

Caramelo de limón de Ricardo Sued: un teatro en tinieblas

OSVALDO OBREGÓN

En la convocatoria del Congreso se alude de manera sucinta a algunos conceptos involucrados en el tema propuesto: sensibilidad, sensación, sensualidad, afectividad, impresión estética, todos ellos en relación con la literatura hispanoamericana.

Sin ánimo de profundizar en la conceptualización preliminar indispensable —sobre todo por razones de tiempo— nos parece fundamental en la relación mencionada tomar en cuenta el papel que cumple la imaginación, función que engloba el conjunto de la psique, orientándola "hacia lo posible y, a veces, hacia lo irreal", según Jeanne Bernis en su libro *La Imaginación*¹. De entrada, la autora define esta función eminentemente humana en los términos siguientes: "la imaginación es generalmente definida como la facultad que tiene la mente de producir imágenes, siendo ésta ya sea la simple reproducción de sensaciones, en ausencia de los objetos que la han provocado, ya sea creaciones libres de nuestra fantasía". Es este último aspecto el que nos interesa, particularmente por sus vínculos con la literatura y las demás artes, en las cuales la creación artística se apoya principalmente en la función imaginativa, cuya libertad en la esfera del arte no tiene límites y puede dispensarse de toda objetividad, lo que no es posible en el campo científico. Por otra parte, no hay que olvidar tampoco que esta faz inventiva de la imaginación se ha ejercido desde los comienzos de la humanidad, a través del mito de las sociedades primitivas e igualmente a través del juego infantil².

La obra artística tiene, normalmente, un destinatario. En lo que se refiere a la literatura, éste es un lector solitario y, ocasionalmente, cuando se trata de formas breves (poema, fábula, cuento, etc.) puede llegar a un auditorio, mediante una lectura en voz alta. El estatus del género teatral es específico, en la medida en que la obra dramática puede ser leída, pero está destinada esencialmente a la representación en escenarios muy diversos.

Las condiciones de lectura o de representación de un texto teatral establecen netas diferencias en cuanto a la cuestión de los cinco sentidos. En el primer caso es el texto escrito el que debe transmitir por sí solo las imágenes sensoriales... y mucho más, a través de la sugestión de las palabras. Sabemos hasta qué grado, a veces sublime, algunos textos literarios pueden hacer revivir sensaciones y emociones, marcando de manera perdurable nuestra sensibilidad.

1 J. Bernis, *La imaginación*, Paris, PUF, 1975, 7ª ed. (1ª, 1954).

2 En francés el verbo "jouer" reúne las acepciones de "jugar" y "actuar".

En el caso de la representación de una obra teatral, a la potencia virtual del texto se agregan otros estímulos, sobre todo sonoros (voz de los actores, banda de sonidos, música incidental grabada o música integrada a la acción por los mismos intérpretes) y visuales (cuerpo de los actores, formas y colores de los trajes y del decorado, efectos de iluminación). El lenguaje enunciativo de los personajes tiene también una fuerte capacidad no sólo para evocar el espacio escénico, sino también el espacio extra-escénico, y el referencial. Aunque los estímulos visuales y sonoros sean dominantes, en algunos casos pueden provocarse también sensaciones táctiles, olfativas y gustativas, como lo veremos después.

Sobre el tema de los sentidos, es pertinente recordar la utilización que hizo Buero Vallejo en algunas de sus obras, de la privación de la vista y el oído, imponiendo al espectador esta misma carencia en determinados pasajes de *En la ardiente oscuridad*, *El concierto de San Ovidio* (la ceguera) y *El sueño de la razón* (la sordera de Goya), recursos que Ricardo Doménech ha llamado "efectos de inmersión", que para el crítico constituyen "la aportación técnica —artística— más original del teatro de Buero, y una de las más originales de todo el teatro español del siglo XX"³. Doménech cita también otras obras de Buero Vallejo como *La llegada de los dioses* y *El tragaluz*, a las cuales hay que agregar una obra posterior a la fecha de publicación de su libro (1973), titulada *La Fundación*, en que el efecto de inmersión es más radical, ya que el espectador comparte la amnesia de Tomás desde el comienzo y va recuperando progresivamente con él la memoria, hasta el momento de la total revelación, en que "la Fundación" se transforma —para Tomás y para el público— en una siniestra celda carcelaria de condenados a muerte⁴.

