

## El problema de la imagen y la palabra

Juan Martínez de la Vega

Nuestro teatro está lleno de problemas, y uno, definitivo, que complica por igual a la gente de teatro y al crítico, es su lujuriosa juventud. Nuestra panorámica teatral de apenas cinco décadas sitúa el hecho teatral en un mundo ahistórico muy específico, porque el espesor de esta capa de años es todavía demasiado corta para merecer el nombre de "tradición": cabe holgadamente en una memoria personal y cualquier posibilidad de remitirse a un cauce, una comprensión asentada, una fisonomía, es aún prematura. Carecemos de marcos referenciales por donde una perspectiva ayude a vislumbrar nuestra propia consistencia, como sucedería en países de tradición ascendida ya al rango de lo histórico; nos movemos libres de parámetros, contextos, antecedentes, en nombre de los cuales absolver o condenar. El creador teatral hace teatro y "el" teatro, su incipiente historia, construyendo lo que dentro de algún tiempo será la tradición de la que puedan beneficiarse generaciones futuras. El crítico, que debe tener presentes las grandes líneas históricas del teatro, igualmente ha de asumir el riesgo de ubicar, precisar, relacionar, juzgar, dentro de un campo fluyente e impreciso que, con frase de Jean Copeau, es mucho más "agitación teatral" que "movimiento dramático." Riesgo también de transculturizar, aplicando herramientas de trabajo forjadas en historia ajena y con ellas injertar un espíritu extraño que pudiera opacar el propio, insustituible, naciente.

El problema es complejo si nos referimos al arte del teatro en su integridad mayor, la teoría y la estética sustentadoras de un discurso substantivo capaz de regir, clarificar, iluminar los hechos que le pertenecen. Su mera posibilidad puede ser hoy objeto de discusión; plantearla parece ineludible condición de cualquier aproximación sería a nuestra esencia: propia, definitoria, autocomprensiva; hipotética y apasionante indagación de nuestra asombrosa diversidad escénica. Busco por tanto ese centro axiológico de la teoría del arte capaz de ordenar referencialmente las diversas posiciones personales y

facilitarnos la imagen sistemática, la definición del teatro venezolano.

Pienso que no contando, como decía, con una tradición que a modo de cauce mayoritario la defina, debemos referirnos al problema teórico esencial donde el teatro se enraíza, toma cuerpo y adquiere rostro: la relación palabra-imagen, drama-teatro, verbo-plástica; binomio medular ante el cual un creador debe inevitablemente asumir una posición personal, que siendo su resolución supone necesariamente la definición normativa del arte que maneja y sustenta su trabajo creador. La ordenación de las diversas definiciones personales presumiblemente puede darnos una imagen "radiográfica" de los planteamientos teóricos enmarcadores de nuestro proceso.

En principio (y es bueno comenzar por aquí cuando uno se refiere a la palabra) vivimos una profunda crisis de pensamiento; es banal repetir que se debe a la infinita seducción de una sociedad materialista y tecnológica, que arrastra a reflexionar cada vez más sobre procesos instrumentales y pensar cada vez menos sobre finalidades. El hombre común se vacía cotidianamente de contenidos, y el creador difícilmente puede abstraerse a la presión del medio. No existe un pensamiento sobre el mundo, visión global del hombre ante su historia, su medio, su contingencia, su posibilidad; ni una comprensión profunda de la incidencia de tales variables. Los dramaturgos (que, por otra parte, apenas escriben) y los directores en general eluden tales perspectivas y si aluden a ello suele ser de un modo bastante superficial. Es por tanto la misma palabra dramática, antes que ninguna otra cosa, la que está en crisis por obstrucción de su fuente primera, arrastrando tras ella la comprensión cultural del teatro.

Por otra parte, la ausencia de un verdadero pensamiento creador de una interpretación del mundo-en-el-hombre capaz de situar al hombre en el mundo, viene camuflada por lo que Barthes llamó "pensamiento semántico." La semiología está de moda; es el talismán que llevará hasta el vértigo de la trascendencia la más anodina reflexión. Manejada frecuentemente, además, a nivel "amateur," se producen habitualmente "significados" escénicos igualmente lamentables para semiólogos y críticos. Una semiología sin conceptos reduce terriblemente el teatro; las consecuencias son trágicas cuando se trata de un clásico.

