizar en la comprensión. Pero hay que entender —o sentir— al menos lo suficiente para que el interés se mantenga; para sostener el impulso de seguir leyendo, de seguir viendo la obra de teatro.

Conviene preguntarnos dónde tropieza nuestra comprensión. Hay cuatro motivos que me interesa subrayar.

1. *No nos interesa*, no nos importa, no nos atrae lo que leemos o vemos. Por lo tanto, no nos esforzamos por entender. Ahí no hay remedio. Hay que ir a otra cosa.

2. *Es muy complicado*. Hay muchas palabras y oraciones que no entendemos, la estructura es excesivamente compleja, hay demasiados personajes. Un lector y un espectador de teatro se forman, se educan, disfrutan las dificultades del texto y del teatro. Formar esos públicos debería preocuparnos.

3. *Proyectamos sobre el texto nuestros prejuicios*. Nos negamos a aceptar lo que el autor dice porque nuestra teoría del mundo no lo acepta. Hay un delicioso librito infantil, *Pateando lunas*, de Roy Berocay, un escritor uruguayo, que cuenta cómo Mayte se empeña en jugar fútbol no en el equipo de las niñas, sino en el de los varones, y lo consigue. Muchas veces, cuando dirigía en la SEP el programa Rincones de Lectura, lo leí en distintas poblaciones. En muchos sitios era aceptada la visión del autor: Mayte es una heroína que pasa por encima de los prejuicios machistas; en otros, más conservadores, Mayte era una machorra insolente, y el personaje admirado era su prima, una niña modosita y bien portada, que no se sube a los árboles ni tiene ningún interés en correr entre niños tras el balón. ¿Qué puede hacerse? Leer con los ojos abiertos, con una actitud crítica hacia nuestras convicciones, que las ponga en duda y nos permita escuchar argumentos diferentes a los nuestros.

4. *Nos falta información; tenemos lagunas en el marco de referencia del texto*. No entendemos porque no sabemos de qué habla el autor. Alguna vez vi a una maestra leer con un grupo de secundaria un cuento de Julio Torri, “A Circe”. Ella podía haber leído y haber preguntado a los jóvenes qué habían entendido. Pero ella sabía que era muy probable que ellos no comprendieran nada porque no conocían la historia que está detrás del cuento de Torri —muchas veces detrás de un texto, de una obra de teatro, hay historias anteriores— y no hizo eso. Comenzó por contarles que, hace siglos, un rey de Troya raptó a la mujer del rey de una ciudad griega. Y los griegos lucharon durante diez años para lavar aquella afrenta y recuperar a Helena. Al terminar la guerra, uno de

sus jefes, Odiseo, se embarcó para regresar a su reino. Una de las muchas aventuras que tuvo en su viaje fue el encuentro con Circe, una hechicera que empezó a transformar en cerdos a sus hombres, dándoles un brebaje. Astuto, Odiseo se dio cuenta y salvó a su gente. Llegó el momento de partir. La ruta que debían seguir pasaba por la isla de las sirenas. Estos seres, con busto de mujer y cuerpo de ave de rapiña, cantaban con voz tan dulce que los marineros, deseosos de llegar a ellas, se estrellaaban con las rocas de la costa y perecían ahogados. Además de astuto, Odiseo era curioso y quería escucharlas. Enamorada de aquel hombre, Circe le dijo que se hiciera amarrar al mástil, y ordenara a sus hombres —que debían taponarse con cera los oídos— que no lo obedecieran cuando les ordenara acercarse a la costa...

Después de eso —lo mismo que hace un buen programa de mano— el grupo pudo comprender y disfrutar desde la primera lectura la maliciosa opción que Torri nos presenta:

¡Circe, diosa venerable! He seguido puntualmente tus avisos. Mas no me hice amarrar al mástil cuando divisamos la isla de las sirenas, porque iba resuelto a perderme. En medio del mar silencioso estaba la pradera fatal. Parecía un cargamento de violetas errante por las aguas.

¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos! Mi destino es cruel. Como iba resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí.

La experiencia hace falta para la comprensión, que hace falta para el placer; para gozar un texto y una obra de teatro y cualquier otra cosa. Alguna vez, con muchachas y muchachos de prepa, leí “Nocturno”, uno de mis más cortos cuentos cortos:

El marinero dijo que, en sueños, por la axila de Elizabeth bajaba una gotita clara. Y que él había extendido la lengua para recogerla.

