

A propósito de “un golpe de dados nunca abolirá el azar”.

Alejandro Finzi (Universidad del Comahue)

“La obra de Odilon Redon nunca debió ilustrar el poema de Mallarmé”
Gaspar Kratz, “Eloge de la curiosité”, 1931

¿Fue William Shakespeare quién escribió las palabras finales de “Romeo y Julieta”? Llega el Príncipe y dice, con conciencia culpable, ante la luctuosa escena: “ bueno, que truene el escarmiento. ¿Ven lo que ocurre cuando dos familias se pelean? Eso está muy mal, así que, dense las manos y sean amigos”.¹ Solemos aceptar sin más este desenlace para la obra como la conclusión de una fábula llamada trágica, sin interrogarnos sobre el hecho que este final es una necesidad de escritura concebido por el público antes que por el mismo dramaturgo. La demanda anecdótica nos llega de los hábitos de consumo de los espectadores.

Pero, en realidad, la obra concluye varias escenas antes, allí donde el amor es mutuamente descubierto. Allí donde, en la fábula isabelina, estalla el gran misterio : el dramaturgo descubre el rostro de ese monstruo en la vida humana, lo hace visible exactamente en ese instante. Y el monstruo parido por Shakespeare es esa alondra que parte antes que la noche caiga²: cuando el amor es descubierto en nuestra existencia, el reloj del tiempo comienza a andar sin remedio, definitivamente. Y nadie puede soportar eso. Ninguno de nosotros.

Los procedimientos que ponen en orden lo real atraviesan las palabras. El lugar central que ocupan las palabras en escena pertenece, antes que a esta suerte de equívoco de lectura como el que acabo de indicar, a maniobras compositivas para sordomudos. Ahora vayamos a la escena inicial de Hamlet. ¿Cómo nace la niebla en la explanada del castillo de Elsinor? Nada más que un puñadito de palabras intercambian Bernardo y Francisco. ¿Son palabras? No. Es el miedo y el terror de los héroes que velan para que los señores ronquen bien abrigaditos. Ese recíproco llamado hace parir el silencio, la penumbra profunda, la niebla. Ellos, los soldados, no emplean esas cómplices fórmulas apelativas porque la niebla rodea al castillo sino, al contrario, para que la niebla pueda nacer. De la misma manera, unos instantes después, Horacio y Marcelo sellan un pacto conversacional que permite que llegue el amanecer gracias al insomnio de un gallito friolento. A medida que los dos estudiantes intercambian información la noche cósmica déjà paso a las primeras luces. ¿Qué

quiere decir esto?: que la conversación trae sombra y que su ausencia había hecho crecer pura bruma y nada menos que un fantasma.

En el territorio de esas regularidades discursivas que Foucault muestra en la historia de la cultura y que encuentra más allá de sus emergentes epocales, allí donde una obra anónimamente exhibe un saber que se reproduce a lo largo del tiempo, el poema de Mallarmé, que data de 1897, revela de qué manera la escena contemporánea hará estallar ese lugar central que quiere adjudicársele a la palabra en la escena.

Precisamente, uno de los oficios que se le endilgó al poeta fue el de haber estado en sintonía con el anarquismo de su tiempo. El haber escrito un “poema-bomba”. En este sentido, el texto abre un aula al teatro político del siglo pasado: una de las formas más exploradas por esa práctica es la del teatro de urgencia. No se trata tanto de un dispositivo de carácter dramático como de un dispositivo que concierne a los actores y su puesta. Teatro de gran brevedad y economía narrativa, el teatro de urgencia es el teatro de Rafael Alberti en la guerra civil; el teatro de Jacques Prévert durante la ocupación alemana de París. La escritura se pone al servicio de un mensaje insurreccional y propone un dispositivo de puesta volátil, capaz de una itinerancia vertiginosa, que en tres minutos llame la atención de un transeúnte porque necesariamente los actores deben confundirse, luego, con la multitud para no ser detenidos. Se trata de una dramaturgia expeditiva en la configuración de la réplica, que abre la estructura a formas de expresión propias de la técnica del mimo y del clown. Son formas de intervención teatral muy distantes de la creación literaria dramática, y capaces de modificar su organización temática frente a la demanda azarosa de un público que no sabe que está a punto de disfrutar de un espectáculo callejero.

El registro conversacional trajo sombra, digo. Su tentativa, en el realismo, es la de hacer la misma captura que el ojo fotográfico. Pero esa captura nunca se concreta, la presa escapa siempre. Mientras que el ojo fotográfico y luego el ojo cinematográfico pretenden la saturación icónica, el ojo dramático, el de una obra teatral, es ese descomunal ejercicio entre la vigilia y el sueño.

El poema de Mallarmé, publicado en Cosmópolis, se lee como un ejercicio, en el dominio de las letras, similar al que Richard Wagner buscó en la música. Un ensayo que busca una nueva figuración plástica tendiente a revelar la obra total: la escena para las artes, una performance, un montaje donde ellas se constituyen en un coloso arquitectónico sostenido por los “vivos pilares” de Charles Baudelaire. La función

lírca baudeleriana continúa siendo retratística, en tanto el poema de su discípulo hace del texto hábitat del terror, de lo no controlable, de lo que siempre huye; el texto como pretendido centro escénico se revela como insuficiente mimético; se desnuda, se convierte en un acto de demencia³: el texto teatral será capaz de autoabastecerse significativamente. Esto trajo en la segunda mitad del siglo XX el estudio de la semiótica al teatro y entre nosotros se difundieron los trabajos de André Helbo, Fernando de Toro y de las escuelas vernáculas que hicieron cultivos de laboratorio y que forjaron en una experiencia acuciante y necesaria un tratado médico para exorcizar la peste.