La tentación semiológica de la escena, llenando el vacío abierto por la evaporación del nivel literario del drama, ha producido un ensanchamiento del lenguaje teatral, su intento y búsqueda, y con él una modificación substancial de los términos tradicionales que cifraban el equilibrio textopuesta; a una palabra erosionada por la pérdida de su substancia conceptual sucede una palabra degradada por las nuevas "filosofías" del montaje. Una prueba definitiva es la costumbre, cada vez más frecuente, de fragmentar los textos en escenas autónomas,

cuya solución de continuidad se busca en los códigos visuales de la escena. Es posible que, al menos en parte, ello responda a una influencia trasnochada y deformada de Brecht; pero yo lo atribuyo definitivamente a una discontinuidad del proceso discursivo evidencia de una crisis cultural mucho más honda: la destrucción de una cosmovisión integradora, el retroceso de la mente humana a la limitadora percepción de la caótica multiplicidad que nos rodea. El teatro, fiel a su naturaleza especular, nos trae reflejada la cotidiana experiencia de la fragmentación de lo real y la ausencia de recursos conceptuales aptos para llegar a la comprensión totalizadora. Es un dificultoso aprendizaje, sobre todo para alguien quizá excesivamente cartesiano, como yo, comprender la improcedencia de buscar inexistentes continuidades, por que el teatro se ha convertido en un mosaico de sensaciones dispersas.

Esta es una característica general que marca la tónica dominante y puede servir para una perspectiva global. Dentro de ella la imagen radiográfica puede formarse así:

En el extremo norte de un diámetro ideal, a modo de lazo con el pasado, un punto de vista tradicional, la puesta al servicio de un texto, es el remoto punto de partida de Carlos Giménez, controversial director de Rajatabla. En cuanto sucumbe a un vicio muy viejo, la tentación espectacular de la escena, es también representante idóneo de un error centenario, que, lo sabemos, consiste en hacer substantiva una plástica originariamente adjetiva de la palabra. El énfasis descarado en los valores visuales (sin la menor preocupación por una lectura semiológica de la escena) altera el orden natural de las cosas (entendido según la tradición): la palabra se convierte en el simple pretexto de la puesta al servicio exclusivo del espectáculo y, como tal, completamente divorciada del texto que hipotéticamente sostiene, desarrolla, crea. El teatro convertido en orgía visual aniquila el verbo y pulveriza el drama, diluyéndolo en un falso esteticismo. Carlos Giménez fracasa infaliblemente cada vez que confronta la gran dramaturgia: su "record" de grandes errores comprende *La gaviota* (1983), de Chejov, *El embrujado* (1986) de Valle Inclán y *La tempestad* (1987) de Shakespeare, supremamente mala.

En el extremo sur del mismo diámetro, para dar una interpretación gráfica de las oposiciones, situaría al director Ugo Ulive, que sacrificándolo todo al verbo y su potencialidad realizó un grandioso--especialmente por sencillo--montaje de tres monólogos de S. Beckett (1985). La transparencia que fue capaz de darle a la densa palabra beckettiana en un mundo de mágicas desnudeces y angustiadas resonancias, es uno de los más intensos recuerdos de mi vida de crítico.

En el punto central, equidistante, Armando Gota es el gran director realista, capaz de integrar una puesta armónica y viva siempre

y cuando maneje textos ubicados en la estética naturalista. Creo que Gota representa el equilibrio conceptual de la confluencia palabra-imagen y la resolución de sus tensiones opuestas en la coherencia de un lenguaje escénico.

Un diámetro perpendicular nos ubicará las posiciones no tradicionales, que cifran algún grado de ruptura con los códigos anteriores. A la izquierda, en la tentación semántica de la escena, situaremos al Grupo Theja, con dos grandes hombres de teatro, José Simón Escalona y Javier Vidal. Ambos actores y directores, muestran una estética muy personal; sumamente minuciosos, capaces de manejar con absoluta asepsia la más difícil temática, poseedores de un lenguaje escénico de impecable factura formal pero gélido y frecuentemente hermético, se muestran terriblemente racionalistas, casi cartesianos en su gramática personal. Asombrosamente lúcidos ante el valor del matiz gestual, la luz, la composición, y supremamente preocupados por el equilibrio de todos los recursos, buscan un lenguaje global que frecuentemente se les escapa. Utilizan siempre la fragmentación textual (los textos de Escalona son prácticamente fragmentos), un diálogo alusivo y al mismo tiempo elusivo basado en las connotaciones, un juego deliberado con la ambigüedad, y luego funden la discontinuidad de la palabra en un gran idioma visual integrador. Sin embargo, los trabajos del Theja, siempre fascinantes, frecuentemente quedan escindidos en dos universos cuya proximidad puede intuirse pero rara vez verificarse. Con todo, Theja busca en las nuevas gramáticas escénicas un equilibrio y en tal sentido ocupa un lugar análogo al de Armando Gota en las viejas tradiciones.

