
LA POÉTICA DEL SILENCIO

Antonio SÁNCHEZ TRIGUEROS
(Universidad de Granada)

"Esta revaluación del silencio -en la epistemología de Wittgenstein, en la estética de Weber y de Cage, en la poética de Beckett- es uno de los actos más originales y característicos del espíritu moderno".

George Steiner, *Lenguaje y silencio*.

Una leyenda malagueña del último cuarto del siglo XIX cuenta que en el Teatro Principal, en una de sus largas veladas teatrales, habituales entonces, en la que se programaba concierto musical, obras cortas de autores de la tierra, dramón de Echegaray y un monólogo de la primera actriz, en cuyo beneficio se organizaba la sesión, un conocido autor, actor y empresario local anunciaba como aportación al evento su última obrita titulada *La agonía del cabo*. Llegado el momento de representación de la pieza, se alzó el telón y el Shakespeare malagueño, que aparecía sentado tras una mesa de camilla, sólo ocupada por una palmatoria que sostenía una punta de vela de sebo, después de unos largos minutos de espera, se levantó lentamente, encendió más lentamente el pabito de la vela y aún más lentamente comenzó a andar hacia su derecha hasta desaparecer del escenario. Siguieron pasando los minutos y mucho más que minutos y el cilindro se fue consumiendo sin prisa ante la extrañeza primero, el desconcierto después y la sorpresa definitiva de un público, que esperaba quizás un melodrama sobre las guerras pasadas o presentes. Por fin el *cabo* de vela, después de lo que pareció

una excesiva *agonía*, se apagó y no menos lentamente volvió a caer el telón de boca al son de una triste melodía de flauta municipal y travesera.

Se cuenta que el suceso no trascendió del ámbito local, porque, aunque hubo protestas, silbidos y pateo, el escándalo, que ni reprodujo los enfrentamientos del *Hernani* ni preconizó los del *Ubu*, se diluyó rápidamente "entre las cenizas de los hechos más efímeros": el buen público pequeñoburgués y provinciano no presentó fisuras ni estaba preparado para entender o disentir de la provocación, el dramón de Echegaray tranquilizó a la platea y el autor, que se sepa, no tuvo valor para insistir en el sutil experimento. ¿Será éste el verdadero comienzo de la vanguardia teatral en Occidente? ¿Acaso contamos con un claro precedente de dadá, de Beckett y del mismísimo Bob Wilson? Prometo investigar la cuestión durante el próximo lustro.

Hace unos tres años, en el III Simposio de la Asociación Española de Semiótica presenté una comunicación sobre "Retórica del blanco tipográfico", en la que al plantear el tema escribí: "Se trata, pues, de afirmar la importancia de un vacío, el blanco tipográfico, que a veces, incluso, asienta su protagonismo, como ocurre, ya en otros terrenos, en el célebre cuadro suprematista de Malevitch o en el silencio escénico, que en ciertas poéticas teatrales contemporáneas lo llena todo a través de un vacío verbal que apunta claramente hacia la liberación de la tiranía secular de la palabra, de la que habló Antonin Artaud" (SÁNCHEZ TRIGUEROS, 1990: II, 383).

Desde el conocimiento de la práctica escénica contemporánea se puede constatar el interés sistemático de algunos proyectos por construir un tipo de espectáculo en el que la palabra resulta totalmente o en buena parte ausente, o claramente sometida y disuelta en beneficio de otro tipo de signos escénicos: acción corporal, empleo de la luminotecnia, escenografía arquitectónica y no pictórica, música, sonidos no verbales, etc. Por lo que conozco, creo que la investigación teatral, incluida la semiótica, o sencillamente ignora estas prácticas por considerarlas no teatrales o no ha dado aún respuestas satisfactorias a la explicación del hecho, que en general sigue provocando todavía el asombro, cuando no desinterés o rechazo, de los estudiosos que se aferran al texto dramático como componente esencial de lo que se llama el texto espectacular. La cuestión se inserta en la ya larga polémica entre los que siguen defendiendo la *posición logocéntrica*, de raigambre aristotélica, frente a la propia evolución del arte teatral hacia una *inversión copernicana de la escena*, entendida como "organizador supremo del sentido de la *representación*" (PAVIS, 1980: 505-506). Veamos unas cuantas muestras significativas de la incompreensión de eso que se ha entendido como "la desverbalización del teatro" (QUADRI, 1977) y que yo, por sus orígenes y su función, prefiero llamar más expresivamente el "silencio escénico".