Esta ponencia se propone analizar la cuestión de los sentidos en el marco del teatro hispanoamericano contemporáneo, desde el punto de vista de la recepción personal. La solici-tación de los sentidos será tratada tanto a nivel textual como a nivel del espectáculo, en el ejemplo que hemos elegido, es decir, la obra argentina *Caramelo de limón*, tomando como base a la vez el texto publicado y el espectáculo al cual tuvimos oportunidad de asistir a fines de septiembre de 1996 en el Teatro de la Colina en París, bajo la dirección de Ricardo Sued, su principal co-autor⁵. Es una obra creada en Argentina (1991), mediante un proceso de creación colectiva. La base de esta ponencia es la



Ricardo Sued y el grupo de actores de *Caramelo de limón*

³ R. Doménech, *El teatro de Buero Vallejo*, Madrid, Gredos, 1973, pág. 51.

⁴ Un caso interesante también —y que podría haber originado una ponencia— es el motivo del "imbunche" integrado al mundo novelesco de *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso. En las sucesivas metamorfosis del narrador, éste termina convertido en un bebé, al cual las viejas asiladas en la Casa de Ejercicio encierran en un saco herméticamente cerrado, de manera que va perdiendo poco a poco sus facultades perceptivas y por tanto su relación con el mundo exterior.

⁵ *Caramelo de limón* fue estrenada en Argentina en 1991. La autoría colectiva pertenece a Ricardo Sued y 13 actores participantes. Fue estrenada en París en el Théâtre de la Colline en septiembre de 1996, con un reparto de actores argentinos y franceses, bajo la dirección de Ricardo Sued.

adaptación francesa estrenada en París en 1996, con actores argentinos y franceses, cuyo texto fue publicado por Actes Sud Papiers ese mismo año, con el título: *Bombon acidulé*⁶.

Los principales hechos representados ocurren durante los años 70 y comienzos de los 80. Es la historia de una familia como tantas, obligada a exiliarse, a causa de la dictadura militar. La obra está construida sobre tres ejes temporales: 1976, año del golpe de estado, así como de la prisión y tortura de Mario, escritor (el Padre); 1980-1981, que marca la muerte de Eugenia (la Madre); el regreso del Padre y la Hija a Argentina; y 1996, año en que María (la hija ya de 22 años) visita por última vez la casa vacía de la infancia.

La narración de María evoca su vida anterior y convoca los personajes de su entorno, los cuales reviven episodios del pasado, incluso anteriores a su nacimiento: amistad de Mario y el Gitano; encuentro de Mario y Eugenia; nacimiento de María y su vida posterior; relaciones amorosas de Mario y Alejandra, la guerrillera; episodios de la represión que afectan a Mario; desaparición de Alejandra; el exilio y la muerte de Eugenia; el retorno de María y de su padre; y, finalmente, la muerte de éste.

La recreación, sin estridencias ni simplificaciones, de un momento histórico reciente de la Argentina tiene un valor indudable, a pesar de que el texto carece de todo referente espacial. Los hitos temporales, en cambio, son prolijos y numerosos, sometidos a un elaborado montaje, que rompe totalmente la cronología. Sin embargo, nos interesa destacar sólo aquellos aspectos que están en directa relación con el tema del congreso y que, por fortuna, son los que realmente singularizan el texto y, sobre todo, su transposición escénica, como vamos a demostrarlo.