El extremo derecho del mismo diámetro está ocupado por la directora Elia Schneider, entusiasta de un decidido teatro del silencio. En este caso el actor se convierte en un signo visual más integrado a una escenografía; la coherencia viene dada por el rigor de los códigos pero también, y en no menor cuantía, por la sencilla supresión del término de oposición. El drama se vuelca en lo visual, por el camino del signo gestual más bien que del gesto expresivo de corte naturalista, y tiende a ser diluido en una de dos alternativas: lo narrativo, substitutorio de una acción que sólo puede ser aludida, o una presencia total y simultánea de su sí-mismo en una abstracta atemporalidad, espacio-tiempo cero que es, en definitiva, otro modo de espectáculo.

Por supuesto mi radiografía no es un catálogo de directores, sino un ordenamiento de lo que me parecen ser directrices fundamentales que pueden, a su vez, orientar variantes en gráficos progresivamente amplios. Simultáneamente, es posible que otros críticos discrepen de esta radiografía, regidos por otros sistemas conceptuales.

En general caben ahora dos preguntas conclusivas: una: ¿con qué parámetros críticos pueden ser integradas cinco posturas

irreductibles? Dos: ¿cómo sintetizar, sin deformarla, una imagen comprensiva del teatro venezolano?

De las cinco alternativas las cuatro radiales son excesivamente unilaterales. Hay una explicación: durante el pasado siglo se vivió una fase ambigua, oscilante entre el costumbrismo y algunos dramas neo-románticos históricos, según observa en una breve investigación Rubén Monasterios;<sup>1</sup> la secuencia histórica de la dictadura produjo una ruptura que impidió la evolución a partir de las fuentes propias y trajo, en los años cincuenta, una "restauración" propulsada por creadores llegados de fuera: Horacio Peterson, Alberto de Paz y Mateos, la actriz argentina Juana Sujo. Surgido "ex novo," pendiente de traer las inquietudes, preocupaciones, búsquedas de teatros extraños, aquel útil injerto de nuevas savias debió significar, y éste es un juicio muy personal, una cierta transculturización teatral que supuso, por otra parte, descontextualizar de su propia circunstancialidad aquellos lenguajes ajenos, convirtiéndolos en modas. La continuidad del sentido literario del texto a partir de los buenos escritores costumbristas del XIX se vió cercenada, y con ello se borró la posibilidad de una reflexión autónoma, coherente con el propio suceder; correlativamente, es destacable la difícil comprensión de dramaturgias contemporáneas que, por radicalmente excéntricas en los problemas que plantean, son inevitablemente deformadas; por ejemplo, el absurdo francés.

La ruptura del nexo fue una consecuencia histórica y no una vocación; lamentablemente se asume como "algo dado," insubsanable, y aunque existen muchos textos, mejores o peores pero obra de escritores, del siglo anterior, llenos de vida potencial, duermen en las gavetas y sólo la Compañía Nacional de Teatro, excepcionalmente, montó la pasada temporada dos piezas de los albores del s. XX. Por tanto, las posturas que graficamos como lazo con el pasado nos son históricamente absolutamente extrañas, tanto más que corresponden a directores llegados de otros países. Sintomáticamente, Theja y sus creadores venezolanos parten "desde" la ruptura, aunque fuera el mismo José Simón Escalona quien dirigiera la aludida puesta de la Compañía Nacional. Creo que aquella ruptura nunca será salvada y que el teatro venezolano se definirá esencialmente en una síntesis del Grupo Theja y Ugo Ulive, mientras la tendencia de Elia Schneider, aunque insoslayable en un cuadro teórico, no puede, a mi juicio, aspirar a un grado de representatividad. Carlos Giménez será, y el tiempo me dará la razón, un puestista efímero aunque haya desempeñado un importante papel promotor y organizador; la tendencia naturalista de Gota difícilmente será desterrada y terminará constituyendo la permanente alternativa de aquellas inquietudes que son, creo, las que verdaderamente preludian el futuro. La *conditio sine qua non* será comprender muy claramente la dimensión específica del teatro ante los otros

medios de imagen (cine, TV): muy especialmente la muy peculiar situación del espectador que le permite integrarse físicamente y no simplemente visualizar. La convención teatral y la plenitud de la escena deben ser cuidadosamente atendidos; el nivel visual debe facilitar aquella posibilidad, subrayando y no negando el espectáculo en sí mismo. Sin embargo, éste debe ser en primer lugar "de la palabra," verbo encarnado, y encerrar aquí la esencia de cualquier plástica posible; el espectáculo equívoco basado en la seducción escenográfica debe ser olvidado como obsoleto. La semiótica debe ser reintroducida en la instrumentalidad: los códigos deben darnos valores y no jeroglíficos. Y ahora, sólo queda esperar.

## Nota

1. Rubén Monasterios: *Un enfoque crítico del teatro venezolano*. Caracas: Monte Avila Editores, 1975.