En un volumen temprano sobre *Semiología del teatro*, de 1975, Jorge Urrutia publicaba "De la posible imposibilidad de la crítica teatral o de la

reivindicación del texto literario", en el que, a la par que se adscribía a la concepción de que el teatro se define por una pluralidad de códigos, defendía también con toda valentía y sin tapujos ni disimulos (lo que es de agradecer), que la palabra es en él un elemento imprescindible, que el texto asegura la repetibilidad y que su ausencia lleva al teatro a su desaparición, a su destrucción como tal teatro, confundiéndose con lo efímero de la vida (URRUTIA, 1975). La conclusión apocalíptica de Urrutia coincidía exactamente con lo que la vanguardia teatral venía proponiendo insistentemente desde los sesenta (el Living Theatre, por ejemplo) y que contaba con precedentes cercanos en las *acciones* de John Cage y lejanos, pero no olvidados, en las veladas dadaístas del Cabaret Voltaire de Zurich: desteatralización de la escena, identificación del teatro con la vida y defensa del azar y del carácter efímero del espectáculo (DE MARINIS, 1988).

En el mismo volumen Cesare Segre, en un trabajo, por otra parte extraordinario, en el que analizaba el texto exclusivamente didascálico de *Acte sans paroles*, de Samuel Beckett, partía de que con respecto a su ejecución el texto escrito contiene una reserva de significados y de sentido, que precisan valores significativos con respecto a la representación; o sea, corresponde al texto el control del éxito de la ejecución (SEGRE, 1975).

Otro ejemplo muy representativo, *Lire le théâtre* de Anne Ubersfeld, parte de parecidos presupuestos a los anteriores, degrada olímpicamente a los defensores del rechazo del texto (*terrorisme scénique*) en pro de la búsqueda de un equilibrio con los que lo sacralizan a ultranza (*terrorisme textuel*), difiende con decisión que "la materialité du théâtre est aussi dans le langage (*phoné*)" y coloca las tesis de Artaud en la marginación de la situación límite irrelevante, siguiendo a Derrida (UBERSFELD, 1977: 8-9, 18).

Pero el ejemplo siguiente es más importante por lo que tiene de compilación de la investigación semiótica sobre el teatro y por aludir directamente al tema. Me estoy refiriendo al *Diccionario* de Patrice Pavis, que, si bien es cierto que incluye una entrada dedicada al SILENCIO, la verdad es que el texto presenta muchos problemas, pues su autor no se plantea el silencio sino como pausa, intencional o no, o a lo sumo como ausencia de palabras entendida como recurso de contraste en un teatro de componente verbal; ello le lleva a distinguir varios tipos de silencio siempre referidos al campo del teatro decididamente verbal, aunque constate, sin explicarlo demasiado, que desde finales del siglo XIX el silencio se ha convertido en "el elemento central de la composición" dentro del teatro naturalista, en cierto teatro francés de los años veinte o en los personajes de Beckett, estableciendo una tipología muy discutible que no traspasa los límites de un teatro de la textualidad dramática: silencio descifrable (el de Antón Chejov), silencio de la alienación (el del teatro de lo cotidiano), silencio metafísico (en Samuel Beckett) y silencio chismoso (en el melodrama) (PAVIS, 1980: 453-455).

Carmen Bobes, en unas páginas donde recoge, comenta y ejemplifica las distintas posiciones sobre el ser y los caracteres del texto dramático (texto literario y texto espectacular), y que se sitúan nítidamente en la propuesta de superar la oposición histórica entre texto y representación, acaba así: "No se concibe un teatro sin palabra interior o exterior, no se concibe una representación dramática sin texto (sería otro espectáculo) y tampoco se concibe un texto dramático sin representación, real o virtual, porque si no sería otro género literario" (BOBES, 1987: 76). Según esto el silencio verbal sería sólo una apariencia, ya que en realidad recubriría una palabra oculta. La palabra, pues, como primera en el tiempo y determinante en última instancia de la teatralidad del espectáculo.

