

Del silencio en las estructuras Sobre algunas escrituras dramáticas contemporáneas*

Patrice Pavis

Investigador y teórico del teatro
Universidad Paris VIII

Cada uno se hace secretamente su idea del silencio: él le tiene miedo, ella lamenta no disfrutarlo.

Por definición indefinible, ¿no se presta el silencio a infinitas meditaciones sobre el arte y la vida? Es la desesperación del semántico, que no alcanza a reducirlo a un sistema de categorías o de propiedades. El silencio ha devenido la obsesión de un mundo hablador y bien informado, el grito rabioso de un arte vencido por la dificultad de decir, el leitmotiv de una dramaturgia de lo no-dicho, de lo inefable o de la ambigüedad.

Una escritora como Nathalie Sarraute hace de él el centro neurálgico de su obra, no sin hacer, en una pieza como *El silencio* (*Le silence*, 1967), una sátira de la fascinación y de la excitación que provoca en aquellos que son confrontados con él. La mayor parte de las obras de estos veinte últimos años hacen referencia explícita al silencio a través de las palabras de los personajes o de su dificultad para expresarse.

Se podría, pues, con mucha paciencia hacer un estudio temático del silencio, localizando los momentos en que los personajes y las didascalias evalúan sus cualidades y sus funciones. Este estudio sería interminable, porque las alusiones al silencio son innumerables; a menudo, se trata también del sentido inapresable de las acciones humanas. No nos interesaremos entonces aquí en el tema del silencio en la dramaturgia sino en su función material en la constitución del texto dramático, tanto en su lectura como en su representación escénica. El silencio no es una cosa ausente, es más bien una ausencia cosificada, integrada a *la música y la materia de las palabras*. Más que un tema, el silencio es un problema técnico, una manera de constituir y de leer el texto. Hablar o escribir, en la

vida y en la literatura, es poner palabras entre blancos (silencios) y blancos entre las palabras. Sin negar ni despreciar la dimensión metafísica del silencio, no tendremos ojos ni orejas más que para su cualidad material y su función pragmática para leer y actuar el texto dramático.

Esta decisión está confirmada por la intuición de que el silencio en la escritura dramática, después de Chejov, Brecht y Beckett, no es ya de naturaleza psicológica, política o metafísica, sino que es simplemente técnica, material, asimilable a un silencio en música, del cual tiene necesidad el auditor para escuchar la obra. No se trata ya, en efecto, de los puntos suspensivos del cual los personajes chejovianos hacían un uso frecuente, lo que daba a sus palabras un eco siempre resonante para una oreja entrenada en el análisis freudiano; tampoco, de las interrupciones brechtianas, en que se esperaba que interviniera el juicio del espectador; y sin duda, tampoco los no-dichos beckettianos en el sentido de *Godot* y de su demora.

El silencio de la escritura dramática contemporánea, al menos tal como lo entendemos aquí, es tanto temporal (una pausa, un tiempo) como espacial (un blanco, un vacío). Es por eso que esperamos identificar el silencio en el proceso, muy complejo ciertamente, de la lectura del texto dramático, examinando en qué niveles es perceptible.

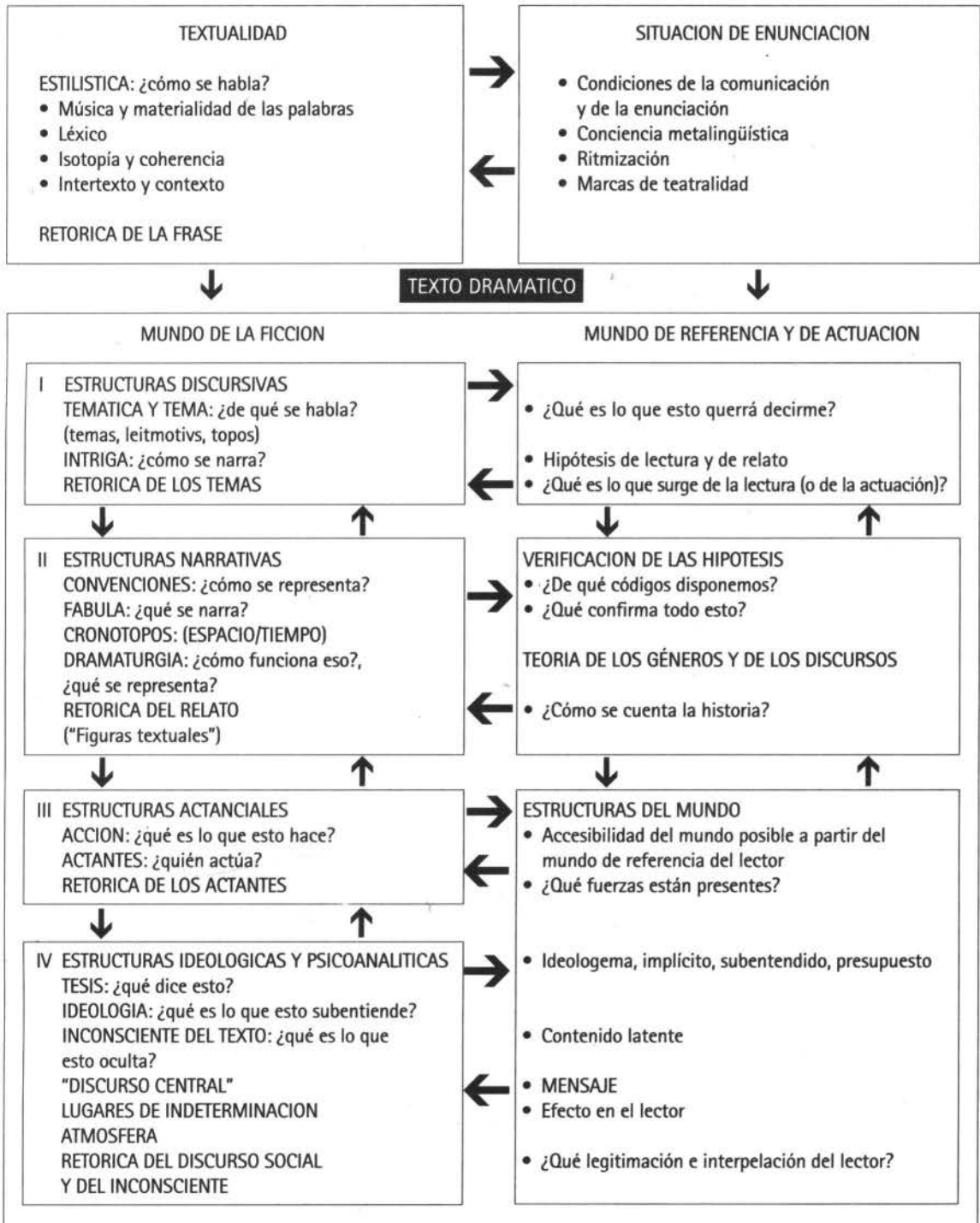
El esquema de la cooperación textual del lector, inspirado en el modelo de Eco en *Lector in fábula* (p.88), distingue lo que es visible en la superficie (A y B) y lo que es necesario actualizar como contenido accesible en niveles más o menos profundos (de I a IV).

