

Lenguaje, palabras y dramaturgia: un cuento chino*

{Resumen}

Usualmente se ha otorgado a la palabra un lugar dominante en el ejercicio teatral que le permite determinar la escenificación del espacio dramático. Este artículo se propone re-pensar ese lugar de la palabra y su tensión con la puesta en escena, con el fin de comprenderla más bien como el recurso de una fijación de formas de afectar la percepción y la experiencia que se libera en

su dramatización. En suma, se busca comprender la palabra del texto dramático en su paradoja de base: ella es portadora de la imagen en el texto pero, a su vez, componente de la imagen en la obra materializada.

Palabras clave: palabra, dramaturgia, lenguaje, teatro, drama.

Raquel Carrió, Ph.D.

Instituto Superior de Arte de Cuba
Cuba

CORRESPONDENCIA AL AUTOR

buendia@cubarte.cult.cu

INFORMACIÓN DEL ARTÍCULO

Recibido: 27.11.2016

Aceptado: 14.12.2016

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de Creative Commons 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), la cual permite su uso, distribución y reproducción de forma libre siempre y cuando el o los autores reciban el respectivo crédito.

* Conferencia leída en *Stories to be told. Transit 5. International Women's Theatre Festival*. Holstebro, Dinamarca, enero del 2007.



Language, Words, and Dramaturgy: A Tall Tale

{Abstract}

Words are usually given a predominant role in theater performance and allowed to determine the staging of the dramatic setting. This article aims to rethink the role of words and the tension they create with the performance, perceiving them instead as a resource to set the different ways of affecting the perception and experience that are liberated in their dramatization. In other words, it seeks to understand the words of a dramatic text in their most basic paradox: as carriers of the image in the text but simultaneously as a component of the image of the materialized play.

Keywords: words, dramaturgy, language, theater, drama

Linguagem, palavras e dramaturgia: um conto chinês

{Resumo}

Usualmente é outorgada à palavra um lugar dominante no exercício teatral, o que lhe permite determinar a cena do espaço dramático. Este artigo propõe repensar esse lugar da palavra e sua tensão com a encenação, com o fim de compreendê-la melhor como o recurso de uma fixação de formas de afetar a percepção e a experiência que se libera em sua dramatização. Em suma, se busca compreender a palavra do texto dramático em seu paradoxo de base: ela é portadora da imagem no texto, mas, a sua vez, componente da imagem na obra materializada.

Palavras-chave: palavra, dramaturgia, linguagem, teatro, drama.



Hace algunos años leí un libro de Gabriel García Márquez que se llama *Cómo contar un cuento*. Al principio pensé que se trataba de un libro de teoría y técnica sobre el cuento, pero luego descubrí que era una recopilación de historias y relatos breves salidos de los talleres que el escritor impartió en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba.

Las historias eran muy diferentes entre sí (en la escuela estudian personas no solo de América Latina, sino de todos los países y continentes), pero tenían algo en común: en todos los casos un aluvión de palabras, palabras, palabras... que *no* lograban impactar al lector. Sin embargo, partiendo de estos relatos, la técnica del maestro era bien curiosa: cuando terminaba cada lectura le preguntaba a los otros talleristas qué contaba el cuento. Y entonces empezaba otro aluvión de palabras –mucho más largo que el cuento mismo– para re-contar o tratar de explicar la historia del cuento. De este laberinto de palabras se sacaba muy poco. La historia se iba enredando cada vez más hasta ser irreconocible. Ya nadie sabía qué pasaba en el cuento. Pero entonces empezaba el trabajo del maestro: ¿cuál sería el hilo conductor para volver a la fábula?, ¿por qué tantas palabras para explicar lo que debía ser captado como una sucesión de acciones e imágenes del relato?, ¿alguien podría reproducir *todas* las palabras del cuento?, ¿alguien podría recordarlas? Seguramente no. Nadie recordaba las palabras. Pero, en cambio, algunas imágenes habían quedado fijadas en la mente de los oyentes o lectores. Esas imágenes eran *lo esencial* del cuento.

