



UN TEATRO TODO DE GESTOS

Josep Lluís Sirera
Universitat de València

No me considero, de ninguna manera, un especialista en teatro gestual, razón por la cual todo lo que aquí pueda dejar escrito se debe tomar como una simple teorización o, si lo prefieren, como una primera aproximación, no tan documentada como sería necesario, a un tema que nunca antes había tenido ocasión de tratar con la profundidad que se merece.

Dicho esto, me permitiré comenzar esta reflexión con una impresión que tengo cuando me acerco a algunas de las manifestaciones tan diversas englobadas bajo el epígrafe de teatro no textual. Y es que en muchas de ellas encuentro carencia de vinculación, de diálogo, con la evolución histórica de la cultura en la cual se enmarcan. No sé si me explico. Lo que quiero decir es que mientras en la mayoría de los géneros que conforman lo que calificaríamos como teatro de texto, podemos identificar no sólo las huellas, las influencias, de la propia historia del género (y, por extensión, de todo el teatro), sino también las de los referentes culturales, estéticos, sociales,..., de los receptores a los que se dirige, sin embargo, en los que aquí me ocupan, este segundo aspecto, este segundo tipo de influencia juega un papel muy subsidiario, si es que juega alguno. Predomina, por el contrario, la voluntad de diálogo con la propia tradición y con quienes se ocupan de ello de forma especializada (los virtuosos, al fin y al cabo), sobre el deseo de establecer este diálogo con los receptores potenciales. De forma más sencilla: se desaprovecha así la posibilidad de llegar a más público y de forma más intensa.

Está claro que hablo de un conjunto de manifestaciones espectaculares que he englobado arbitrariamente bajo un mismo epígrafe, y que las diferencias que podemos encontrar entre ellas son muy grandes. No es lo mismo, por ejemplo, el nivel de autoreferencialidad que se puede aislar en la danza (si la incluimos en este apartado, que ése es otro tema) que la que podemos encontrar en el teatro de calle. En éste, por ejemplo, se ha estado desde hace tiempo más atento a la conexión con el público y se ha tomado en consideración su horizonte de expectativas (diferente según los lugares y las circunstancias que promueven la representación); como consecuencia, ya lo sabemos, el florecimiento experimentado por el teatro de calle, su recepción cada vez más positiva y el creciente enriquecimiento de su lenguaje gracias a las aportaciones culturales y estéticas que le llegan constantemente desde el rincón del público.

Los ejemplos, en uno y otro sentido, podrían multiplicarse. O trasladarse a otros terrenos artísticos; a la música, incluso, donde la trinidad clásica / popular / tradicional esconde, mejor

>> UN TEATRO TODO DE GESTOS

dicho: hace patente, una jerarquía sociológica que condiciona (o al menos así lo ha hecho hasta hace un par de décadas) sus respectivas evoluciones en un sentido muy determinado. La autoreferencialidad de la que hablaba antes, aleja a algunos espectáculos de la comprensión por parte del público profano, y así condena la recepción de la obra a quedar circunscrita a los sectores de público formados en la historia moderna del género en cuestión: público entendido al fin y al cabo.

No estoy afirmando, por descontado, que renunciemos a establecer un diálogo, que siempre será estimulante y enriquecedor, con la propia tradición histórica del género (empleando este concepto en un sentido amplio que va mucho más allá de cómo se definen las poéticas clasicistas). Lo que digo es que prueba de la madurez de las manifestaciones teatrales es recurrir también a dialogar con otros géneros, a buscar en el amplio abanico de lenguajes artísticos (teatrales incluidos) que el público al que nos dirigimos ha hecho suyos.

Teatro tradicional, ¿teatro de la palabra?

No tengo, tampoco, ningún interés especial en continuar especulando sobre los límites y la conveniencia de la hibridación de los lenguajes espectaculares (vivimos, sin embargo, en una época donde mestizaje es poco menos que una palabra mágica). Me interesa mucho más señalar una de las posibles direcciones que el teatro gestual podría tomar a la búsqueda de motivos, temas, recursos físicos, etc. Me refiero al teatro tradicional.