* Traducción: Gloria María Martínez.
Traducción citas de obras: Milena Grass.

ESQUEMA DE LA COOPERACIÓN TEXTUAL DEL LECTOR

(A)

(B)



¡Hay silencio en todos los niveles! No debemos asombrarnos de esto, puesto que las estructuras, en los cuatro niveles, no dicen ni muestran todo lo que ellas representan.

La temática (I) por ejemplo no se deja siempre comprender y formular: los temas allí a menudo son irreconocibles o están muy entremezclados. ¿De qué habla *Por un sí, por un no* (*Pour un oui, pour un non*) de Sarraute? Vemos ahí dos amigos querellarse por fruslerías estilísticas y entonativas: todo es en la fracción de un segundo, juzgado demasiado largo, entre *c'est bien* y *c'a*. La entonación revela, supuestamente, desprecio o simple constatación. Lo que esto cuenta, la fábula (II), no es además resumible en una fábula y una dramaturgia claramente trazadas. Los actantes (III) son intercambiables, ellos no representan intereses o perspectivas determinadas. En cuanto a decir lo que la obra sobreentiende, no estamos mucho más seguros que los personajes confrontados a las sutilezas de los silencios...

La estructura permanece así muy silenciosa en cada uno de los cuatro niveles, lo que prueba el poco interés en interrogarlos para analizar esta obra. Como ella no tiene una profundidad oculta donde estaría encerrado el sentido, es necesario buscar en otra parte, simplemente en los niveles de superficie, en A y B, tanto *en la música y la materia* como en su ritmización y sus *marcas de teatralidad*. En cuanto al resto, es una característica frecuente de esta escritura contemporánea: no encontramos nada en ella en profundidad, fábula, acción, tesis no se dejan claramente reconstituir. Por el contrario, la abundancia estilística de la escritura, la manifestación abierta de la superficie textual, constituyen una invitación a permanecer en la superficie a fin de describir sus mecanismos textuales.

Ahora bien, esta superficie no se deja tocar y observar más que si admitimos que el texto, tanto en su escritura como en su recepción, parte del silencio. El silencio, el vacío, lo blanco son primeros; ellos generan la palabra, el sentido, la forma, como lo que es conquistado en la nada. El silencio de esta escritura es estructural, ahí está toda la diferencia con la dramaturgia clásica (Racine) o moderna (Chejov) en que el silencio es temático y psicológico. En una obra de Chejov, por ejemplo, el texto *secreta, exuda* zonas de silencio en el interior del ruido, de lo demasiado lleno, de la palabra. Los *lugares de indeterminación* (IVA) son ahí bolsones de resistencia que colmarían el análisis y el comentario, galerías subterráneas en lo lleno del texto y del sentido, *faltas* que el inconsciente del texto y del lector vendrían a llenar.

En la escritura contemporánea para la escena, por el contrario, el silencio es estructural; absorbe todo el texto, está ahí antes que el texto, y la escritura debe luchar contra él para constituirse, para ir del sonido al sentido. El silencio estructural es asimilable al del vacío o al de la materia, que son otros tantos puntos de partida para la creación. Lejos del silencio psicológico, del subtexto que dobla y borra el texto para decir, lejos de un espacio mimético encargado de representar el mundo, el silencio estructural de la escritura de una Duras, Saurrate, Anne o de un Jouanneau realiza el descubrimiento del vacío, en la concepción china o japonesa, de un gesto y de una palabra liberados de la expresividad de un sentido anterior a transmitir: [...] *el vacío es todopoderoso puesto que él puede contenerlo todo. Sólo en el vacío, el movimiento resulta posible* (Okakura Kakuro, *El libro del té* (*Le livre du thé*, 1906). En esta visión oriental, el vacío, lo blanco, el silencio, ya no son una falta a colmar, un momento que pasa o un espacio a llenar, sino una materia, un soporte para la escritura y el movimiento.