UN TEATRO EN TINIEBLAS

Si la estrategia bueriana exigía del espectador compartir la carencia de uno de los sentidos de tal o cual personaje, *Caramelo de limón* impone de partida un espectáculo que se desarrolla desde el comienzo hasta el final en plena obscuridad⁷. Para descifrarlo sólo disponemos de los sentidos que podemos aún ejercer en tales condiciones, aguzándolos al extremo: el oído, el olfato, el gusto y el tacto. Como espectador, tuve que penetrar en una sala ya oscurecida —la cual ni siquiera conocía con anterioridad— de la mano de uno de los actores que me condujo hasta el asiento designado. Estaba privado al comienzo de toda referencia espacial, aunque intuía la presencia y respiración de otros espectadores, en espera como yo de lo que iba a ocurrir. Escucho primero la bocina de un vehículo y luego ruido de pasos. Me dejo guiar por la voz nostálgica de María que comienza 'in extrema res' la evocación de su historia y la de sus padres.

El propio texto nos aclara sobre el sentido que adquiere la obscuridad en el supuesto caso de que se nos haya escapado su valor metafórico. Segundos antes de ser detenida por un comando militar, Alejandra dice: "Tengo tanto miedo. Hay tanta obscuridad en

⁶ En el presente trabajo, nos basamos en la versión francesa, presentada como una adaptación: Ricardo Sued, *Bombon acidulé*, París, Actes Sud-Papiers, 1996, traducción de Dominique Poulange.

⁷ En este momento de la ponencia, el auditorio fue invitado a cerrar los ojos durante unos instantes para estar —aunque sea fugazmente— en la misma situación de los asistentes a la representación.

todo esto. Ojalá que el mundo cambie un día"⁸. Y en la última carta escrita por Mario a su hija, éste dice: "Sólo espero que antes de tu propia muerte toda obscuridad sea disipada"⁹.

Como metáfora de los años de represión la obscuridad parece justificada, sin embargo resulta arbitraria cuando son evocados los años precedentes, que corresponden a la adolescencia de Mario y del Gitano o a los encuentros de Mario-Eugenia y Mario-Alejandra, que son períodos de democracia.

La concepción de un espectáculo que excluye tajantemente la visión determina una estrategia teatral sustentada en un conjunto de estímulos que deben necesariamente actuar sobre los otros sentidos y, obviamente, sobre el sistema psíquico en su totalidad, englobando la emoción, la memoria y la imaginación.

Es obvio que hay dos sentidos preponderantes en todo acto teatral: la visión y la audición, con ventaja para la primera, si se piensa en el mimodrama y en representaciones que no se apoyan en un texto, como es el caso de la pieza francesa *Le bal (El baile)*, llevada al cine por Ettore Scola. No obstante, no hay que subestimar el valor de los sonidos o de la música, que pueden llenar perfectamente el vacío dejado por el texto. Una situación equivalente la encontramos en el plano cinematográfico con el cine mudo, complementado eficazmente por recursos sonoros no vocales.

Caramelo de limón sólo renuncia a los recursos visuales, de modo que cuenta con el poderoso auxiliar de los efectos sonoros, entre los cuales el principal es el lenguaje articulado, con toda su exuberante riqueza. Sin embargo, el hecho de saber de antemano que se trataba de un hecho teatral en total obscuridad no nos parecía muy excitante. ¿Qué diferencia, entonces, con el radioteatro, el cual presentaba al menos la ventaja de escucharse en casa? Esta idea preconcebida de mi parte se revelaría equivocada, sin real fundamento, como lo explicaremos a continuación.

LA PERCEPCIÓN DEL ESPACIO

Incluso en plena obscuridad, los potenciales receptores del hecho teatral presentimos la presencia de un público en espera de la representación, que respira, que conversa en voz baja, que tose, que se mueve. Cuando comienza la escenificación, la percepción del espacio se precisa, sobre todo en lo que concierne a la relación actores-público. Rápidamente nos invade la certeza de que no existe la tradicional separación entre el espacio de la actuación y el espacio reservado al público. Las voces de los actores resuenan ya lejanas ya cercanas, ocupando los cuatro puntos cardinales y, a veces, su proximidad es máxima a nuestro alrededor. En consecuencia, la representación parecía no desarrollarse en un espacio fijo y determinado de la sala, sino que invadía prácticamente todo el recinto, provocando así un mayor impacto en nuestra sensibilidad. Esta característica nos