Una última muestra reciente, *Teoría del drama* de Kurt Spang, se instala en estas mismas posiciones al considerar definitivamente el silencio como simple aumento cuantitativo de la pausa, aunque en sus puntos de partida quiere situarse en el lugar del texto y la representación, por encima de la *actitud esquizofrénica* que ha querido mantener su separación (SPANG, 1991: 24, 295).

Contrasta no poco con estos planteamientos un trabajo de Umberto Eco, seleccionado también en aquel volumen español (en realidad era el texto de su intervención en la mesa redonda *Para una semiótica del teatro*, celebrada en Venecia en 1972), en el que, después de confesar su escasa dedicación a esta forma de comunicación, afirma con tanta naturalidad como contundencia que "el elemento primario de una representación teatral (más allá de la colaboración de otros signos como los verbales, escenográficos, musicales) está dado por un cuerpo humano que se ostenta y se mueve" (ECO, 1975: 96). A veces da la sensación de que la afirmación de Eco (quien, por cierto, hacía un análisis muy interesante del ejemplo del borracho ofrecido por Peirce) pasó casi desapercibida.

Parece, pues, que la investigación teatral, semiótica o no, sigue moviéndose mayoritariamente en la concepción, fuertemente arraigada, del texto literario como componente ineludible del espectáculo teatral; y André Helbo (1987) alude constante aunque veladamente a ese peligro. Y la cuestión es más sorprendente por cuanto que el tipo de prácticas a las que nos referimos se nos revelan como avanzadas prácticas semióticas (dentro de lo que es una riquísima actividad semiótica del teatro), que, dadas las circunstancias, tienen que sostener muy en solitario una poética entre cuyos enemigos se encuentran aquellos que estarían en mejor disposición de defenderla con eficacia y a los que estos espectáculos están poniendo continuamente a prueba como un auténtico reto. Y la cuestión es más sorprendente por cuanto que no faltan estímulos lanzados desde la misma semiótica. El mismo Helbo insistía hace unos años en esta cuestión: "Debemos enfatizar que los juegos teatrales son, en muchos aspectos, fecundos para el análisis semiótico" (HELBO, 1987: 23). Carmen Bobes, generalizando la propuesta, lo expresa aún mejor: "El teatro es fundamentalmente una práctica semiótica que convierte en signo todo lo que pone en escena (...): todo lo que está

en el escenario, y por el hecho de estar allí, y todo lo que se realiza en escena y por el hecho de realizarlo allí, pasa a tener un significado integrándose en un signo global" (BOBES, 1987: 79); y Umberto Eco, en el trabajo recién citado, animaba una actitud de apertura en el investigador hacia la experimentación escénica: "(el teatro) descubre los propios principios por sí mismo y gracias a una natural y espontánea inventiva, y tanto mejor para el semiólogo si después tiene ocasión para reflexionar sobre ello" (ECO, 1975: 101).

Existe, pues, un cierto empecinamiento en no querer plantearse la cuestión, y la razón creo que está en que nuestros críticos siguen cerradamente situados en lo que se ha llamado la civilización del texto frente a la civilización de la escena; no en vano pertenecemos a las culturas del Libro y la Palabra. Franco Ruffini ha resumido la cuestión escribiendo que estas dos civilizaciones: "ont vécu (et vivent) avec des durées et des modalités différentes, des démarches parallèles ou divergentes, s'ignorant souvent l'une l'autre. Elles *se sont mariées* avec d'autres civilisations et parfois, dans des circonstances historiques précises, elles *se sont mariées* entre elles donnant ainsi naissance à des théâtres. Parmi la multiplicité de ces contrats de mariage, il y en a un qui, abstraction faite de son importance objective, s'est imposé dans la recherche historiographique: il s'agit du contrat entre le *texte répertorié* et la *scène académique* (c'est à dire la scène née dans les Académies et les cours italiennes de la Renaissance) qui dominera en Europe du XVII au XIX siècle environ. Le résultat de ce rapport est l'ensemble assez homogène que nous pourrions appeler *théâtres de tradition* et que l'Occident considère comme le théâtre tout court" (RUFFINI, 1985: 191)