Esta concepción oriental parece aplicarse a la manera por la cual el teatro contemporáneo se ampara en el silencio para salir de la nada. Sin embargo, el silencio permanece aún como el revés de la palabra, un significante en la instancia de producción de significado, un mensaje a comunicar, un tema y una situación frecuente en las obras dramáticas de hoy. El silencio está entonces ligado al sentido, a la expresión, al subtexto. Sirve para matizar, para contradecir, para relativizar el sentido; está atado a una situación más bien realista: un *visitante* que viene a consultar al padre del psicoanálisis y que se niega a identificarse (declarar su identidad). (*El visitante*, *Le visiteur* de E.-E. Schmitt); una mujer judía cuyo marido ha muerto deportado y que no tiene la fuerza de hablar de su desaparición (*El taller- L'Atelier*, de J.-C. Grumberg); unos adolescentes que no llegan a nombrar las razones de su malestar (*Un deseo de matar en la punta de la lengua*, *Une envie de tuer sur le bout de la langue*, de X. Durringer). Estos tres casos de figura demuestran el uso mimético y temático del silencio:

L'inconnu

J'ai appelle. Il n'y eut que le silence. Les carreaux devinrent plats.

Ils se taisaient [...]

Et ma voix montait, montait au premier, au second, retentissait

entre les murs vides où il n'y avait nulle oreille pour l'entendre

Freud

Et ma voix montait, montait... Et l'écho ne m'en revenait que

*pour mieux faire entendre le silence.*¹ (*Le visiteur*, p.22-23)

Esta escena narra el momento en que Freud niño vivió por vez primera su separación con relación al mundo, un mundo que ya no le habla y que no responde a sus crisis de angustia. Este episodio del silencio del mundo será una experiencia fundadora para Freud, que en vano busca en su extraño *Visitante* una respuesta a sus problemas existenciales. Freud, por otra parte, –y allí está lo paradójico– es capaz de analizar perfectamente las razones de este silencio; ya se trate del mundo del niño, del creyente o del angustiado, al menos él imagina una explicación para el silencio. Su discurso es fundador, se expresa a través de frases claras y breves, separadas por puntos que marcan la separación, pero también por el encadenamiento lógico de las acciones y de los recuerdos. Algunos silencios –que son más bien pausas o detenciones que interrupciones del pensamiento– contribuyen a la clarificación de la narración, a su lado ineluctable y fatal. Hay pocos lugares donde el auditor corriera el riesgo de ser inducido a significaciones aberrantes: la ritmización está bajo control, todo lo más, es reveladora de una ligera e inhabitual vacilación del psicoanalista frente a sí mismo.

En *L'Atelier*, el silencio impregna igualmente a todos los personajes: silencio molesto de los no-judíos e imposibilidad para los judíos de relatar su historia personal.

MARIE: C'est votre mari qui aime pas ça [danser]?

SIMONE: (après un léger temps) Il n'est pas là, il est déporté.

*Bref silence.*² (p. 137)

1. El desconocido

Llamé. No hubo más que silencio. Las baldosas se volvieron planas. Se callaban. [...]

Y mi voz subía, subía al primero, al segundo, retumbaba entre los muros

vacíos donde no había oído alguno para oírlo.

Freud

Y mi voz subía, subía... Y el eco sólo me llegaba de vuelta para que se

escuchara mejor el silencio. (*El visitante*, pág.22-23)

Como en *Le visiteur*, *L'Atelier* hace coincidir el silencio como tema general con la manera silenciosa de hacer intercambiar silencios a los personajes, de construir una serie de cuadros realistas sin que jamás el tejido dramático sea expresamente evocado. El silencio pertenece a lo no expresable, eso que cada uno sabe (la muerte de los deportados), pero que nadie osa decir por pudor y para no dar una respuesta definitiva a los problemas en suspenso. Sólo las didascalías revelan las vacilaciones nombrándolas desde el punto de vista de su brevedad (leve tiempo, breve silencio). La indicación de tiempo es una didascalía para la intención de los actores, para señalar el malestar. El silencio permanece interior a la ficción y a la interpretación psicológica de los personajes.

Sucede lo mismo en otra escritura mimética de lo real, la de Xavier Durringer en *Un deseo de matar en la punta de la lengua*:

POUPON: Rou!

ROU: Quoi!

POUPON: Rien...

ROU: Si, dis-moi?

*POUPON: [...] j'ai une envie de tuer au bout de la langue...*³ (p. 118).

Los silencios, marcados por los puntos suspensivos, son muy breves, apenas tienen la posibilidad de dejarse teatralizar, así de tensa es la situación y rápida la elocución. Durringer sólo los utiliza para sugerir los afectos y encadenar acciones y reacciones. Están tan programados y son tan previsibles que no sabrían participar activamente en la constitución del material y de su masa amorfa, abierta a la voz del lector.

De esta apertura del texto por el silencio, de esta manera de hacer resonar en el éter de la frase y de la escena, tomaremos ahora tres ejemplos encargados de ilustrar lo que hemos llamado el *silencio estructural*. Estos ejem-

2. MARIA: ¿Es a su marido al que no le gusta (bailar)?

SIMONE: (después de un leve tiempo). No está allá, está deportado.

Breve silencio. (pág. 137)

3. PUPON: ¡Ru!

RU: ¿Qué?

PUPON: Nada...

RU: ¿Sí, dime?