Básicamente, eran visiones del espacio, los escenarios, los personajes y las relaciones entre ellos; era lo que los demás recibían y guardaban como experiencia (física y mental) de la lectura del otro. Y si era así, ¿entonces de qué sirve la palabra en la escritura?

La pregunta me gusta porque nos lleva a algo que es real en la experiencia del teatro. Está claro que cuando salimos de un teatro nadie recuerda la totalidad (y ni siquiera la mitad) de las palabras dichas y oídas durante el espectáculo. Y, sin embargo, hay acciones, lugares y personajes que se van con uno, que pasan a formar parte de nuestro imaginario y nuestra experiencia de vida y de trabajo.

¿Significa que podríamos eliminar las palabras del teatro y quedarnos solo con la acción, el espacio, el gesto, la mirada, el movimiento, es decir, el universo visual y sonoro o musical de la escena? Desde luego que se ha hecho muchas veces, pero no siempre estas experiencias que eliminan la palabra de la escenificación han contribuido realmente a aclarar la específica relación entre palabra e imagen escénica o, para decirlo con mayor precisión, entre la palabra escrita, leída o escuchada, y la dimensión visual y sonora del espectáculo.

Lo anterior tiene que ver, en principio, con esa artificial separación que heredamos entre texto y representación. Desde que se inventó la imprenta, aunque no nos guste decirlo, el teatro es quizás más leído que visto (¿cuántas personas en el mundo no han leído *Romeo y Julieta*, o *Bodas de sangre*, sin haber visto nunca una representación de ellas, y en muchos casos la experiencia representacional de las obras corresponde al cine y no al teatro?). Pero lo importante es que esta dicotomía ha estorbado en los estudios teatrales lo que podríamos llamar –siguiendo la experiencia de Rimbaud en la poesía– la noción de una alquimia del verbo basada en una razón fundamental: la palabra en el teatro es ante todo material sonoro, una arquitectura de sonidos y signos que solo por una utilidad práctica de fijación (y re-presentación) queda atrapada por la letra.

Hago referencia a Rimbaud porque el poeta tuvo una clara intuición de la naturaleza esencial del acto poético: la poesía como iluminaciones, como destellos o fragmentos desprendidos de lo real que, a su vez, generaban –o descubrían– otras zonas de la realidad o del pensamiento. Más que ilustrar, la poesía de Rimbaud (como la de Elliot, Kavafis, Lorca, Neruda y otros) hace *estallar* las percepciones, es decir, crea realidades paralelas

o alternas, superpuestas, lo que equivale a descubrir, a revelar lo oculto o lo desconocido que se esconde.

Siguiendo esta idea, la escritura es ante todo *fijación*; acto mediante el cual se fija en el papel una experiencia que por su propia naturaleza no es escrita sino sensorial, emocional, visual, olfativa y sonora, y que solo como preservación y transmisión pasa a ser escrita. Como es bien sabido, la poesía en sus orígenes era cantada (y no solo la lírica sino también la épica, de donde surgen las raíces narrativas del drama). De allí preserva su musicalidad pero también lo que nos interesa: relatar es convertir en material visual y sonoro una experiencia personal o colectiva o de otros (visualizar esa experiencia) y, en esa medida, la escritura es el *soprote*, la grafía que atrapa y fija esa experiencia transmisible. Si lo pensamos así, el texto escrito es, desde luego, cárcel y preservación al mismo tiempo de la imagen (mental o escénica). Pero entonces el oficio de leer –y, sobre todo, de re-presentar lo escrito– se vuelve un *acto de liberación*: liberación de las imágenes, acciones y relaciones de los personajes hacia nuevas percepciones y sentidos. Es lo que permite que de un mismo texto, con las mismas palabras, puedan derivarse dramaturgias y montajes diferentes.