La cita es larga pero por esclarecedora ha merecido la pena recogerla *in extenso*, porque, siguiendo su razonamiento, podríamos decir que la crítica, incluida la semiótica (donde sigue funcionando la idea de que el texto escrito es la constante y su representación, la variable), apoyaría como mucho el matrimonio de la civilización del texto con la civilización de la escena, pero nunca la desaparición o sustitución de la primera en favor de la segunda, de larga tradición en los países orientales; y la cuestión se desnivela más contra esta concepción cerrada del teatro si consideramos que en ese absurdo apoyo último al *logos* frente al *bios*, el teatro oriental, gran inspirador de las prácticas a las que nos estamos refiriendo, sale ganando por cuanto que su *bios* participa en realidad del *logos*. A este propósito recuerda Jerzy Grotowski que en la tradición del actor oriental el cuerpo expresa palabras, frases, discurso, o sea un *logos* que al conservar los principios del *bios*, nos lo hace aparecer como *vivant* a través de una gramática precisa del gesto, como ocurre en el Kathakali de la India (GROTOWSKI, 1985: 126). Sucede entonces que ahí el *logos* y el *bios* se han fundido en el cuerpo, mientras que en la tradición occidental, cuya cultura dominante ha sido fuertemente represiva del cuerpo, la voz y la palabra lo han ido ensombreciendo hasta silenciarlo.

Vivimos, pues, en un anclaje pertinaz en la civilización del texto que es justamente lo que con el buen sentido de un loco intentaba desquiciar en sus escritos Antonin Artaud, retorciéndole *cruelmente* el cuello a ese *logos* tiránico del teatro occidental, que ha producido un espacio teológico de dominio a través de la palabra monológica. Para dar un cierre definitivo al problema bastaría con traer a colación lo que el fundador del Odin Teatret, Eugenio Barba, ha recordado repetidas veces: "Le mot texte, avant de signifier texte parlé ou écrit, imprimé ou manuscrit, signifiait *tissage*. En ce sens, il n'y a pas de spectacle sans texte" (RUFFINI, 1985: 193). Y no habrá semiótico que se precie, que pueda estar en desacuerdo con estas palabras del creador de toda una antropología teatral que hunde sus raíces en las formas del teatro oriental.

Creo, pues, que la semiótica teatral, si bien no ha dado la respuesta pertinente y suficiente a esa presencia real del silencio verbal en la escena contemporánea, es el camino crítico más adecuado para encararlo desde el momento en que logre desembarazarse de los prejuicios derivados de su concepción todavía sacralizadora del texto literario y proyecte su idea de texto espectacular con neutralidad hacia esos espectáculos que, si desplazan de su lugar central a la palabra o se atreven a eliminarla, lo hacen para evidenciar otro tipo de signos: se trata de una omisión para la revelación, una omisión que significa, un vacío que atrae la atención hacia sí mismo y produce la expansión de otros signos escénicos, convirtiéndose en decisivo agente de su gran movilidad actual, la *movilidad del signo teatral* de la que ya hablaba Jindrich Honzl (1940). Es, pues, el silencio verbal un signo dentro de un sistema cuyo funcionamiento y productividad hay que estudiar; y no ha sido sino esa mirada semiótica aplicada al arte teatral la que ha dirigido mis sentidos hacia ese espacio mudo pero elocuente, que desde otras ópticas no semióticas se interpreta con toda su lógica como simple negación, puro vacío, irrelevante y rechazable sin más por no constituirse en lenguaje. A esta posición se acerca Arnold Hauser, que al referirse sólo al silencio en poesía o narrativa lo imagina, por su imposibilidad expresiva, como algo no literario: "En y de por sí, el silencio es una forma del disconformismo y, en cuanto tal, un gesto social y no artístico"; esto es, el silencio de Rimbaud (HAUSER, 1975: 538).

Mientras llegan esas necesarias aportaciones quizás pueda ayudar a la investigación reconstruir la génesis histórica de este no-lenguaje verbal, lo que sin duda iluminará su significado y su función, a la vez que afirmará su legitimidad, en el espacio teatral contemporáneo.

Para empezar pienso que habría que situar el fenómeno dentro de la crisis que desde la segunda mitad del siglo XIX afecta a los lenguajes artísticos tradicionales (que inician un largo camino en busca de sus especificidades), cuyo definitivo punto de partida histórico-social tendría su momento culminante, después de los claros avisos de 1848, en los sucesos sangrientos de la Comuna de

París: cuando definitivamente se evidencia al rojo vivo más cruel el enfrentamiento de clases que se había ido conformando desde la progresiva victoria ideológica, económica y política de la burguesía.