PUPON: [...] tengo unas ganas de matar en la punta de la lengua... (pág. 118)

plos serán seleccionados en función de la ritmización que se les ha impuesto –o al menos se les ha sugerido– por una puntuación que es una verdadera *puesta en escena* de la frase.

En *Explosiones (Eclats)* de Catherine Anne, de hecho tenemos la impresión de no recibir más que explosiones de objetos pulverizados y cortantes, un mosaico que no habría sido todavía ensamblado, a menudo explosiones tornasoladas y reflejos reunidos por azar.

ALEX: *La mayonnaise tombe*
LAJOS: *La mayonnaise mienne*
ALEX: *La mayonnaise tienne oui*
Elle ne tient pas
Pas du tout
Elle dégringole elle s'effondre
Fonce⁴ (p.82)

La ausencia de puntuación, la disposición en versos libres son tanto unidades de respiración como vectores energéticos claramente trazados para los comediantes. La lengua teatral es gestual y los gestos vocales, rítmicos y físicos están aquí prescritos por la sintaxis y su disposición tipográfica. La alusión a una falta en francés y el juego de palabras con *tienne* que de ahí resulta no es simplemente la prueba de la habilidad lingüística del personaje, revela un trabajo de Catherine Anne con el significante, una tentativa para transformar el lenguaje en música. Concentrando los intercambios, reduciendo el lenguaje a algunas palabras o sonoridades, la autora se aproxima al silencio o a una polisemia propia de la poesía. Ella juega con los ecos, las sonoridades (*effondre/fonde*), las alteraciones, las contaminaciones entre los significados o entre los significantes. Su *depuntuación* es respiratoria en lo que ella insufla una nueva vida al lenguaje y al mundo: la comunicación interpersonal, en particular entre las dos amigas Marta y Camila, pasa por intercambios de palabras a medias, en un lenguaje muy condensado, en una *mayonesa* que se mantiene firme. Los silencios en el texto

no son ya supuestos e impresiones subjetivas, son *huecos* que reconstituyen el texto (la mayonesa), que lo concentran y, en ocasiones, lo desnaturalizan, que encuentran una otra energía para los intercambios, como si se tratara de inventar, gracias a los juegos del significante, una otra manera de comunicar.

El lugar y la dimensión de los silencios contribuyen a trabajar desde el interior la materia verbal, a modificar su composición, a intercambiar el ritmo y a constituer, pues, una escritura específica. El silencio no es entonces siempre audible/visible y materializado en puntos suspensivos, o en una pausa. A veces él está como integrado a la escritura, en particular, al juego con el significante. En *Toujours l'orage* de E. Cormann, los diálogos de un sueño son restituidos tal cual:

NATHAN: *Je les démêle, maman. Il fout tout le temps les démêler, tu comprends.*
VOIX DE FEMME: *De quoi je me mêle?*
NATHAN: *Je l'aime, mais m'aime - t - elle?*⁵ (p.73)

Ninguna pausa marcada en la transcripción/representación de este sueño. Hay más bien un furor por decir que acelera el ritmo, que sumerge los términos en los significantes próximos con significados distintos: *démêle/mêle/m'aime*, estando la serie precedida por la forma infantil de *mère*: *maman*. Los titubeos y las detenciones del inconsciente se encuentran eliminados y comprimidos en una cadena ininterrumpida y densa de significantes. A imagen de la fábula de la obra que, una vez lanzada, no conoce detención y progresa de manera dramática hacia el final: el reconocimiento, para el viejo actor, de una culpabilidad y de una huida y, para el joven director de escena, de la imposibilidad de escapar, también él, de la culpabilidad colectiva. Los dos descubren poco a poco lo que siempre han reprimido y reducido al silencio, *Toujours l'orage* libera rabia en ellos. De igual manera, la obra de Cormann está edificada como una pesadilla según una lógica implacable, pero de la cual se ignora hasta el final el sentido profundo.

El silencio, así pues, no es siempre claramente audi-

4. ALEX: La mayonesa se corta
LAJOS: La mayonesa mía
ALEX: La mayonesa agarra sí
No agarra nada
Para nada
Se baja se precipita
Se hunde (pág.82)

5. NATHAN: Los desenredo, mamá. Hay que desenredarlos todo el tiempo, tú entiendes.
VOZ DE MUJER: ¿Y yo, en qué me enredo?
NATHAN: Yo la amo, mas, ¿me ama ella a mí? (pág. 73)

ble, marcado por una larga pausa, indicado por una didascalía, señalado por el personaje. A menudo, le corresponde al auditor escuchar las rupturas entre los fragmentos, memorizar la suspensión de un enunciado para ser capaz de conectarlo con una nueva enunciación. Tal es la técnica de desunión de las réplicas, inventada por Chejov y sistematizada actualmente por Vinaver:

Mme AUZANNEAU: Ça me rappelle l'orage quand la petite est partie et qu'on a su seulement après qu'elle faisait l'infirmière à l'hôpital.

XAVIER: Vous avez de mauvais rapports avec elle?

SOPHIE: On dirait un roman qui commence.

M. AUZANNEAU: Et la pute.⁶ (Portrait d'une femme, p.507).

Cada uno habla aparentemente sin preocuparse por los otros: los breves silencios que siguen a cada réplica hacen aparecer aún más fuertemente el cambio de tema y producen un efecto de cacofonía.

