



MIS EXPERIENCIAS SOBRE EL SONIDO Y SU VALOR DRAMÁTICO

UNA de las conquistas rotundas del teatro moderno es el sonido, como sujeto de significación dramática. De elemento accesorio y útil de tramoya, con cierto sino de engañabobos, artesano de tremendas tempestades románticas, ingenio y cansado ilusionista de vidrios rotos, tiros y bofetadas, cuando el auditorio había llegado a perderle respeto, ha logrado salvar cumplidamente su misión secundaria y adquirir una importancia funcional al tomar parte en el proceso dramático, con dramática propia y viva, elevado a gloria de personaje.

Nuestro teatro vive demasiado ajeno a las innovaciones que han conmovido en más o en menos la escena mundial en lo que va de siglo, condenado al astracán o a lo cursi cuando no al procaz desparpajo de unos temas alimentados en vergüenzas de registros civiles, para que acuse de un modo manifiesto una dignificación en todos sus órdenes, por la cual luchamos una minoría.

Por eso, en nuestro teatro, sigue el sonido jugando entre bastidores su quebrado ademán de marioneta al servicio de un jefe de tramoya, ducho en la trampa y el cartón. Salvo sea de culpa quien cumple manidas acotaciones en bastardilla: "Suena un timbre", "Llaman en la puerta", "Se oye un fox..." Culpemos de ello a los autores que olvidaron el sonido — ¡como tantas cosas! — al dialogar mediocridades y a los "Primeros Actores y Directores" por delito de ignorancia o descuido.

En el intenso afán que me guía a dar una vuelta por todas las plateas barcelonesas, no he encontrado en ninguna realización ni obra de nuestro teatro el menor síntoma de una técnica sonora al servicio del contenido dramático. Únicamente recuerdo en el "MACBHET" del Teatro Español, cuando caliente aún la sangre del Rey Duncan, en prodigio de realización finamente inteligente y sensible, cobra vida el alucinado pavor de Macbeth y unas voces de ajustada medida tonal repetían: "Macbeth ha asesinado el sueño!"... creando en el silencio nocturno la *desolación sonora del eco*. Por-

que lo magistral estriba en este caso, en hacer olvidar por un momento que el sonido proviene de la repetición de unas voces, haciéndole, en cambio, valorar la auténtica expresión de grandiosidad trágica que con él se logra, al dar cuerpo y vida a lo que en el texto shakesperiano es simple relato en los temblorosos labios de Macbeth. El actor halló al servicio de su esfuerzo la acertada creación patética del realizador.

Recuerdo también la versión de Bodisco y Escobar de "LOS ENDEMONIADOS" de Dostoyewsky, en el segundo cuadro del primer acto cuando penetra Fedka, el ayo y asesino. El crepitar de los cristales a la llamada de sus crispadas manos, el furor del vendaval que se oye recia, claramente al abrir y cerrarse el balcón, no sólo resolvía un detalle más del clima y ambiente, sino que dió al decorado un realismo formidable. Desde ese momento huyó de mí la sensación de "decoradotela", para darme violentamente una plenitud de solidez en la que los fingidos muros eran auténticos muros. En escena, un mundo amargo de estufa y cortinajes. Afuera, un mundo terrible de viento y lodo, de esclavitud y muerte. Que el sonido, por sí, tuvo la potencia suficiente para darnos en su justa intensidad esta dualidad de matiz dramático.

Esta fuerza teatral del sonido se manifiesta claramente recordando la adaptación escénica de Balderstone de "BERKELEY SQUARE" —cuya versión cinematográfica debemos a Leslie Howard, protagonista en ambas de Peter Standish— en la que el sonido de un claxon de automóvil, por sí solo, origina en brinco del Tiempo, trayéndonos bruscamente a nuestro siglo, dándonos con este hallazgo de expresión la hondura de su tema einsteniano, de que en la mente de Dios es Tiempo, es idea. Aquí, el sonido, marca el triunfo del teatro sobre sus límites físicos, hablándonos ya en el lenguaje de las sutilezas espirituales.

Puede también traernos prendido en su magia una sensación definida de otra climatología ambiental. Y el interés es enorme cuando con él se logra en un mismo "lugar decorativo" crear una dualidad de atmósferas escénicas interpuestas y diferenciadas, como logró Louis Jouvet en l'Athénée en su realización de "ONDINE" de Giraudoux. En el fantástico mundo de encatamientos medievales del caballero surge la maravillosa Ondina huída de su reino de lago y cascada. El irreal encanto de la ninfa fué logrado por Jouvet acompañando siempre la presencia física de Ondine en escena con el lírico son del agua despeinándose en invisibles cascadas, resuelto musicalmente por Henri Sauguet. He aquí una conquista rotunda para la escena: dos atmósferas plenas y en armonía. Una real, la del caballero; otra irreal, la de la ninfa. El sonido, entre bastidores, jugando un rol definitivo.