El dramaturgo romántico estaba convencido de que la *poesía completa* de su teatro era la expresión libre del reencuentro del hombre consigo mismo, de la recuperación de la unidad, acrisolada ahora en el concepto de pueblo; el hombre, en suma, como esencia explicativa y sujeto de la historia ("el romanticismo es el liberalismo en literatura", decía Víctor Hugo), a ello correspondía un lenguaje natural y antirretórico, descriptivo y analítico, antítesis de la cáscara del convencionalismo lingüístico academicista; un nuevo lenguaje que pretendía traducir sensible y libremente la verdad interior del hombre.

Pero desde el momento en que la burguesía asume el poder económico y el poder político, en el mismo conjunto social se produce una nueva escisión que convierte en un fantasma ideológico aquella unidad supuestamente recuperada. La nueva clase, que sólo falsamente puede reconocerse en ella, pone en evidencia con su lucha y sus conflictos la voz unitaria del lenguaje literario, que de esta manera se quiebra, desembocando bien en el compromiso con una de las clases enfrentadas, bien en la voluntad anárquica de dislocar las estructuras del lenguaje comunicativo, bien en el lugar de la superación de la división, que es el lugar del arte más puro; el arte que tratará de bucear, más allá del lenguaje romántico y de la significación lingüística comunicativa, en las más íntimas profundidades de lo humano en busca de aquella unidad de cuya existencia no se duda; lo que a su vez determina la búsqueda de la especificidad del arte en general y de cada una de las artes en particular, como excelsos caminos del espíritu para la recuperación de la unidad perdida y aún no encontrada.

Nietzsche diagnosticó la crisis y el estado de desafección hacia el lenguaje: "Por fin, y precisamente ahora, los hombres empiezan a darse cuenta del enorme error que han propagado con su fe en el lenguaje". Mallarmé trataba de encontrar una palabra nueva, "étranger à la langue"; de ahí, por ejemplo, su encuentro con la música, con la danza ("poema liberado de todas las herramientas del escriba", "la forma teatral, por excelencia, de la poesía") y con el silencio del mimo, cuya gestualidad articulada y vicaria años más tarde Artaud desearía, al tiempo que, avanzando en esa línea, define el teatro como "poésie de l'espace indépendant du langage articulé". Y Valéry, en el mismo sentido, considera el arte de la danza como el arte esencial e ideal: "una poesía general de la acción de los seres vivos". Y, volviendo al lenguaje, Beckett, más cercano a nosotros, insistirá en que es "un velo que ha de rasgarse, para descubrir las cosas -o la nada- oculta tras él". Y Ionesco en su *Diario* será tajante: "No hay palabras para las experiencias profundas". En relación con esta amplia problemática Juan Carlos Rodríguez ha hablado del "drama de la infabilidad", ilustrándolo con el *Moisés y Aarón*, la ópera de Schönberg, en la que el primero es incapaz de *comunicar* el mensaje

divino recibido, mientras que el segundo se atreve a interpretarlo, lo comunica, pero lo traiciona: "lo empírico traiciona la hondura de la verdad trascendental" (RODRIGUEZ, 1984: 198).