Vinaver no toca el significante de las palabras, él se contenta con desunir los fragmentos, con repartir un mismo discurso en varias réplicas, con organizar los ecos. El fino trabajo de marquetaría desplaza las cesuras e instauro nuevos silencios particularmente elocuentes. El auditor pone, por ejemplo, en memoria y lo conecta con la aparición repentina. Esta acusación esclarece irónicamente la pregunta bien inocente de Xavier, el amigo de Sofía, pregunta sin destinatario preciso: prestar la oreja, conectar los fragmentos, no tener miedo de identificar y llenar los espacios de silencio, tales son las principales tareas del auditor-lector. La dificultad no reside en localizar estos silencios, porque no los hay, y las réplicas desfilan con toda rapidez. Está en mantener los silencios entre los ecos sin perder el hilo de las diversas conversaciones. A menudo, como en este extracto, la desunión es extrema; en otros momentos, en particular fuera de los duos entre Sofía y Xavier (p. 505-507), los ecos y los silencios parecen como expulsados y los locutores se responden usando esticomicas.

Estos tres ejemplos tomados de Anne, Cormann y Vinaver subrayan la importancia de la voz en el texto, la del personaje-locutor, pero también la del lector/espectador que decide sobre la puntuación vocal que él ahí escucha, es decir, percibe fonéticamente y comprende. Daremos dos ejemplos de esta puntuación vocal: la segmentación de la frase y la selección de su *acmé*.

La segmentación dramática en actos, cuadros, escenas y réplicas provee un primer marco con hiatos más o menos marcados que aseguran la ruptura o el enlace de los elementos. En el alejandrino, ciertas reglas limitan las posibilidades de la dicción, pero es siempre el comediante el que por su actuación (voz+cuerpo+texto) decide las pausas y su duración; fija el esquema entonativo. Pensemos en los dos primeros alejandrinos de Britannicus:

*Quoi /// tandis que Neron s'abandonneau sommeil
Faut - il que vous veniez attendre son réveil?⁷*

La voz del comediante hará un esfuerzo físico para prolongar el *quoi*, antes de abrir la vía a la subordinada temporal, por un silencio que sólo su presencia está en condiciones de mantener.

La escritura contemporánea es a menudo mucho más libre de decidir el lugar de las pausas; el silencio es a menudo un verdadero estoque que hace mal y tiene consecuencias violentas. Así, en *Eclats* de C. Anne, este intercambio entre la madre y la hija debe ser regulado con una precisión de relojero o de guillotinator.

LA MERE: ma petite //

MARTHE: je ne suis pas ta petite //

Je suis ta deuxième fille ///

morte

LA MERE: Marthe⁸ (p.78)

Una primera pausa (después de *petite*) corresponde a la tipografía que separa las réplicas de respiración. Una segunda viene, mucho más brutalmente, a separar dos

6. Mme AUZANNEAU: Esto me recuerda la tormenta cuando la chica se fue y después no más supimos que estaba de enfermera en el hospital.

XAVIER: ¿Tiene malas relaciones con ella?

SOPHIE: Yo diría que es el comienzo de una larga historia.

M. AUZANNEAU: Y la puta. (Retrato de una mujer, pág. 507)

7. ¿Y qué /// mientras Nerón se entrega al sueño
Tienen que venir ustedes a esperar su despertar?

8. LA MADRE: hijita //

MARTA: no soy tu hijita //

Soy tu segunda hija ///

muerta

LA MADRE: Marta (pág. 78)

miembros de la frase y dos ideas con un efecto de sorpresa. El grito de la madre *Marta* es inmediato, y su proximidad refuerza el paralelismo fonético *morte/Marthe* que subyace en toda la obra.

Es la voz la que participa de la respiración del texto en función a la vez de la puntuación inscrita en él (que ella debe o no materializar claramente por signos diacríticos) y del sentido que el locutor desea conferirle. La respiración y el sentido tienen partes ligadas: sin respiración rítmica y clarificante, el sentido no emerge; sin un mínimo de sentido, no se puede (hacer) respirar y vivir el texto.

La voz participa de la melodía y de la entonación de la frase. Aún ahí, la entonación obedece a prescripciones del texto, pero es el locutor el que, en fin de cuentas, decide la melodía general y en particular el punto culminante de la frase, o *acmé*, momento que termina la subida de la voz antes de su descenso. La *acmé* se sitúa siempre en un lugar estratégico.

Sea la primera frase de *Dans la solitude des champs de coton* de B.M. Koltès: *Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, et cette chose, moi, je peux vous la fournir...*⁹ (p.9).

La frase de Koltès continúa aún durante una página entera, pero como es necesario respirar, el lector o el actor decide la atribución de las pausas y de la gestión subida/bajada de la voz en función de las capacidades respiratorias. En el extracto citado, podríamos realizar solamente una *acmé* sobre *moi*; tenemos también la facultad de organizar dos *acmés*, la primera sobre *lieu*, la segunda sobre *moi*. La primera subida/bajada quedará subordinada a la segunda. Es necesario, además, decidir sobre qué palabra precisa se hace la *acmé*, sobre *chose* o sobre *moi*. Acentuando *chose* y cortando antes de *moi je peux* (descendiendo) no hacemos de *moi* más que una repetición de la palabra *je*, se insiste sobre la cosa (*chose*) y se desdénia ese yo (*moi*). Por el contrario, acentuando *moi* y reagrupando *chose* y *moi*, insistimos sobre *chose* y se deja abierta la posibilidad de una oposición entre *chose* y *moi*: yo que soy una cosa, un



En la soledad de los campos de algodón, de Bernard-Marie Koltès.

objeto del deseo. La ambigüedad sobre el objeto del deseo, la cosa, está, se ve, en el centro del dispositivo retórico de la frase, al dejar Koltès al lector tomar sus responsabilidades respiratorias.

