

Pasado, presente y futuro, de un silencio que ensordece

Past, present and future of a deafening silence

Lic. Marisa Piehl

Universidad Nacional de La Rioja

¿Cómo has podido olvidar eso?

Hay cosas que no se olvidan jamás.

Y eso forma parte de las cosas que no se deberían olvidar.

Matei Visniec

Resumen

El planteo formal de la obra de teatro *La palabra progresa en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa*, de Matei Visniec, es muy libre y ello genera importantes desafíos tanto para el lector —del texto escrito— como para los participantes en su representación. Dentro de las múltiples inquietudes que se plantean, en el presente trabajo se busca reflexionar acerca de la falta de comunicación entre los seres humanos y el silencio que surge de ella. Para ello se recurre, como marco teórico, a Walter Benjamin —en su ensayo *El narrador*— y a Hans-Georg Gadamer, en el capítulo “La incapacidad para el diálogo” del libro *Verdad y método II*.

En este recorrido de lectura se intenta descubrir de qué manera el ayer se enfrenta a un presente que, por su propio impulso y por el peso de sus propias circunstancias, se encuentra inhabilitado para escuchar. Un presente que mantiene su oído lleno de sus propias palabras y preocupaciones, y que no deja lugar para encontrar ese lenguaje común del que hablaba Gadamer y que reconoce como la herramienta necesaria para acceder al entendimiento.

Palabras clave: obra dramática; comunicación; silencio; escuchar.

Abstract

The formal approach of the play *La palabra progresa en boca de mi madre sonaba terriblemente falsa*, by Matei Visniec, is very free, and this generates important challenges both for the reader —of the written text— and for the participants in its performance. Among the many concerns that are raised, this work seeks to reflect on the lack of communication between human beings and the silence that arises from it. In order to do so, this article resorts, as a theoretical framework, to Walter Benjamin's essay *El narrador* and to Hans-Georg Gadamer, in the chapter *La incapacidad para el diálogo* of his book *Verdad y método II*.

In this reading tour we try to discover how yesterday faces a present that, because of its own impulse and the weight of its own circumstances, is unable to listen. A present that keeps its ear full of its own words and concerns, and leaves no room to find that common language that Gadamer spoke of, and that he recognizes as the necessary tool to access understanding.

Key words: dramatic play; communication; silence; listen.

La obra *La palabra progresa en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa*, de Matei Visniec ([2007] 2013). plantea el regreso al hogar de un matrimonio mayor que ha perdido a su hijo en la guerra. Ellos esperan encontrar sus restos para poder darle sepultura y así tener un lugar adónde ir a recordarlo y rezar por él.

El planteo formal de la obra es muy libre: en escena alternan vivos y muertos, a veces ignorantes unos de la presencia de los otros, a veces interactuando entre sí; se permite la participación del director en decisiones como el número de actores o la elección de un final, a partir de dos propuestas del autor. Asimismo, aparecen personajes concretos y otros que pertenecen a un *colectivo* o que son representantes de determinados grupos sociales.

Dentro de las múltiples inquietudes que surgen de la lectura de este libro, en el presente trabajo se buscará reflexionar acerca de la falta de comunicación entre los seres humanos y el silencio que surge de ella¹. Para poder encuadrar esta temática desde el punto de vista teórico, se recurrirá a dos autores que sistematizaron algunas reflexiones al respecto: por un lado, Walter Benjamin, en su ensayo *El narrador* (1936), y por otro Hans-Georg Gadamer ([1977] 1998), en el capítulo “La incapacidad para el diálogo” del libro *Verdad y método II*. A pesar de la distancia temporal que los separa, ambos textos se refirieron a dos problemas de comunicación

propios del siglo XX (y, por qué no, del siglo XXI): el primero, la imposibilidad de comunicar la experiencia; el segundo, la imposibilidad de escuchar al prójimo.

Los padres del soldado muerto son el eje de la historia que se cuenta. Ellos regresan a una casa destruida, ubicada en un pueblo en el que otros han ganado la guerra, pero especialmente regresan al lugar donde murió su hijo. Allí serán tratados con desprecio, obligándolos a agradecer la supuesta benevolencia con que son recibidos, y sentirán que no tienen derecho a hablar o que no pueden confiar.

Ambos aparecen en un comienzo como imposibilitados de comunicarse: se sientan a la mesa mirando sin mirar, esperando una aparición casi mágica del hijo; comparten sólo algunas palabras –más por compromiso que por tener algo que decir– y saben que tienen que avanzar en la vida pero que no lo lograrán hasta no encontrar los restos mortales de su hijo. Ambos responden a la descripción que Walter Benjamin hace de quienes regresaban de la Primera Guerra Mundial: “¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos” (1936, p. 2).

Esta pareja no regresa ‘de la guerra’ sino que regresa al lugar ‘donde ocurrió la guerra’, al lugar donde su hijo murió luchando –enfrentado a sus vecinos y amigos– por un ideal perdido, y esa experiencia se vuelve

¹ El tema del silencio es especialmente importante y ello queda registrado en la segunda indicación que se da para su

representación: “/// significa ‘un tiempo’, ‘una pausa’” (62). Este recurso es utilizado reiteradamente, a lo largo de toda la obra.

incomunicable, el dolor es tan grande que no logran hablar, ni siquiera entre ellos mismos. En este caso en particular se podría decir que la experiencia vivida es la que los paraliza, la que los silencia. Y así lo expresan entre ellos cuando Vigan, el padre, le reprocha a su mujer, Yasminska, que no habla, y ella le da a entender que lo hará cuando tenga un lugar para ir a hablar con su hijo:

LA MADRE: En este país, una madre feliz es una madre que sabe dónde están enterrados sus hijos.