Soy perfectamente consciente de que se trata de un término confuso, a la vez que desprestigiado. Aún así, trataré de exponer por qué me parecería oportuno profundizar en él. O, como mínimo, conocerlo lo suficiente como para poder traicionarlo, superarlo... Y siempre, siempre, manipularlo, porque, por si alguien no lo había entendido, no defiendo la importación sacralizada de recursos provenientes del teatro tradicional, sino su incorporación reflexionada, crítica y reelaborada... y por descontado, justificada.

Antes, sin embargo, de continuar adelante, aclararé por qué he hablado de una realidad confusa y desprestigiada. Es posible que entenderlo nos ayude a comprender el por qué de tantas reticencias y desconfianzas que surgen entre determinados creadores cuando oyen hablar de teatro tradicional. No sacan la pistola, pero sí todo el desprecio del que son capaces. ¿Por qué digo confusa? Porque, a pesar de cien años y pico de estudios al respecto, todavía sigue siendo difícil distinguir entre teatro popular (o literatura, o música populares) y teatro tradicional. Y eso que una persona de la solvencia de Ramón Menéndez Pidal ya hace tiempo que explicó que aquello que caracteriza a las manifestaciones tradicionales de una cultura o un pueblo no es tanto su éxito momentáneo como su pervivencia y transmisión a lo largo de los tiempos. Puede haber, entonces, teatro tradicional que sea popular en un periodo y teatro popular incapaz de sobrevivir a su época.

Otra característica no menos importante, será que en el teatro tradicional se experimenta una cierta apropiación por parte de intérpretes y receptores, que de un forma más o

menos explícita, pasan a considerarse coautores, y no sólo copartícipes. Su actividad es en cierto modo creativa, puesto que se generan múltiples variantes que son percibidas en pie de igualdad con las fórmulas originales.

Definido así el teatro tradicional, no nos costará muchos esfuerzos entender las razones de su desprestigio: cuando vivimos en la era de los derechos de imagen, de las acusaciones de plagio y de la defensa férrea de lo que hace cada uno de nosotros, un teatro que renuncia a todo eso, que lo obvia, no puede disfrutar de buena prensa. Tampoco si tenemos en cuenta que su ritmo evolutivo se adecúa más bien poco al ritmo general de nuestros tiempos. No es que el teatro tradicional no evolucione y mantenga a cualquier precio unos postulados sociales, culturales, estéticos..., desfasados. Lo que pasa es que nunca se situará a la vanguardia de los cambios de opinión, de las transformaciones, de las rupturas... Luego no en la vanguardia, pero de ninguna manera inmovilismo, aunque el tiempo largo de sus cambios pueda hacernos pensar otra cosa, acostumbrados como estamos al predominio de los tiempos cortos en nuestro entorno.

Ahora bien, llegados a este punto es del todo lícito preguntarse qué importancia puede tener este teatro tradicional para el no textual de ahora mismo. La respuesta es fácil: el primero no es, no ha sido nunca, un teatro de palabra. Alejado de aquello que se llama literatura dramática (que como mucho llega a la reescritura culta, literaria, de los temas propios del teatro tradicional), éste último usa —es cierto— la palabra, pero de una forma estrictamente funcional. La palabra sirve en este teatro para hacer avanzar la acción, para apoyar determinados puntos fuertes de la obra... No esperemos, igualmente, preciosismos literarios, elaboraciones discursivas de los hechos caracterológicos de los personajes o rupturas sorprendentes de las expectativas de sus receptores. Bien al contrario: la complicidad que se establece entre los emisores y los receptores en el teatro tradicional ahorra a los primeros una gran parte de los recursos (los verbales, en especial). En cambio, favorece la síntesis y permite que los receptores se avancen a lo que se les ofrece. Más aún: la reiteración de las muestras propias del teatro tradicional (que tienen su propio tiempo, el tiempo de la fiesta, para ser llevados a escena) incrementa la competencia de los receptores, diligentes ante las variaciones, ante los cambios; exigentes en su pertinencia y elaboración, de forma parecida a cómo los grandes aficionados a la ópera desarrollan una extraordinaria competencia respecto a las cualidades vocales de los intérpretes.