El problema del silencio no es más que un asunto de escritura y la escritura está ligada a la respiración. El aliento es lo que nos hace escribir y leer según unos silencios, unas pausas, un ritmo, una materia verbal a trabajar.

¿Dónde se alojan los silencios del texto dramático? Hemos visto que el acto de lectura es lo que decide, en último análisis, sobre su implantación. En nuestro esquema de la cooperación textual, la columna B (situación de enunciación) es el mundo de referencias desde donde interrogamos al texto en todos sus niveles. Es también la zona de silencio frente al sentido y al ruido del texto, considerado en su textualidad y su ficcionalidad (columna A). La puesta en juego del texto es, en efecto, una puesta a la

9. Si usted sale, a esta hora y en este lugar, es porque desea algo que no tiene, y ese algo, yo se lo puedo proporcionar... (pág.9)

escucha del texto, a partir de nuestras hipótesis de lectura, nuestras expectativas, nuestros cuestionamientos, nuestros supuestos. Ya hemos tenido ocasión de constatar que las obras contemporáneas son poco analizables desde el punto de vista de su temática (I), de su dramaturgia y de su fábula (II), de su acción (III) y de su ideología (IV), y que es entonces preferible examinarlas en la superficie de su textualidad y su situación de enunciación. Es lo que verificaremos brevemente localizando los silencios y su función en algunas de las categorías de la textualidad (A) y de la situación de enunciación (B).

Música y materialidad de las palabras

Las palabras son ocupadas, tanto en poesía como en el teatro, entre el sonido y el sentido. Para apreciarlas, para medir la polifonía de un Michel Vinaver o de una Catherine Anne, es necesario primero comprender los ecos, las repeticiones, las aliteraciones, las alusiones. Esta escucha musical y rítmica no excluye el análisis discursivo y lingüístico, sino que la precede. Las mismas palabras son pues, a su turno o simultáneamente, significantes y significado. El mismo silencio es para degustar tanto como una pausa musical ante el sonido, tanto como un efecto de sentido que facilita la puesta en red semántica de las palabras.

Hay *música y materia de las palabras* desde que el sentido surge no de una intención o de un plan, sino de un material. Hemos visto en el extracto de *Toujour l'orage* de Cormann (p.73) que la serie *démêle\même\mama\m'aime* es un puro juego con el significante *m(aime)*. Como con el trabajo con el sueño, hay que partir ahí del trabajo con el significante. Ahora bien, el silencio, aunque difícilmente señalizable, constituye un significante, una materia de la música de las palabras. Incluso su ausencia, por otra parte, porque un discurso sin ninguna pausa, sin puntuación, dicho de una sola vez, provee un material bruto del cual emerge poco a poco el sentido. En *Inventaire*, de Philip Minyana, unas mujeres cuentan a toda velocidad su vida para un juego radiofónico, interrumpido solamente por el conductor del juego, hablando sin retomar su respiración, sin reflexionar, ellas salen de los recuerdos y de los deseos, ellas *invaden* los aspectos olvidados de su vida. Este psicoanálisis del pobre, esta *palabra automática*, este *monólogo exterior* ponen a la luz la trama de su vida y la constitución de su lengua.

Hay una búsqueda frecuente de la escritura dramática contemporánea: recontrar la lengua en su flujo inte-

rior pero exteriorizando sus procedimientos, tratándolos como una materia rítmica.

Inventaire resume tres vidas de mujer encontrando para cada una no solamente una manera de hablar característica de su medio social, sino también una velocidad de ejecución, un fraseado, una retórica de la frase que son la mejor garantía de su identidad profunda.

La lengua hace sentir su degradación, su empobrecimiento, su deshumanización. Así, en *Exécuteur 14*, de Hakim, el último sobreviviente de la guerra relata con minuciosidad el proceso de olvido que alcanza el ser humano y su lengua:

Tu perds la mémoire

Tu tombes dans le précipice où il n'y a pas de fond

Tu tombes, et le monde passe devant tes yeux, comme un fou qui a perdu le sens. Toutes les directions sont perdues, lost pour toujours.

Tu lookes, et tu ne comprends rien à ce qui est arrivé. Tu vois seulement les yeux de petite amie ou de l'enfant, ils crient help.

En silence.

Toi, tu n'as rien fait. Pas tendu la main.

Alors tu ne poses pas de questions, et no comment tu oublies.¹⁰ (p.35).

Un grito silencioso: este oxímoron es todo lo que queda del mundo exterior. La lengua se gangrena de expresiones inglesas ya hechas, el sobreviviente se aproxima a su fin. La lengua, como la existencia humana, se seca, se pliega sobre sí misma (p.37), el silencio es destructor, sobre todo aquel que precede a *la explosión y la muerte* (p.36).

Las condiciones de comunicación y de enunciación reúnen el conjunto de las informaciones de las que tenemos necesidad para imaginar una situación dramática en el interior de la cual los diálogos toman su sentido. De una

10. Pierdes la memoria.

Caes en el precipicio donde no hay fondo.

Caes, y el mundo pasa ante tus ojos, como un loco que perdió el sentido. Se

perdieron todas las direcciones, lost para siempre.

Tú look, y no entiendes nada de lo que pasó. Sólo ves los ojos de novia o

del niño. Gritan help.

En silencio.