Por supuesto, trabajo con un concepto de dramaturgia que remite a los orígenes etimológicos del término, es decir: la composición o disposición de las acciones en el espacio textual o escénico. Pero esto, que es un lugar común en los estudios literarios y teatrales, genera otras implicaciones: porque si la escritura es el lenguaje cifrado de la imagen, la estructura (gráfica y sonora) que contiene el estallido de las percepciones, entonces lo poético no es la letra en sí, sino lo que escapa, lo que se desprende e ilumina un ángulo, una relación o un sentido no previsto de lo real. Así, si digo: «La casa verde», en cada lector u oyente (actor, director o espectador) se dispara su percepción de la figura de la casa y el color, y si agrego: «está ardiendo», las llamas del fuego deben inflamar el imaginario del receptor como si fueran reales.

He tratado de resumir en estas páginas lo que considero fundamental de mi trabajo en la enseñanza y el teatro. Desde hace más de veinte años imparto el Seminario de Dramaturgia en la Facultad de Teatro de la Universidad de Artes en Cuba y paralelamente trabajo como asesora y dramaturga en el Teatro Buendía, un grupo establecido en 1985 con alumnos graduados de la Facultad, en el que los fundadores ya nos vamos haciendo viejos pero

seguimos siendo una escuela para los jóvenes actores, dramaturgos y directores.

Siempre he pensado que el Buendía es para mí el laboratorio de esta investigación en torno a las relaciones entre la palabra y la imagen escénica, y quisiera explicar por qué sentí la necesidad de concebir este trabajo como *práctica de laboratorio* y no solo como reflexión teórica.

Para decirlo con claridad, se hace mucha teoría sobre la teoría. Esto quiere decir que la mayoría de las investigaciones sobre el lenguaje teatral o las complejas relaciones entre texto y escena resultan de una observación minuciosa y con frecuencia erudita, pero casi siempre desde la *reflexión teórica* sobre la práctica y no desde la práctica misma. Quizás esa es la razón por la cual los actores se sienten generalmente incómodos con un texto que quieren pensar, entender, reflexionar, pero que no siempre encuentra correspondencias con sus propias percepciones. Desde luego que para eso se supone que está el director: para que piense lo que el actor hará. Pero es algo triste, por no decir enfermo: ¿cómo no va a pensar, y a entender, el que tendrá que hablar y actuar frente al espectador?

Creo que desde hace años esta contradicción nos obsesiona a Flora Lauten, la directora

del Teatro Buendía con quien trabajo, y a mí. ¿Por qué nos obsesiona? Porque sin duda todo el mundo habla de una memoria del cuerpo, un lenguaje sensorial, etc. Esas expresiones ya se han hecho fórmulas que se repiten tanto en la teoría como en la práctica. Pero, ¿qué significan realmente? ¿Cómo resuelves –al nivel del trabajo de la palabra, la voz, el movimiento, etc.– que algo no sea falso, forzado o simplemente una ilustración de lo escrito?

Son preguntas generales, válidas en cualquier lugar, pero en el caso de los países como Cuba –y es así también en toda América Latina y el Caribe–, países de herencia colonial, el problema del lenguaje toma un primer plano. ¿Cómo dices un texto de Calderón, Zorrilla o Lorca –peor aún si se trata de traducciones de otras lenguas al español– si la manera de hablar en ese otro lado del mundo en que vivimos es diferente del canon textual? Diferente la manera de articular las palabras, pero sobre todo, diferente el ritmo, la entonación, el sentido del movimiento, del gesto y de la acción. Si no resuelves este problema –en el nivel práctico de la dramaturgia– en escena se reproduce, una y otra vez, la artificial separación entre la escritura (del texto) y la representación; es decir, la *discordancia* entre la palabra (como acto del habla) y la acción. Porque está claro que en el texto la palabra

es portadora de la imagen, pero en escena la palabra es un componente de la imagen. Y el espectador no es –no tiene que ser– un obsesivo estudioso de esta relación. El espectador quiere percibir el texto *a través* de la imagen, y no en conflicto o separado de ella.