⁸ Ricardo Sued, *Bombon acidulé*, ed. cit., escena 6, pág. 13

⁹ Ricardo Sued, *Bombon acidulé*, ed. cit., escena 25, pág. 39. La metáfora de la obscuridad es utilizada también por Fernando Solanas en su película de sugerente título *La Nube* (1998), en que se habla también de "apagón" para referirse a la situación argentina después de la dictadura del General Videla. En Chile se habló de "apagón cultural" para designar los primeros años de la dictadura militar encabezada por Pinochet.

alejaba radicalmente de la experiencia del radio-teatro. No había duda alguna, a pesar de la absoluta obscuridad, estábamos en una sala teatral en relación directa con los actores, en un proceso continuo de intercambios.

Frente a lo inhabitual del acontecimiento teatral, la compañía había previsto también el caso de probable claustrofobia (o "tenebrofobia", si se nos permite el neologismo), por parte de algunos asistentes y por ello se daba la posibilidad de salir de la sala ya comenzada la función.

UNA PERCEPCIÓN SIN VISIÓN

La obscuridad total obligaba al público a desarrollar plenamente los demás sentidos, fuertemente potenciados en el texto y en su proyección escénica. La carencia temporal de visión dejaba un lugar preponderante a la facultad auditiva. *Caramelo de limón* no es un mero guión, sino ante todo un texto bastante elaborado, en que como ya dijimos la narración y el diálogo se alternan con el fin de construir una historia coherente. El montaje temporal obliga al público a un máximo de concentración para reconstituir el hilo de la historia de la familia.

María, en su doble función de narradora y dialogante, cumple un papel esencial. Conocemos los hechos gracias a su mediación forzosamente subjetiva, emotiva y a su rol de testigo directo de los acontecimientos, desde sus primeros recuerdos de infancia. A los acontecimientos anteriores ha tenido acceso gracias a sus padres y a otras fuentes no siempre explicitadas. Al flujo del lenguaje articulado, soporte privilegiado de la comunicación, se añaden otros elementos sonoros complementarios, como ruido de pasos en la casa natal; música, baile y algarabía de voces en el bar del Gitano; ruido de la ducha en un episodio amoroso de Mario y Eugenia; golpes violentos en las puertas y ventanas del apartamento de Alejandra, por parte del comando militar que va a prenderla; el descorchar de una botella y el sonido del vino que se escancia en los vasos cuando Mario reencuentra a su regreso al Gitano y la Gallega; ruido de autos que transitan y estruendo del choque que cuesta la vida al Gitano, son algunas de las sensaciones auditivas diseminadas en la representación.

La atmósfera de las distintas escenas es enriquecida aún más por los estímulos sensoriales que provocan imágenes olfativas, gustativas y táctiles, perfectamente complementarias de las auditivas en la obra que nos ocupa, pero muy raras en el teatro habitual. Un buen ejemplo del uso simultáneo de estímulos que afectan los cuatro sentidos perceptores lo encontramos en la "Escena 9". Mario, Eugenia y María de cinco años están en una playa del país de exilio. La didascalía inicial, refiriéndose al mar, dice: "El público percibe su ruido, su olor, el viento, y gotas de agua salada salpican los rostros. Se distingue de lejos la voz de Mario que les llama"¹⁰.

En otras escenas en que Mario y Eugenia bailan o hacen el amor en los inicios del romance, el público debe sentir el perfume de ella o percibir el ruido del agua de la ducha, cubriendo apenas los juegos y gemidos amorosos de la pareja. En otro momento, Eugenia

¹⁰ Ricardo Sued, *Bombon acidulé*, ed. cit., pág. 16.

prepara comida, mientras Mario escucha la radio, siempre en el país de exilio. La didascalía da instrucciones precisas: "Se debe trabajar con los olores y los ruidos que acompañan lo que ella prepara, teniendo cuidado de que los olores hayan desaparecido en la escena siguiente"¹¹. Se trata de la Escena 12, que comienza con el relato de María y se continúa con el diálogo entre Mario y Eugenia, en la cual ya se prefigura la enfermedad de ella que le provocará la muerte¹².