Tú, no hiciste nada. No tendiste mano.

Entonces no haces preguntas y, no comment olvidas. (pág.35)

manera u otra, el lector perspicaz y a fortiori el director de escena astutamente encuentran siempre suficientes índices para reconstituir la situación de enunciación e irrigar el texto dramático. La escritura contemporánea descansa a menudo en una situación de enunciación paradójica, explicitada. En *Vía negativa*, de Turif, tenemos poca información sobre los personajes, su origen o sus motivaciones; sabemos solamente que ellos se encuentran en un establecimiento psiquiátrico para experimentar nuevos medicamentos antidepresivos. Sus discursos son conscientes, no son más que palabras (p.40):

Dans la chambre conjugale

JOSEPH: *Cela fait longtemps.*

BERNADETTE: *Longtemps?*

JOSEPH: *Tu sais bien de quoi je veux parler?*

BERNADETTE: *N'en parlons pas.*

JOSEPH: *N'en parlons pas.*

BERNADETTE: [...] *tu es là posé à coté, plus de desir, comme tu dit, mais ça ne se dit pas, ça ne se dit jamais, l'aveugle et le paralytique, on avance, côte à côte, on s'en va mais où? [...]*

JOSEPH: *Si l'on parle, cela ne pourra être que questions réponses, ou bien là posées côte a côte paroles qui s'emméent par moments, ne disent rien d'autre que cela. S'échangent, tu crois. Non, ne se frôlent même pas, posées, côte à côte. Si un seul les disait, qu'est-ce que cela ferait?*²¹ (p. 39-40)

Las palabras, como los dos personajes, están dispuestas aquí una junto a la otra: ya no hay más amor, no más intercambio, no más dialéctica. Es lo que lamenta Joseph y es lo que deja perplejo al lector cuando él debe interpre-

tar este diálogo o la pieza completa. Tal dispositivo, sin embargo, no tiene nada de inhabitual: hay siempre juego entre las réplicas, y este espacio vacío es necesario para la interpretación, porque el diálogo no está encadenado en una lógica causal o temporal de pregunta/ respuesta, está siempre abierto a posibles voladuras. El lector o el director de escena destacan los espacios de silencio, imaginan otros, desconectan las réplicas así como las acercan. Esta escena de *Vía negativa* dispone a los locutores, pareja neurótico-obsesiva, uno junto a otro sobre una cama, y él le superpone diálogos que a la vez rechazan la palabra presente (*no hablemos más*, P.39) y rechazan los futuros intercambios que no serían más que *preguntas respuestas* (p.40). Esta escena es la imagen misma de un dispositivo de enunciación que podría ser un diálogo rechazado, pero

11. En la habitación conyugal

JOSÉ: Hace tiempo ya.

BERNARDITA: ¿Tiempo?

JOSÉ: Sabes muy bien de qué quiero hablar.

BERNARDITA: No hablemos de eso.

JOSÉ: No hablemos de eso.

BERNARDITA: [...] estás colocado ahí de lado, se acabó el deseo, como se

dice, pero eso no se dice, eso no se dice nunca, el ciego y el paralítico,

avanzamos, lado a lado, ¿nos vamos, pero a dónde? [...]

JOSÉ: Si hablamos, no serán más que preguntas respuestas, o bien ahí

colocadas lado a lado palabras que se mezclan por momentos, no dicen nada

más que esto. Se intercambian, ¿te parece? No, ni siquiera se rozan,

colocadas, lado a lado. Si uno solo las dijera, ¿que pasaría? (pág.39-40)



Bernard-Marie Koltès



Héctor Noguera en **Ejecutor 14**, de Adel Hakim. Teatro Camino, Santiago, 1998.

que permanece un reencuentro imposible. La comunicación sabe que no sería más que una superposición de declaraciones del cual el *enmarañamiento* es un juego vacío que no conduce a parte alguna. Para que la comunicación se logre sería necesario que los locutores acepten administrar, intercambiar, conducir los blancos del discurso, los silencios lamentables, la palabra común que subyace a estas dos maneras de hablar; sería necesario que los personajes, a título igual que el autor-espectador, acepten la presencia de silencios constitutivos de cualquier palabra.

Todas estas condiciones se parecen bastante a este otro problema de la situación de enunciación: la *conciencia metalingüística*. A menudo las obras hacen alusión a su propio funcionamiento: se trata en ocasiones de una referencia a la teatralidad y a las convenciones. La alusión no tiene por otra parte que ser directa y destructora de la ficción; está habitualmente sugerida por un paralelismo de las construcciones, una repetición o una reduplicación. Así en *Pour un oui, pour un non*: apenas terminada la disputa, los protagonistas se lanzan a una nueva polémica en torno al sí y al no. En *Art*, una ironía semejante marca la agudeza final. Aquí esta vez, lo blanco ya no es escandaloso ni asimilado a la futilidad del arte moderno; figura

y representa las nubes blancas, la nieve y *un hombre que atraviesa un espacio y desaparece* (p.62). Guiño del autor a su lector, puesto que nadie es incauto ante estas vueltas irónicas.

Mientras más se solicita la conciencia metalingüística, más se afirma la auto referencialidad de la obra; a mayor insistencia en las marcas de la teatralidad, más claramente se *dibuja* el silencio de las formas como si, salido de las formas vacías, el silencio dejara ver las líneas de fuerza, la precisión geométrica. De ahí esta constatación: la convención, la técnica, el metalenguaje son claros y nítidos porque ellos se dibujan sobre un fondo neutro, vacío, silencioso, no parasitado por una representación mimética y psicológica del mundo.