La reacción del grupo fue unánime: “¡Guácala!”. Comprendí que eran demasiado jóvenes y no quise turbar su inocencia.

Vuelvo a la inferencia. “Sólo después” es uno de mis cuentos. Una palabra cuyo significado merece adelantarse —si queremos que nos entiendan es mejor explicar *antes* de leer— es *bornearla*; *bornear* significa *ladear*, *inclinarse hacia un lado*.

Al levantar los brazos hundió la cara en las cobijitas y aspiró la fragancia de talco y jabón. Las acomodó en la caja

cuidando que no hubiera arrugas. Regresó a la cajonera y sacó camisetas, pañales, chambritas. Dobló las prendas y las fue ordenando encima del mueble, en columnas dispares que se torcían. Cuando quedaron vacíos los cajones fue llevando a la caja las telas y los estambres, cuidando que no quedaran huecos y que cada capa fuera uniforme.

Cerró la caja trabando las hojas de cartón. Tomó el mecate y lo pasó cuatro veces porque era muy largo, hundiéndose en la cama una rodilla para ladear el bulto y deslizar la cuerda. Hizo varios nudos, más de los que hacían falta. Luego alzó la caja un poco, tomándola del cordel,



Marioneta de un duende ruso, 1944

para ver cuánto pesaba. Corrió las cortinas y se sentó en el piso, de manera que la cabeza quedó tan cerca de la caja que le habría bastado bornearla un poco para que descansara en ella. Pasó un rato antes de que los ojos se le habituaran a la oscuridad. Sólo después, mucho después, comenzó a llorar.

Cuando leo este cuento, mis escuchas entienden que una mujer guarda en una caja la ropa de su bebé muerto y se sienta a llorar. Les hago ver que en ningún lugar dice el cuento que se trate de una mujer, ni que esa mujer haya perdido un hijo. Me responden que eso está implícito, que se sobreentiende, se deduce de lo que está escrito.

En cualquier texto, en cualquier obra de teatro hay algunas cosas dichas y otras que se deducen, con la misma claridad, por medio de la inferencia. Mediante la inferencia sabemos en “Sólo después” que estamos ante una mujer que guarda la ropa de su hijo muerto, y creemos saber —Cortázar hábilmente nos lo hace creer—, en “Patio de tarde”, que Toby es un perro.

La predicción y la inferencia son los dos principales mecanismos de la comprensión. ¿Cómo se perfecciona nuestra capacidad para anticipar y para deducir? Leyendo. La gente de teatro necesita pues leer, por supuesto teatro, pero asimismo ensayos, cuentos, novelas, poesía. Ninguna clase de textos pone a prueba ni perfecciona nuestra capacidad de construir la comprensión tanto como los de literatura.

Hace años, con Óscar Yoldi, tan recientemente fallecido, para un diálogo sobre el teatro que en algún escenario en- tablamos en su honor —algún aniversario celebraba—, hice estas notas donde sus y mis ideas y palabras se mezclan.

Entre las ocupaciones del hombre el teatro merece la más alta posición, la de la poesía, el ensayo y el cuento que se dicen a los demás —con las palabras, claro está, pero también con la mirada y el cuerpo y el modo de plantarse en las tablas—. No hay gesto humano más antiguo, más permanente, más esencial, más seguro de prolongarse y de ser repetido que el de la actriz, el del actor que llenan el escenario.

Doliente, lacónico, profético, oculto, heroico, cómplice, acusador, ese gesto viene de antes de nuestra más antigua memoria y tiene un vigor incalculable, que lo proyectará más allá de los tiempos, más allá de las voces estridentes de los medios masivos. A veces estancado, en otras próspero, o bajo amenazas, el teatro permanece.

Para explicar el teatro no bastan las estadísticas, ni las fluctuaciones en los precios de taquilla, ni las dificultades del tráfico, ni los pactos sindicales, ni los hostigamientos del fisco. Su verdadera situación está en otra parte; en otra dimensión. Incomprensible y prestigiosa —los teatros lo han sabido siempre—, la naturaleza y la necesidad del teatro se encuentran, como dice Luis de Tavira, “en el secreto anhelo de los habitantes de un país sin sueño”. **U**



Marioneta del Emperador Altoum, 1953



Marioneta de Dalila, 1953