Pues bien, inmediatamente relacionados con el estallido de la crisis, frente a los que siguen reproduciendo el mismo lenguaje, convencidos de que la historia en todos sus aspectos había llegado a su fin con la supuesta liberación del hombre, están los que, avanzando en ese mismo lenguaje, se refugian en el más puro individualismo (de ahí se sitúan desde la voluntad cientifista de introspección psicológica de un Stanislavski hasta el intimismo del llamado *théâtre du silence* posterior: Vildrac, Bernard, Lenormand) o se aprestan a transformarlo según los principios del socialismo científico (Piscator, Brecht). Junto a ellos se han ido colocando los que, recelando del lenguaje, señalan su fracaso social, su superficialidad comunicativa para representar la complejidad de las relaciones humanas, su esencial carácter alienante, su ausencia de valor, su ineficacia, su logicidad que se vuelve insuficiente para explicar la ilogicidad del mundo, las nuevas crueldades sociales. Esta respuesta anti-lingüística desarrolla a partir de aquel momento dos caminos, que continuamente se entrecruzan: el de los que piensan que *aquel lenguaje* ya no sirve y que hay que buscar otro menos o nada *lingüístico* y más auténtico y profundo (del teatro soñado por los simbolistas al Tanztheater alemán, pasando por la mirada fascinadora hacia Oriente, el Teatro Pobre de Grotowski y los que dan primacía a un teatro entendido como acción vivida: cabaret dadá, happening, Living Theatre) y el de los que se plantean que, puesto que *el lenguaje* ya no sirve, hay que hacerlo desaparecer, silenciarlo sin más, o revelar a lo vivo sus mecanismos opresivos y represivos, o descoyuntarlo y someterlo a una permanente ceremonia de agresión (de la emblemática "merde", y lo que le sigue, del *Ubu* de Jarry a *La cantante calva* de Ionesco; de los manifiestos de Artaud al *Acto sin palabras* o *Aliento* de Beckett; de los recitativos neutros de Meyerhold al *Pupilo* o el *Gaspar* de Peter Handke; de la arquitectura elocuente de Gordon Craig al actor-escenografía-viva del *May B*, de Maguy Marin; de los "espacios rítmicos" de Appia y los silencios escénicos de Hojm Cage a *La mirada del sordo* de Bob Wilson).

Y ahí justamente es donde aparecerá por todas las esquinas el silencio verbal, que va a ser uno de los puntos de encuentro entre los dos caminos, pues el silencio verbal es destrucción de uno de los elementos de nuestra tradición teatral, y destrucción total, pero aniquilación que produce y genera la búsqueda y hallazgos de nuevos lenguajes para el teatro, los cuales, al faltar la palabra ordenadora y directora, se ven obligados a entenderse, apoyarse y potenciarse entre sí en un sistema totalmente abierto, abocado a una reestructuración continua de los elementos que lo componen. Sirvan de ejemplos, entre otros, el lenguaje del cuerpo, que acentúa la presencia física del actor más allá del contorno de la boca y del círculo del rostro propios del actor tradicional de occidente; el lenguaje

de la escenografía, que puede hacer hablar al mismo espacio escénico, como ya anticipaba Gordon Graig con su proyecto visionario *The steps*, una propuesta de *drama del silencio* frente al habitual *drama del lenguaje*; el lenguaje de la música, que ocupa casi en su totalidad el lugar del sonido, subrayando situaciones y movimientos, e inspira un tipo de arte escénico que a su imagen y semejanza pueda conseguir la reproducción de los ritmos más ocultos de la naturaleza, suprema aspiración del simbolismo: el teatro-danza; el lenguaje de las luces, que recorta, confiere relieves y contrastes a los volúmenes corporales y escenográficos, o relativiza y difumina la acción escénica. Etc.

En una entrevista concedida en Venecia a mediados de los setenta, Meredith Monk, la genial discípula de Merce Cunningham y creadora, con Bob Wilson, "del clima total que sirve de estímulo a la génesis del teatro-danza" (BENTIVOGLIO, 1990: 56), habla de su retorno a las raíces, del teatro como ceremonial y ritual, de su relación con la música, con los ritmos vitales y con el movimiento ("nella storia dell'umanità suoni e danza vengono prima della parola"), de su trabajo con los sonidos abstractos, partiendo del *silencio completo*, del lugar de la palabra en sus espectáculos: "le parole che pronuncio non raggiungono un livello di comunicazione così alto come quando muovo le mani. Le parole dovrebbero venir usate se chi la usa è padrone oltre che dalla parola anche della vec" (BARTOLUCCI, 1978: 45, 47).

Y la crítica francesa Marcelle Michel escribió hace ya algunos años que "después de la agonía del teatro hablado, empujado hasta su último grito por Beckett, Pina Bausch propone una alternativa interesante en la que el lenguaje del cuerpo toma el relevo del diálogo decadente y empobrecido" (COLOMÉ, 1989: 84). Esta interpretación del trabajo escénico de la maestra alemana me da pie para citar aquí uno de los grandes espectáculos del silencio verbal, que recorrió toda Europa y que tuvimos la suerte de programarlo para que, emblemáticamente, abriera el que fue I Festival Internacional de Teatro de Granada en el espacio arquitectónico del Palacio de Carlos V. Me refiero a *May B*, del Ballet-Théâtre del Arche, una realización de la hispano-francesa Maguy Marín, plenamente teatral e inspirada en imágenes escénicas de Beckett, al que supera en beckettianismo por su gestualidad descoyuntada, por su violencia coreográfica, por su más que angustiosa narratividad; inolvidables son aquellas imágenes de cabalgata trágica de muertos vivos, escenografía viva ellos mismos con su inquietante maquillaje-máscara de arcilla que, al irse desprendiendo poco a poco de sus rostros a lo largo del insólito espectáculo, los iba metamorfoseando ante el sufrimiento fascinado del espectador.