Así las cosas, el teatro tradicional, al no otorgar un papel preeminente al texto dramático, facilita el desarrollo de otros recursos teatrales. Los gestos, muy especialmente.

Los gestos en la historia del teatro tradicional

Teatro de gestos, o teatro gestual, es en efecto parte considerable de las muestras de teatro tradicional de las que tenemos noticia a lo largo de la historia. El teatro medieval valenciano, por ejemplo, nos ofrece ejemplos muy significativos de esto: dos de las principales manifestaciones teatrales de la Catedral de Valencia no tiene texto conocido: la representación

>> UN TEATRO TODO DE GESTOS

del Nacimiento de Jesús y “La Colometa”, representación de Pentecostés. En otras ocasiones, el texto se encuentra realzado, reforzado por una gestualidad cargada de valores significativos. El canto de la Sibila es, ante todo, una pieza de teatro musical, pero el solemne canto de la Sibila navideña va acompañado por una serie de gestos (el avance lento de los actores por la nave del tempo; los movimientos ritualizados al blandir una espada cada vez que concluye el canto de una copla...) Los espectadores escuchan, cierto, pero también ven y esta combinación de oído y vista es fundamental para llegar al necesario grado de emoción que una obra que anuncia el Juicio Final debe presentar.

Esta combinación de factores plásticos, visuales y auditivos la encontraremos, por tanto, en la práctica totalidad del teatro tradicional. Las representaciones plásticas que se dan en el interior de procesiones como la del Corpus, resultan incomprensibles sin una gestualidad simbólica. El personaje de Noé (“l’agüelo Colomet”) exige una marcha vacilante y encorvada y un temblor de todos los miembros, la cabeza incluída. Josué bailaba una breve, pero absolutamente ritualizada, danza cada vez que paraba el sol... Gestualidad significativa, ya digo, que se ha perdido en buena medida: los gigantes han dejado de bailar, al menos en Valencia capital, y danzas teatralizadas complejas (herederas directas de las momerías medievales) necesitan de una traducción, de una explicación, por parte de los expertos, como pasa en la “Muixeranga d’Algemesi” o en la Moma de Valencia. Incluso la Degolla que cierra el Misterio del rey Herodes (también representado en las fiestas del Corpus de Valencia) pedía una gestualidad igualmente ritualizada y no esta especie de anarquía –divertidísima, eso sí- que impera actualmente durante la cabalgata del convite, la mañana del Corpus. Por descontado, lo que acabo de decir se puede extender a muchas otras procesiones de fuerte carga espectacular, como los sexenios de Morella.

Igualmente, el mejor ejemplo de la importancia de los gestos en el desarrollo del teatro tradicional es la Festa d’Elx. El carácter cantado (polifónico en gran parte y con un fuerte desarrollo melismático) del texto dificulta, si no imposibilita, su fácil comprensión. Los espectadores son copartícipes del argumento, naturalmente, y se adelantan sin grandes dificultades a la acción: los gestos, no obstante, juegan un papel fundamental para captar sino el argumento, sí la trascendencia de los diferentes episodios. Los espectadores, en efecto, captan la mayor o menor importancia de las escenas en función de la mayor o menor carga ritual de los gestos que se emplean. La extrema ritualización de los movimientos de los apóstoles en los momentos inmediatamente posteriores a la muerte de la Virgen María contrasta, por ejemplo, con la mayor libertad de movimientos de los participantes en la escena de la Judiada.

Los orígenes de la gestualidad tradicional

Los historiadores del teatro, sin embargo, no hemos de limitarnos a analizar los documentos que encontramos en nuestra investigación. Además, debemos buscar su génesis, sus orígenes. Y eso es lo que se debe hacer también con el patrimonio gestual de nuestro teatro tradicional. Un patrimonio que ha ido formándose con el paso del tiempo pero que, en ningún caso, ha surgido de manera espontánea. En efecto: en esta evolución histórica se ha operado un proceso de selección, de modificación, de recreación,

largo y complejo, que ha ido dejando a un lado muchas opciones que no han fructificado e, igualmente, reemplazando unas formas por otras.