De manera general, sabemos que mientras más abstracta y vacía es la estructura, más disposición ella tiene de acoger un texto abierto, complejo, adaptable, poético, es decir, alejado del realismo cotidiano.

La escritura contemporánea está como atraída por el vacío, fascinada por el silencio de las formas, por la puesta en mirada de los espacios vacíos. Rechaza tanto el no sentido del absurdo, lo no dicho de lo cotidiano y del neo naturalismo, lo no expresable del lenguaje, como el misti-

cismo del silencio eterno de esos espacios infinitos que tanto alarmaba a Pascal (Pensées III, 206).

El silencio –bien lo vio Pascal– está apresado entre lo eterno y lo infinito, entre el tiempo y el espacio. De ahí la «doble ecuación siguiente:

(1) silencio+tiempo= negro semántico, lleno de sentido.

(2) silencio + espacio = blanco semántico, vacío de sentido.

* (1) tomando el tiempo de escuchar un silencio, terminamos por atribuirle un sentido compacto y preciso: el silencio se traduce en un sentido muy tangible.

* (2) *Extendiendo un silencio*, asociándolo a una extensión, lo diluimos, hacemos de él un soporte para un sentido futuro, que permanece en el vacío de sonidos no semantizados y verbalizados...

* (1) En el primer caso, se hace hablar al silencio para obtener la palabra; por ejemplo, imaginando el subtexto, en particular en los lugares marcados como pausas o tiempos: trabajo del teatro psicológico.

* (2) En el segundo caso, hacemos callar la palabra para obtener el silencio; se reduce el lenguaje a lo esencial, como para sugerir espacios de recogimiento y de silencio: trabajo de la poesía y de cualquier escritura que parte del silencio (M. Duras, N. Sarraute, C. Anne, E. Jelinek, Y. Réza; bastantes mujeres, aparentemente).

Lo más difícil no es, contrariamente a las apariencias, hacer hablar al silencio, es más bien hacer callar la palabra. Porque hacer hablar al silencio no exige más que un poco de imaginación y sabemos que la gente de teatro y los frequentadores de bares no están desprovistos de ella. Por el contrario, hacer callar la palabra exige que el auditor o lector haga abstracción de lo que él escucha o ve, para percibir los blancos, las rupturas, los silencios en una palabra o una música aparentemente plena: clarividencia de la poesía y de la escritura de hoy.

Hay, no obstante, un peligro en transformar este silencio, esta voz detenida, este lenguaje atrapado en el instante, en un espacio vacío y blanco, en una estructura invisible que sostiene el conjunto de la obra. Porque este espacio, esta estructura corre el riesgo de fijarse, de escapar de los procesos de fluidez temporal, de convertirse en una forma geométrica y estática tan rígida como un cuadro semiótico a lo Greimas.

Ahora bien, el silencio no es un estado permanente, está siempre precedido o seguido del ruido (el de la lengua, de la música, del sentido). Conviene saber cuándo se hace silencio y cuándo este se deshace.

La estructura de la obra dramática, en otros términos, es fluctuante, y su fluctuación depende también (pero no solamente) de la mirada y de la escucha del lector o del espectador. La mirada es huidiza y la escucha es flotante, lo que nos obliga a volver a ver y a escuchar sin cesar la frontera entre el silencio y la palabra. En cualquier momento de la lectura del texto dramático contemporáneo, se debe estar dispuesto a modificar la retórica del texto (en sus cinco niveles: ver nuestro esquema), en particular, en virtud de las interacciones inducidas por el recorrido entre las casillas.

Ver el silencio no es cosa fácil, sobre todo en el país de los ciegos y de los sordos, pero es seguramente el precio a pagar por acceder a la estructura, a la vez embrollada y ausente, de los textos contemporáneos.

Aprender a desligarlos, a desleerlos sin delirar, tal es el programa para un lector demasiado tiempo obsesionado con la idea de alcanzar el máximo de sentido. Con el vacío del sonido, en el silencio de las estructuras, este lector se encuentra en un universo de formas silenciosas donde las cosas se complican para él, a fuerza de resultar simples y abiertas.

Decididamente, el silencio da miedo, miedo a disfrutarlo, a él tanto como a ella.

Obras dramáticas citadas

Anne, C. (1989): *Eclats*, Paris, Actes Sud-Papiers.
Cormann, E. (1997): *Toujours l'orage*, Paris, Minuit.
Durif, E. (1996): *Vía negativa*, Arles, Actes Sud.
Durringer, X. (1990): *Une envie de tuer sur le bout de la langue*, Paris, Actes Sud-Papier, 1990.
Grumberg, J. C. (1989): *L'Atelier*, Paris, Actes Sud 1990.
Hakim, A. (1999): *Executer 14*, Paris, Ed. Theatre Ouvert.
Koltes, B.-M (1986): *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Minuit.

Minyana, P. (1987): *Inventaires*. Paris. Ed. theatrales. 1993.
Reza, Y. (1994): *Art*. Paris. Actes Sud-Papiers.
Sarraute, N. (1967). *Le silence*, dans *Oeuvres complètes*. Paris. Gallimard. 1996;
..... (1982): *Pour un oui, pour un non*, dans *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1996.
Schmitt, E. E. (1994): *Le visiteur*, Paris, Actes Sud-Papiers.
Vinaver, M. (1984): *Portrait d'une femme*, Théâtre complet, vol. 2, Arles, Actes Sud, 1986.