Ahora se puede entender mejor el lugar que ocupa, en el proceso que hemos descrito, el teatro-danza (del que apenas o nada se habla en trabajos académicos, Pavis incluido entre los últimos), entendido como un territorio en la que confluyen dos artes escénicas que huyen de sus respectivos academicismos y

sujeciones lingüísticas y narrativas para crear un nuevo tipo de espectáculo que, más cercano al libre enhebrado de fragmentos narrativos y evocaciones poéticas y lejos de la danza abstracta norteamericana, se funda en el movimiento de los cuerpos, en los impulsos oníricos, en la observación de la vida cotidiana y en el silencio y la contención verbal. En sus ensayos Pina Bausch incita a bailarines y actores con variedad de preguntas como éstas: qué recuerdan de la Navidad, en qué momento se han sentido hombre o mujer por primera vez, cómo cae un animal en una trampa, qué partes del cuerpo mueven más a gusto; o con frases del tipo: "pensar en una frase muy sencilla y expresarla sin palabras", "querer decir algo pero mantener la boca cerrada para que nadie pueda entenderlo". ¿Estamos ante "la palabra interior" a la que, en alusión de Carmen Bobes, remitirían los signos escénicos? Pienso que no. Se trata sin más de estímulos que, al buscar respuestas no verbales, presionan las posibilidades expresivas de los cuerpos y provocan las primeras unidades cinéticas que, una vez seleccionadas, se enlazan con otras, crecen, evolucionan, se transforman en el proceso de producción y que se constituyen en el auténtico origen del espectáculo. La genial artista de Wuppertal lo ha dicho con sencillez: "Es curioso que las cosas bellas tengan siempre algo que ver con el movimiento" (HOGUE, 1989: 117).

Tiene todo el sentido del mundo volver ahora a aquellas palabras de Eco citadas más arriba: "el elemento primario de una representación teatral (más allá de la colaboración de otros signos como los verbales, escenográficos, musicales) está dado por un cuerpo humano que se ostenta y se mueve". Al hilo de estas reflexiones me viene a la memoria aquel espectáculo (WATERPROOF, 1987) de Daniel Larrieu, discípulo aventajado de Carolyn Carlson, en que una piscina era propuesta como espacio escénico y el agua como tapiz de danza. El coreógrafo francés lo presentaba así: "Una aventura en la encrucijada del deporte, de la danza contemporánea, de las artes plásticas, de la industria, de la moda, de la arquitectura, de la música y de las imágenes televisivas". Las bellísimas imágenes de aquellos relatos poéticos del agua-madre y el hombre, cuyos movimientos subacuáticos eran además proyectados en directo en grandes pantallas, me parecieron la mejor representación de la génesis silenciosa de la vida.

Sin embargo no se debe olvidar que también en el mismo centro de esas prácticas del silencio el lenguaje verbal vuelve a aparecer una y otra vez, aunque ya la palabra no es la misma; de ese viaje hacia la nada vuelve convertida en un elemento más, un signo no privilegiado y sometido al conjunto de los signos escénicos. Es, por ejemplo, el caso de Bob Wilson, que, después de clausurar su primer estilo (el de *La mirada del sordo*, que Aragón llamó *ópera muda*) con *The Knee Plays*, adapta el *Alcestes* de Eurípides, un texto clásico que al contacto con