Sin tener posibilidad aquí de entrar en un análisis detenido de todo el proceso podemos decir que en las formas actuales que han pervivido de nuestro teatro tradicional, la gestualidad deriva de tres grandes fuentes, las cuales, por turno, presentan diferencias notables en cuanto al tratamiento de sus materiales.

A] La primera de ellas es la gestualidad ritualizada que, en tiempos ya lejanos, se vinculaba con cultos diversos o con ceremonias mágicas, pero que en la actualidad se vincula de forma absolutamente mayoritaria con los rituales de la iglesia católica. Digo de forma mayoritaria y no exclusiva porque, como muy bien saben los folkloristas, con más o menos modificaciones hay rituales precristianos que han pervivido hasta nosotros, con su carga de gestos y movimientos muy codificados. Es el caso sin duda de las santantonadas o de determinados ceremoniales de carnavales.

Dejando de lado estos restos precristianos, es evidente que la complejidad y fuerza plástica de la liturgia católica se ha dejado sentir decisivamente en el teatro tradicional: hablaba antes de la Festa d'Elx, donde en muchísimos momentos no sólo se adoptan gestos propios de la liturgia (inciensados, actos de adoración...) sino que a partir de los elementos formales de la gestualidad litúrgica se recrean situaciones no estrictamente litúrgicas: la bajada del ángel, la manipulación de la palma, la conversión de los judíos... Hay en estos casos, por tanto, apropiación de la gestualidad litúrgica pero también recreación, relectura creativa de estos materiales.

Más o menos ocurre lo mismo en otras manifestaciones tradicionales, como la teatralidad vinculada a la Semana Santa, con ceremonias como el desclavamiento o el encuentro. Hay que tener en cuenta además otro hecho: la imitación de la gestualidad litúrgica se puede hacer a partir de las ceremonias litúrgicas practicadas en la actualidad (o, para ser más precisos: antes del Segundo Concilio Vaticano, que simplificó la litúrgica católica), a partir de las consuetas o de otros documentos parecidos guardados en los templos o en los centros monásticos y en las catedrales y, finalmente, a través de las interpretaciones de las artes plásticas. Esta última posibilidad se encuentra muy bien ejemplificada en los gestos atribuidos a San Vicente Ferrer (en especial a su brazo derecho levantado hacia el cielo con el índice señalándolo) y que los actores que interpretan este personaje incorporan indefectiblemente.

B] En segundo lugar, encontramos los gestos expresivos tomados prestados de la ritualidad social. Ritualidad que sirve para definir unos personajes que, en el teatro tradicional, son básicamente prototípicos. Relaciones entre géneros, entre diferentes capas sociales, rituales políticos... Actos que generan un gran número de gestos y de posturas que el teatro tradicional incorpora para definir a los personajes y sus interrelaciones. La majestad y solemnidad acompaña a las autoridades (reyes, jefes militares o políticos...) en este teatro, mientras que las relaciones entre hombres y mujeres, entre adultos y niños, aparecen definidas de acuerdo con unas pautas arquetípicas que la sociedad admite como suyas. La teatralidad

>> UN TEATRO TODO DE GESTOS

inherente a las fiestas de moros y cristianos se apropia de la gestualidad sociopolítica e ideológica (hay, recordemos, soberanos, princesas, jefes guerreros, embajadas y embajadores...) mientras que los cuadros de costumbres utilizan la gestualidad social arquetípica para trasladarnos una imagen de la sociedad contemporánea en el momento de la escritura.