Como parte esencial en el proceso de una gradual intensidad dramática, recordemos "LA INTRUSA", de Maeterlink. Recurre su autor al trino de los ruiseñores, al ruido de una guadaña que afilan, unos pasos que se acercan... (Cítanse sólo los recursos sonoros). Estos recursos no quedan reducidos a una simple acotación marginal sino que llegan a cobrar cierta percun-

sión obsesionante en el diálogo, hasta que La Hija exclama "Los ruiseñores se han callado de pronto"; hasta que El Tío murmura: ¿Siegan de noche? creando la sensación de que la Muerte se acerca. Sin ellos, Maeterlink, difícilmente lograría su atmósfera neblinosa de terror. Su clara audición y su brusco cese y silencio consiguiente, marcan la técnica dramática de presagio de la primera parte de esta obra.

Pasemos a "EL EMPERADOR JONES", de Eugéne O'Neill en el triunfo definitivo del sonido. Angel Zúñiga logra dar la exacta crítica del valor dramático auditivo de esta obra genial: "El tam-tam de las tribus, en un ritmo enervante, da mayor valor a estas escenas, en que se llega a una emoción exprimida en su totalidad y, teatralmente, tan nueva desde el punto de vista dramático como psicológico". A nadie será difícil comprender cómo este hallazgo técnico es de una eficacia absoluta no sólo para crear un clima emocional, sino para resolver el audaz e interminable casi monólogo de Jones, durante sus cinco actos. Obra maravillosa, en la que el sonido ha alcanzado su más elevada expresión dramática, en la que debe lograrse que la escena sea una silenciosa caja de resonancia para que el "crujir de la maleza en la huída demencial de Jones" se distinga claramente con su quejumbre de pavor, hasta que cae tendido de bruces ante "la fuerza vengativa e implacable del tam-tam".

EL TEATRO DE ESTUDIO en "SANTA MARIA DEL BUEN AIRE", de Larreta, en la escena del asesinato que fatalmente se cierne sobre el destino de Osorio, usó de modo concentrado y violento este recurso angustioso, alcanzando, mediante su redoble gradualmente intenso, un juego simultáneo de sombras de asesinos proyectadas, el grito de la víctima e inundando bruscamente la escena en luz roja, sanguínea, uno de los momentos dramáticos de más crudo realismo y un memorable logro de teatro expresionista. Con él se hizo llegar al público el convencimiento de que el crimen perpetrado dentro de la tienda de Osorio se había consumado. La angustia expectante del auditorio se trocó en sensación de liberación al cese de aquél redoble que le prevenía de una desgracia, más que de las meras palabras de los asesinos. El grito con que rompe Elvira el silencio de la escena desierta, al hallar el cadáver de su amado, me dió la pauta para su empleo posterior en el auto de "LA VIDA ES SUEÑO", en el momento en que mordiendo el Hombre la manzana del Pecado, los Elementos y sus séquitos dieron el presagio trágico del inevitable castigo divino, al desgarrado y acorde alarido de sus gargantas.

Podría extenderme en innumerables citas. Baste señalar a la Xirgu *rugiendo* en el teatro griego de Moptjuich en su inolvidable "MEDEA", cruzando como una pantera, repetidamente, la orquesta en el suspenso e impresionanté silencio del anfiteatro; Calderón, jugando cortesantemente con el eco en su barroquisima "ECO Y NARCISO", Chejov, creando la desolación al son de los hachazos que talan el maravilloso "JARDIN DE LOS CEREZOS"... hasta "LA MAS FUERTE", de Strindberg del TEATRO DE

ESTUDIO, en cuya libre y personal realización introduje un medio sonoro de expresión para resolver el absoluto mutismo que la actriz no casada, señora Z, (Marta Font), opone al descarnado y cruel monólogo de su rival, la actriz casada, señora X (María Juana Ribas).

Toda la gama de sentimientos de la señora Z —la curiosidad, el desdén, el temor, el odio, los celos, la delectación, el triunfo...— fueron ofrecidos al público mediante un ritmo distintamente *matizado* y *graduado en velocidad e intensidad* según el estado anímico que expresase, de una cucharilla de café repicando sobre el mármol asombrado del velador.

JUAN-GERMÁN SCHRODER