Es indudable que estimular directamente el gusto en el teatro es muy raro, a diferencia de la fiesta, en que todos son participantes, sin que haya la distinción entre actores y espectadores. Algunas tendencias del teatro contemporáneo han luchado por reducir la separación entre unos y otros, fomentando una participación más activa por parte del público. *Caramelo de limón* como texto y espectáculo se inscribe en esta línea. El propio título se asocia preferentemente al gusto y anuncia una escena que privilegia este sentido. Mario le cuenta a Eugenia un sueño, mientras ésta trata de hacer dormir a la pequeña María. Se trata de un viaje fantástico al país de los gnomos, pero al cual se le niega la entrada. Después de breve discusión, el gnomo que cuida la puerta de ingreso le deja entrar si le da algo que brille. Mario le regala, entonces, un caramelo de limón. Esto provoca una explosión de alegría entre los gnomos y la multiplicación milagrosa del caramelo. La didascalía describe la continuación: "Numerosos gnomos invaden la escena. Gritando, haciendo alboroto, locos de alegría, jugando y peleándose por los bombones. Ellos circulan entre el público, ofreciendo y robando caramelos a los asistentes. Lo ideal sería que cada espectador reciba un caramelo"¹³. En una escena posterior, se emplea el mismo procedimiento, cuando a los asistentes se les da un pequeño chocolate, durante el momento en que Eugenia y María lo degustan también, durante la actuación¹⁴.

La representación de *Caramelo de limón* termina como es habitual en el teatro, con el encendido de las luces de la sala y con el saludo de los actores. Sólo en ese momento visualizamos a quienes han encarnado los diferentes personajes y la prescindencia, obviamente, de toda escenografía. El dispositivo escénico utilizado tenía forma de cruz, que abarcaba enteramente la sala, cuyo eje y brazos constituían áreas (pasillos, corredores) de actuación y circulación de los actores, en tanto que el público envolvía o rodeaba el contorno de la cruz, era penetrado por las cuatro extremidades de ésta. El dispositivo así concebido determinaba en consecuencia la peculiar relación entre actores y público, que habíamos ya señalado. ¿Se trata también de una alusión a la "crucifixión" del pueblo argentino por todo un sistema represivo, que dio lugar al informe *Nunca más*, dirigido por Ernesto Sábato?

Podemos concluir, entonces, que la propuesta textual de esta obra argentina y su realización escénica constituyen un experimento teatral de gran interés. Sabemos que ha habido algunas experiencias similares, pero es la primera que conocemos en el marco his-

11 Ricardo Sued, *Bombon acidulé*, ed. cit., pág. 23.

12 En el montaje que hizo Jorge Lavelli de *La Nonna* de Roberto Cosa en el Théâtre de la Colline (1990) se asaban salchichas durante una de las escenas, con evidente intención de que su penetrante olor fuera percibido por el público.

13 Ricardo Sued, *Bombon acidulé*, ed. cit., escena 5, pág. 13.

14 Ricardo Sued, *Bombon acidulé*, ed. cit., escena 9, pág. 18.

panoamericano. Ella nos confirma que el teatro como expresión artística es inagotable. Si la música lo es, con la combinación de sólo siete notas, el arte teatral dispone de un vasto arsenal, que incluso puede integrar las demás artes con la postulación de un teatro total. La singularidad de *Caramelo de limón* resulta de renunciar a la visión con el fin de estimular a fondo los demás sentidos y la sensibilidad global de cada asistente a la representación. No se trata, tampoco, de una performance gratuita, ya que representa con los recursos propios del género teatral —aunque renuncie a los procedimientos visuales— el periplo histórico y humano de una familia argentina que sufrió el trauma de la dictadura y del exilio. Es evidente que tal como está concebida, esta obra, en una adecuada puesta en escena, puede lograr un impacto certero en el resto de América Latina y en cualquier país del mundo. Sin querer forzar la paradoja, puedo afirmar que es una obra que "no he visto", pero que ha dejado en mí un recuerdo imborrable.