su estética la transforma tanto como se transforma él mismo: "La palabra llega a su teatro pero no como un elemento superpuesto y ajeno, sino integrado a las formas tradicionales de Bob Wilson" (BERENGUER, 1991: 232). O el caso también del coreógrafo neoyorkino William Forsythe, afincado en Alemania, que consigue un tipo de espectáculo del movimiento concebido a partir de la arquitectura, de la geometría, del dibujo, de las luces, de la música, de la danza, donde el texto hablado que se emplea, enriquecido en la representación por las colisiones con otros signos, no ha sido elegido precisamente por sus valores referenciales; a propósito de su espectáculo de 1984 decía: "*Artifact* es una especie de poesía semiológica", y añade: "Tengo a menudo la sensación de que la palabra es un acompañamiento igualmente bueno para la danza como para la música. La palabra posee ritmo, timbre, color" (FISCHER, 1990: 65). Parece que nos seguimos moviendo básicamente en el complejo mundo de las propuestas de Graig y de Artaud, propuestas que se han ido cumpliendo más allá de sus visiones, de sus sueños y de sus fracasos.

De todas maneras, entendidas estas prácticas del silencio como testigo *mudo* de una cuenta pendiente no pagada y como permanente alternativa dialéctica al texto dramático literario, se comprende el terror de los que, inválidos sin palabra, se sienten amenazados por ellas en sus intereses, cualesquiera que sean; un terror sólo comparable al de Pascal ante el silencio cósmico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTOLUCCI, Giuseppe (1978): *Il segno teatrale*. Milano, Electa.
- BENTIVOGLIO, Leonetta (1990): "Teatro-danza: descripción de un paisaje". *El Público*, Madrid, núm. 76, enero-febrero, pp. 50-61.
- BERENGUER, Ángel (1991): *Teoría y crítica del teatro*. Alcalá de Henares, Universidad.
- BOBES NAVES, M^a del Carmen (1987): *Semiología de la obra dramática*. Madrid, Taurus.
- COLOMÉ, Desfín, (1989): *El indiscreto encanto de la danza*. Madrid, Turner.
- DE MARINIS, Marco (1988): *El nuevo teatro (1947-1970)*. Barcelona, Paidós.
- ECO, Umberto (1975): "Elementos preteatrales de una semiótica del teatro". En: AA.VV.: *Semiología del teatro*. Barcelona, Planeta, pp. 93-102. Con el título de "El signo teatral" en:

- ECO, Umberto: *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona, Lumen, 1988, pp. 42-49.
- FISCHER, Eva Elisabeth (1990): "William Forsythe". *El Público*, Madrid, núm. 76, enero-febrero, pp. 62-67.
- GROTOWSKY, Jerzy (1985): "L'ISTA et le théâtre des sources". En: BARBA, Eugenio, y SAVARESE, Nicola: *Anatomie de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Cazilhac, Bouffonneries Contrastes, pp. 124-126.
- HAUSER, Arnold (1975): *Sociología del arte*. Madrid, Guadarrama, vol. II.
- HELBO, André (1989): *Teoría del espectáculo. el paradigma espectacular*. Buenos Aires, Galerna/Lemcke.
- HOGUE, Raimund (1989): *Pina Bausch*. Barcelona, Ultramar.
- HONZL, Jindrich [1940]: "La mobilité du signe théâtral". *Travail théâtral*, 4, 1971, pp. 5-20.
- PAVIS, Patrice (1984): *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós.
- QUADRI, Franco (1977): "La deverbalización del teatro". *Lotus Internacional*, 17, diciembre.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1984): "Maldoror, Zaratustra, Igitur (Algunas precisiones sobre ideología poética: la música y el silencio)". En: *La norma literaria*. Granada, Diputación Provincial de Granada, pp. 195-214.
- RUFFINI, Franco (1985): "Texte et scène". En: BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola: *Anatomie de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Cazilhac, Bouffonneries Contrastes, pp. 190-195.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (1990): "Retórica del blanco tipográfico". En: *Investigaciones Semióticas III*. Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Madrid, UNED, vol. II, pp. 383-388.
- SEGRE, Cesare (1975): "La función del lenguaje en el *Acte sans paroles* de Samuel Beckett". En: AA.VV.: *Semiología del teatro*. Barcelona, Planeta, pp. 193-216.
- SPANG, Kurt (1991): *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona, Universidad de Navarra.
- UBERSFELD, Anne (1977): *Lire le Théâtre*. Paris, Editions Sociales. Hay trad. esp.: *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.
- URRUTIA, Jorge (1975): "De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto literario". En: AA. VV.: *Semiología del teatro*. Barcelona, Planeta, pp. 269-291.