Históricamente frente a esto han existido dos posturas en América Latina: la primera es la torpe imitación de los modelos foráneos, que dio y da todavía un teatro insufrible, por ser falso y artificioso. Es el teatro que trabaja con la norma de la lengua escrita y no del habla coloquial en América. Pero la segunda postura, que nos parece siempre más graciosa, es generalmente limitada: se limita a reproducir la norma del habla, es decir, a producir un teatro nativista-vernacular que ha envejecido prodigiosamente en las últimas décadas.

El conflicto es bien complejo porque heredas un lenguaje, una literatura dramática, formas de escritura y un montón de palabras (y de historias) en un lugar donde nunca se habló así; donde se fraguó una manera de hablar diferente, que sí corresponde a formas de moverse, caminar, respirar, gesticular, etc., propias de ese espacio. Ese es el verdadero sentido del *sincretismo cultural*. No la mezcla en sí, como a veces se piensa, sino las cualidades o particularidades del lenguaje que ella genera.

Para nosotros, en el Teatro Buendía, esto no es un problema teórico. Desde el punto de vista teórico, uno conoce las respuestas. Es un problema muy concreto sobre cómo el actor puede encontrar un uso de la palabra que no traicione su ritmo, su sentido del movimiento y la gestualidad propios, pero que tampoco esté necesariamente condenado a la parodia vernacular (ya tan gastada) o a la simple ilustración. Al principio, en el Buendía, buscábamos una definición como grupo que investiga la herencia y las raíces culturales latinoamericanas y caribeñas. No queríamos hacer un teatro de imitación europea, pero tampoco un teatro folklorista. Queríamos hacer un teatro que hablara sobre el proceso de transculturación de lo europeo y lo africano, pero no creando un pastiche de los dos (o más culturas, porque también estaría lo chino, lo árabe, lo judío, etc.), sino *destilando* (es un término químico, de laboratorio) un lenguaje que nos caracterice. Y que nos caracterice porque es el lenguaje (o queremos que sea) que nace orgánicamente de ese cuerpo que recuerda, que es depositario de una cultura y una memoria oculta, sumergida, que entra en contradicción con la letra, muchas veces con la escritura, y en esa contradicción genera una tensión, una paradoja sobre la que trabajamos.

En realidad, esto que describo es un típico fenómeno de contracultura (o de confrontación entre cánones culturales diferentes), pero que intentamos abordar no solo en el terreno de las ideas o los temas, sino en el específico terreno del lenguaje.

Descubrir esto que se dice tan simple, pero que se hace tan difícil de ejercitar en la práctica nos costó como grupo años de trabajo. Quizás los diez primeros años. Y creo que fue ya por el 97 o 98, cuando estrenamos el espectáculo *Otra tempestad*, que entendí que el centro de las investigaciones ya no serían únicamente los mitos, las tradiciones, las leyendas y los relatos producidos por los fenómenos de transculturación y sincretismo en el Caribe, sino precisamente cómo encontrar el lenguaje (palabra e imagen) para contar esa experiencia, ya no al nivel de los grandes relatos históricos, sino al nivel de los *procesos internos* del cuerpo y de la voz de los actores como expresión de un imaginario multicultural, sincrético, pero no reducible a fórmulas preestablecidas.

Desde este punto de vista, el caso de la voz fue y sigue siendo para nosotros el área de trabajo más difícil. Sin duda, es en nuestro caso una voz rajada, venida de muy lejos, o desde muy lejanos lugares, como la madera

de las naves que acumulan tiempo, resacas, tempestades, rajaduras, quiebras y naufragios. Es, en efecto, una voz quebrada, voces quebradas por la humedad y la cercanía persistente del mar y de la sal: voces de isla, propias de las *criaturas de isla*.¹ Lo más fácil habría sido renunciar a la palabra o adoptar modelos de enseñanza ya establecidos, pero creo que Flora nos proponía una investigación de otro tipo. Entonces probé de esta forma: en lugar de hacer que el actor reprodujera el texto escrito (de un autor clásico o contemporáneo, cubano o de cualquier lugar), trabajar en una dirección contraria: hacer que el texto hablara como cada uno, reinventar el espacio y re-modelar la palabra en función de los actores-personajes y las relaciones creadas entre ellos, pero *insertas o desde ese espacio propio*.