Por otra parte, es obvio que conforme el teatro tradicional se aleja más de sus raíces religiosas y folklóricas, este tipo de gestos tomados de los rituales sociales cobra más fuerza. Es lo que ocurría con unas obras tradicionales improvisadas, "els jocs de pallisa", de las comarcas valencianas del sur; de forma parecida, las obras carnavalescas (de la estirpe de los tradicionales "jocs del rei pàixer" juegan con la ritualidad social y a la vez con su inversión. Los sainetes, en fin, se aprovechan también, y mucho, de estos repertorios de gestos de forma que, allí donde más se han desarrollado (como es en nuestras comarcas), su tipología de personajes implica un repertorio de gestos significativos. Y no olvidemos que el gran mérito de los mejores actores es su capacidad de personalizar este repertorio, confiriéndole un tono original sin romper nunca las raíces tradicionales de la gestualidad empleada. Pepe Alba, con sus tempi tan medidos, podría ser un buen ejemplo, como el mismo Toto en Italia... Grandes cómicos, en el sentido tradicional de actores capaces de interpretar a la perfección un amplio abanico de papeles, y capaces incluso de invertir el orden de las influencias: sus gestos se socializan y se difunden por todas partes, de forma parecida a como Carlos Arniches fue capaz de reinterpretar el dialecto de los barrios populares madrileños hasta el punto de reemplazarlo en buena medida por sus recreaciones lingüísticas. Eduardo Escalante, en su momento, hizo de las "espardenyades" y de los usos inapropiados de la lengua una marca distintiva de ciertos sectores sociales en pleno proceso de desclasamiento. Y si alguien piensa que las innovaciones de Escalante (como las de Arniches) son exclusivamente lingüísticas, es que no ha leído con cuidado las acotaciones implícitas que acompañan a los parlamentos y mediante los cuales el dramaturgo da a los gestos y a los elementos paralingüísticos la función de definir y concretar los valores verbales.

C] Finalmente, la tercera fuente a la que recurre el teatro tradicional es lo que podríamos calificar de gesto fagocitado. Se recurre, entonces, a la gestualidad del teatro culto y se aplica en circunstancias análogas... o no. Cuando esta aplicación se hace sobre piezas teatrales preexistentes, los resultados finales acostumbra a ser pastiches, poco más que curiosos. Es el caso de muchas de las piezas de lo que podríamos calificar como tradición reinventada, como las Pasiones que nos llovieron del cielo a puñados durante el franquismo, y donde la falta de una tradición anterior —o su explícito rechazo— obligó a los actores a recurrir a las pautas interpretativas del teatro profesional.

Alternativamente, cuando los gestos provenientes de este espectáculo se superponen a una tradición todavía operativa, se producen tensiones y contrastes muy interesantes: los cantores de la Festa d'Elx no viven ajenos a sus crecientes conocimientos teatrales (como espectadores o como actores, ellos mismos, en otros espectáculos). Lo mismo sucede con los milagros vicentinos en los que muchos de los niños que actúan de acuerdo con unas pautas transmitidas por tradición son también actores (con pautas

interpretativas muy diferentes) en los grupos escolares. Y que conste que las tensiones también son visibles en otros aspectos de la puesta en escena, como el vestuario, el maquillaje, la iluminación o la escenografía.

Con todo, donde más productiva resulta esta apropiación es en aquellas manifestaciones del teatro tradicional que guardan más concomitancias con los géneros del teatro culto: en las piezas cómicas tradicionales, por ejemplo, los actores mimetizan gestos e inflexiones vistas previamente en el teatro, en el cine o en la televisión...

Tres niveles y tres fuentes, por tanto, que se combinan en los espectáculos tradicionales como prueba fehaciente de su vitalidad, de su capacidad asimiladora,..., y al mismo tiempo también como ejemplo vivo de la tremenda complejidad, heterogeneidad y tendencia a la hibridación que es uno de los mayores encantos del teatro tradicional.