Lo cierto es que Mallarmé abría el texto a una doble naturaleza: voz que enuncia y que es enunciada. Esto es, “un golpe de dados” revela la crisis de la representación y hace que el texto asuma la condición de partitura cuyo dominio interpretativo es pentagrama :

NADA

**de la memorable crisis
o bien ha desaparecido
el suceso**

**cumplido en vista de cada resultado nulo
humano**

**HABRA TENIDO LUGAR
una elevación ordinaria vierte la
ausencia⁴**

El texto ejecuta una relación entre un dominio tipográfico y el dominio oral. En consecuencia el gramatexto es partitura, es el universo oral de la escritura, entre una voz,

NADA/ HABRA TENIDO LUGAR

Y la que responde,

De la memorable crisis/o bien ha desaparecido/el suceso/cumplido en vista de cada resultado nulo/ humano/una elevación ordinaria vierte la ausencia

Se exhibe aquí un fragmento, sólo eso. Lo que el poema trae al sistema de las artes es la clausura del teatro. Las primeras formas que exhiben esta maniobra en la escena

se encuentran en Strindberg y en Maeterlink, aproximadamente en el mismo período de composición de Mallarmé y ya, a comienzos del siglo pasado, en las obras de Alfred Jarry y Filippo Tomasso Marinetti. La discusión que lleva a la escena el poema está denunciada por la ecuación existente entre una narración y la economía expresiva de la palabra. Las ilustraciones de Redon, lo explicaba Kratz, corresponden al dominio de una ilustración simbolista que no termina de explicar a Mallarmé, quien, con este poema, quiebra las posibilidades últimas enunciadas por Jean Moréas en su manifiesto de 1893.⁵ Esta ilustración abre un territorio escondido, negado, el de las pesadillas, pero es también un relato, al fin de cuentas.

Esta operación va de la mano de otra: la que revela la desaparición de un enunciador omnisciente. Ya no se trata de un autor que es dueño del discurso y de su organización, sino de una multiplicidad de autores confabulados para revelar un relato fragmentado, azaroso, alejado de esa curva acumulativa que asocia suma de información con catástrofe. De allí que toda aquella “novedad” que la crítica teatral pretende para las nuevas escrituras asimiladas a la práctica teatral desde 1970 en adelante, debe relativizarse de plano. La novedad reside en la dispersión de las formas, en el hecho de reconocer, como lo señalaba hace años, que el “teatro” son todos los “teatros” que cohabitan en la escena, todas las formas que se tutean sin reparos ni vergüenzas. El “poema-bomba” deja lugar a un “poema curioso”, si nos remitimos al vocablo latino *curiosus* por “indiscreto”: toda indagación formal que, sin permiso, se lanza a experimentar y conocer.⁶ Esto pretendía Anatole France para el proceso de comunicar: que el mismo se constituya en el despertar de la curiosidad.

La escena sale a discutir sus protocolos, abandonando a su suerte la gran tradición narrativa ejecutada por el romanticismo y buscando, fuera de toda espontaneidad, el origen del ensayo ficcional. Esa búsqueda, que atraviesa las teatralidades occidentales del siglo XX se descubre desde la escritura del poema de Mallarmé y está presente en la escena desde entonces, como elogio de la curiosidad ante la tierra yerma.

Neuquén, diciembre de 2010.

¹ “la mañana trae consigo una lúgubre paz/ el sol, triste, no muestra su rostro”

² Acto VI, esc.4 : Julieta le confiesa a su enamorado que negros presagios se abren ante una tumba cualquiera y Romeo le responde que la pena consume su sangre. La luna que los acaba de visitar es tan roja como la de Verlaine y bella como el farolito que naufraga entre las estrellas y los tambores de Bertolt Brecht.

³ “Ne trouvez –vous pas que c’est un acte de démente?” pregunta Mallarmé a Paul Valéry cuando le muestra el poema. Se lo “muestra” porque el texto propone, entonces, esa dimensión gramatextual a la que hago referencia y que es dominante. También Mallarmé lee su nuevo texto al pobre Valéry, qué paciencia: lo hace con una lentitud exasperante, mortal, que hizo que la primavera corriese a ahogarse en el Sena. Pero Cézanne la encontró en Place des Vosges y la metió en un cuadro. Menos mal.

⁴ Se trata de una traducción de circunstancias, no nos hagamos demasiadas ilusiones...

⁵ Y ya que hemos mencionado a Strindberg, piénsese que el dramaturgo pide que los personajes de “Sonata de Espectros” terminen sus días en *La isla de los muertos*, de Böcklin

⁶ Y esto mismo es asimilable a formas no regulares que bien podrían remontarse a la tradición del medioevo, por ejemplo. Esto se revela, entre otros ejercicios en *Aucassin et Nicolette*, fábula cantable, anónima, del siglo XI.