¿Qué significa esto? Significa que empiezo siempre a trabajar la dramaturgia desde el espacio, es decir, desde una analogía que traza las correspondencias entre la escritura y el lugar de la acción, entre las palabras fijadas en el texto y las imágenes que se van conformando en la escena como ángulos, esquinas,

¹ Refiere a un poema de Dulce María Loynaz (1980) del mismo título.

fragmentos, zonas oscuras y destellos que revelan una *identidad*.

Apresar estos destellos, fragmentos y mutaciones, a veces fugaces o enigmáticos, sería el oficio que he elegido en el teatro, a caballo entre la palabra y la imagen, buscando la conversión de una en otra, aunque este oficio de alquimista me obligue a una re-escritura continua de los signos durante los largos procesos de montaje en los que la directora, los actores y los músicos van proponiendo más y más variantes posibles de cada escenario. Sin embargo, el área común es el espacio. Pueden surgir acciones y relaciones no previstas, alejadas incluso del texto inicial; lo que las vincula es ese *lugar*, ese espacio analógico, metafórico, desde el que se invoca el desvelamiento de relaciones sumergidas.

Por ejemplo, en *Otra tempestad* (una versión de *La tempestad* shakesperiana que parte de los cantos, danzas y relatos –los llamados *patakkines*– de las culturas yoruba y arará en el Caribe), el espacio genitor es la isla: la isla como laberinto, como lugar de encuentros, cruces y espejismos entre los navegantes europeos y los dioses de la isla; en *La vida en rosa*, es el Cabaret cubano; en *Bacantes*, son los muros de la ciudad destruida por la guerra y los exilios; en *La comparsa*, es el carnaval,

y en *Charenton* un sótano del hospicio de locos como analogía de nuestro propio lugar de trabajo. En todos los casos, solo a partir de ese *espacio* –concebido como un *aleph* donde caben todos los tiempos y lugares– se va leyendo y re-escribiendo el texto inicial en busca de una dramaturgia que narre desde dentro, desde la evocación, la complicidad o el rechazo.

La pregunta que nos hacemos siempre es la siguiente: ¿qué relación existe entre un espacio físico *desde* el que se invoca, *a través* del personaje, una emoción, un recuerdo o un impulso, y la palabra que nace, no como ilustración o enunciado de una idea, sino como resonancia íntima y desconocida de ese sentimiento o ese impulso?

Sería largo detallar aquí cómo lo hicimos en *Otra tempestad*, *Bacantes*, *La vida en rosa*, *El paraíso verde* o *Charenton*. Pero pondré un ejemplo que es un cuento chino y, a la vez, un ejercicio de exploración y dramaturgia.

Existe una vieja leyenda del puerto de La Habana que narra la historia de una mujer llamada Palma. La palma es un árbol que en Cuba es un símbolo nacional. La obra literaria que cuenta esa historia se llama *El Chino*, y su autor, Carlos Felipe, escribía entre los años

cincuenta y sesenta esas historias extrañas que recogía del mundo marginal habanero. Sus escenarios son por lo general bares del puerto, calles de la ciudad vieja y prostíbulos, es decir, lugares de tránsito, de cruce cultural, de relaciones difíciles, efímeras y violentas. Sus escenarios son bien interesantes, pero su lenguaje es terrible, porque el autor quiere trabajar con el habla, con el lenguaje coloquial de esta gente sencilla y marginal que transita por el puerto, los bares y los prostíbulos. Pero, a la vez, quiere darle una dimensión poética a estas voces silenciadas, ocultas, supuestamente sin historia. El resultado es que su lenguaje se contamina con el melodrama, la vulgaridad callejera y la pasión informe. Sus personajes son fuertes pero el lenguaje que hablan los descaracteriza: suenan ridículos y risibles. ¿Por qué? Porque trata de hacer una literatura seria, contar estas historias, partiendo de materiales que están condenados al grotesco y la caricatura por la propia polaridad que establece la norma de la lengua para el teatro culto, y del habla vulgar para el teatro popular.