Los gestos, vertebradores

Retomo ahora una afirmación hecha al comienzo del artículo: estos complejos de gestos que encontramos en el teatro tradicional juegan un papel fundamental, y siempre lo han jugado, a diferencia de lo que ocurre en el teatro culto occidental, donde la palabra dramática ha sido su eje vertebrador. En el teatro tradicional, también, los gestos articulan el desarrollo de la acción y la palabra a menudo se subordina a ellos, o como mínimo, no se concibe separada de la gestualidad: el canto de los judíos en la judiada es inseparable de su entrada por el andador, con el Rabino enfrente. Son sus gestos de una hierática exasperación los que le dan sentido al canto. El sermón de San Vicente carecerá de sentido si no acaba con el santo en tableau con su dedo índice apuntando al cielo. De aquí, en consecuencia, que el aprendizaje de los papeles en el teatro tradicional implique trabajar conjuntamente textos y gestualidad, ambos fijados previamente. El actor tiene, de todos modos, espacio para dejarse ver: en la perfección con la que ejecuta simultáneamente los dos aspectos de su papel, en el dominio del tiempo de conjugación de ambos, en el pequeño detalle que individualiza su interpretación de la de los actores que le han precedido en su rol, innovación ésta que en su entorno muy a menudo será incorporada, convertida en tradicional por los que vendrán detrás... Es esto, precisamente, lo que justifica que estudiemos no sólo el repertorio de gestos que el teatro tradicional hace suyos, y la forma como los une con el texto, sino también los mecanismos de aprehensión, de aprendizaje. De qué forma los actores de teatro tradicional se convierten en maestros y entrenadores de las promociones más recientes, de qué forma éstas asimilan sus lecciones.

eso porque soy de los que piensan que algunas, si no muchas, de las soluciones a las que han llegado estos actores son perfectamente aprovechables, exportables, a espectáculos de creación contemporánea. ¡Cuánto ganaríamos si dispusiéramos de un buen estudio de la técnica de los "col.loquiers"! Y no pensemos que hablo de un imposible: hace poco más de medio siglo todavía existían "col.loquiers", y una parte de su técnica fue heredada por la figura puente de los rapsodas de poesía de raíz tradicional (¿quién no conoce obras como el "Sermó de les caïretes"? Todo un reto interpretativo).

Tiene gracia, por tanto, que algunas corrientes teatrales actuales contemplan embobadas

el arte teatral tradicional de culturas exóticas y, en cambio, supongan que de eso no tenemos en nuestra casa, o en la del vecino. Suposición ésta que posiblemente fuera plausible en países como Francia, donde la cultura tradicional ha sufrido mucho desde la Revolución hasta hoy, al ser interesadamente calificada como un resto del Antiguo Régimen (como las lenguas no francesas, por otra parte). Suposición, sin embargo, poco plausible en Italia (la práctica del intercambio del Odin Teatret se inició en Cerdeña, si no me equivoco), en el Magreb o en el mismo Estado Español.

No quisiera concluir, sin embargo, estas reflexiones sin introducir un último tema: si nuestra tradición es tan rica como yo defiendo aquí y como las investigaciones recientes corroboran, ¿por qué continúa existiendo una especie de barrera entre el teatro culto y el tradicional? ¿Quién es el responsable? Reducir el teatro de raíz tradicional a la categoría de muestra folklórica es condenarlo al gueto. Es posible que sea necesaria una política de recuperación, no tanto arqueológica como recreadora, incentivadora de nuevas lecturas. La gestualidad grotesca y cómica de muchas manifestaciones de Carnavales, puede dar lugar a enriquecimientos sustanciales en las pautas interpretativas del teatro no textual. Y no olvidemos que el teatro valenciano tiene todavía una deuda pendiente con el "Ball de Torrent", recuperado desde la vertiente coreográfica, pero que todavía ofrece muchas posibilidades de lecturas teatrales renovadoras. Y eso sin hablar del universo del sainete, todavía deficientemente conocido, o de los belenes: el "Betlem de la Pigà" debería ser, por ejemplo, un espectáculo mucho más estudiado desde el punto de vista teatral de lo que lo ha estado hasta ahora.

"Ball de Torrent", "Betlem de la Pigà", "col.loquiers" y rapsodas, bailes de carnavales como el de los espías, fiestas de moros y cristianos... Ejemplos aprovechables todos ellos en la actualidad y con la mención de los cuales quiero acabar este artículo para que no se piense que teatro tradicional es sinónimo de teatro religioso, conservador y por eso mismo rechazable. Pensamiento simplista que incide un poco más en este preocupante divorcio entre los espectáculos y fiestas tradicionales y los sectores intelectuales que tanto daño hacen a nuestra cultura.