¿Cómo podemos romper esa barrera, esa dicotomía que se reproduce, una y otra vez, en nuestras culturas? En este caso, la historia es muy simple. Y empiezo por trabajar el relato o, más claramente, la estructura

espacio-temporal del relato tomando del texto-fuente lo que considero esencial para el trabajo de re-contextualización y remodelación (o re-escritura) de la fábula. Queda así: es una mujer que lleva casada o viviendo en pareja mucho tiempo. De repente el marido decide irse de La Habana y del país a trabajar en otro lugar donde tendrán mejores condiciones de vida (los exilios por razones económicas son un serio problema en Cuba y en América Latina). Pero Palma no quiere irse de La Habana; y no quiere porque hace más de veinte años, siendo muy joven, se encontró en un parque a un hombre solitario y triste. Era un marinero, le decían el Mexicano y estaba de paso en La Habana. Tuvieron una breve conversación. Empezó a llover y él la llevó a un lugar donde pudieran estar juntos. Era un antiguo burdel de La Habana Vieja que se llamaba El Chino, porque su dueño era chino, en el peor barrio del puerto. Estuvieron juntos y el marinero le prometió volver en veinte días. Pasaron veinte años y el Mexicano nunca regresó. Palma volvió muchas veces al lugar y nadie recordaba nada. Un día demolieron los burdeles del puerto. Solo quedaron escombros (este es el punto de partida y el espacio que elijo para la reconstrucción del relato). Entonces Palma le pone una condición al marido para irse con él: buscar los personajes del burdel y reconstruir la historia,

tal como pasó esa noche. Ella quiere saber si los otros recuerdan, si la historia realmente pasó o si solamente ella soñó esa noche. Logran encontrar a los personajes: el chino dueño del burdel, Renata la Silenciosa (que limpiaba el lugar), las prostitutas y alguien que sustituye a un violinista que se suicidó esa noche. Llegan a las ruinas del burdel. No existe nada. Pero han escrito un guion con las acciones fundamentales del relato. Empiezan a preparar el *lugar*. Una de las prostitutas canta una canción. Las otras la siguen. Y de repente comienzan a encenderse luces rojas. Las piedras vuelven a su sitio; los biombos, los abanicos y los faroles chinos: el burdel en todo su esplendor. Se oye en vivo el sonido del violín. El chino, Renata la Silenciosa y las prostitutas (Fe, Esperanza y Caridad) recuerdan los gestos y luego las palabras. No sabemos si son las mismas palabras u otras. Pero de repente aparece el Mexicano. ¿Magia, hechicería, poder invocatorio? El Mexicano

ya es un viejo. Nada que ver con el hermoso marinero que recordaba Palma. Pero la emoción está intacta.

¿Qué ha ocurrido realmente? La palabra creó la imagen; pero la fuerza de la imagen hizo que las palabras fluyeran libremente, como fragmentos a un imán que es la intensidad real en la construcción del personaje.

Creo que este ejercicio de palabras y dramaturgia en el espacio nos acompaña siempre. Aunque parezca extraño, es casi una metodología de trabajo. Tal vez por eso, si no fuera demasiado irreverente con las metodologías, esta lectura debería llamarse *Burdel: un estudio de la pasión a través del lenguaje*.

Referencias

Loynaz, D. M. (1980). *Poesía completa*. La Habana: Arte y Literatura.