Una madre feliz es una madre que puede cuidar a voluntad una tumba, y que está segura de que en esa tumba se encuentra el cuerpo de su hijo y no un cadáver cualquiera.

Una madre feliz es una madre que puede llorar tanto como quiera junto a una tumba donde están a cubierto los huesos de su hijo y no otros huesos.

Mirad mi prima Vera. Nunca estuvo segura de que los huesos que le habían traído fueran los de su hijo. Pero en cambio reconoció claramente la camisa de su hijo. Ahí no había ninguna duda, era la buena camisa. La enterró y llora ahora sobre la tumba de la camisa de su hijo.

Lleva flores a la tumba de la camisa de su hijo. Y desde hace algún tiempo ni siquiera llora tanto. Se ha aliviado, lleva bien su duelo. Ha vuelto a trabajar. Incluso ha ido espaciando las visitas a la tumba de su hijo. A la camisa. Solo va dos veces por semana (Visniec, [2007] 2013, p. 93).

Es importante destacar que entre los padres y el hijo, gracias a la ficción dramática, surgirán momentos en que serán capaces de comunicarse (especialmente el padre con el

hijo), pero lo que prima en el comienzo de la obra es el silencio y ellos lo sienten y lo sufren:

EL HIJO: ¿Qué le pasa a ella? ¿Por qué no me escucha nunca, como si yo no existiera? A veces le hablo durante horas y horas, pero no me escucha, no me mira, ni siquiera llora. Tú, al menos, cuando estamos solos, en el patio o en el bosque, me hablas en voz alta. Aunque, tú tampoco, nunca me miras (72).

La madre, sola, da vueltas por la habitación.

LA MADRE: ¿Por qué me haces esto, Vibko? ¿Por qué te escondes, hijo mío? ¿Dónde te escondes, Vibko? ¿Por qué te escondes bajo tierra?

(...)

¿Por qué ya no quieres hablarle a tu madre?

/// ¿Por qué ya no quieres hablarme a mí, tu madre?

(El padre entra. Se instala en la mesa. A su marido.)

¿Por qué no dices nada? /// Dile que me hable.

EL PADRE: Habla a tu madre, Vibko (p. 78).

La relación padre-hijo y su capacidad de comunicación irá avanzando a medida que los acontecimientos se suceden. Si bien no se puede hablar de una comunicación propiamente dicha, ciertas interacciones van demostrando que el vínculo se estrecha y comienza a sanarse, a medida que el problema de la ubicación del cuerpo se va solucionando:

La madre, el padre y el hijo en la mesa, mirando al vacío.

EL HIJO: Di *satélite*, mamá.

///

LA MADRE: *Satélite*.

///

EL PADRE (*a su mujer*): ¿Qué?

LA MADRE: Dicen que a veces se ve por el *satélite*.

///

EL HIJO (*se levanta y se dirige más bien al público*): ¡La palabra *satélite* en boca de mi madre! Me va a dar algo. Me hacer reír y llorar a la vez (p. 117).

Pero mientras ellos van encontrando el camino –“EL HIJO: (...) Hasta luego, mamá. Hasta luego, papá. EL PADRE: Hasta luego” (p. 90)–, el perro del joven, muerto y arrojado al pozo de agua, no deja de ladrar (p. 75). El hijo le pide al padre que haga algo con el perro:

EL HIJO: No entiendo cómo podéis quedaros aquí, tranquilos, mientras ese pobre perro aúlla en el pozo. Yo ya no soporto más oírlo ladrar así.

(...)

EL HIJO: Me está volviendo loco es perro que no deja de ladrar. Ladra día y noche. ¡Día y noche! Lo oigo todo el tiempo (...) Mirad cómo sangran mis orejas por sus aullidos. Hace tres años que ladra así. Es extraño que no lo oigáis.

Además, me he dado cuenta de que nadie lo oye en el pueblo. Soy el único al que eso molesta. Y él, no se cansa nunca. Parece que cuanto más pasa el tiempo, más fuerzas tuviera de ladrar, aullar y gemir. Parece que nunca duerme. Como yo, por otra parte. Pero yo no le hago ningún daño a nadie... (pp. 75-76).

Esta escena es muy importante dentro del desarrollo argumental porque, de manera sutil, evidencia entre el joven y su perro la misma situación que viven los padres con respecto al hijo (especialmente la madre). Ese ruido ensordecedor es el correlato del silencio

que siente la madre y que no le permite descansar: “¿Por qué me haces esto, Vibko? (...) ¿Por qué no quieres hablarle a tu madre? (p. 78).

A continuación, el ladrido del perro, ese que nadie parece escuchar, comienza a molestar también al padre:

EL PADRE: Hay un perro que ladra toda la noche en el patio.

LA MADRE: Ladra desde las entrañas de la tierra (p. 79).

Y entonces todos los perros del vecindario comienzan a buscar a su compañero cerca del pozo, ellos sí lo escuchan. Dice la madre: “Ya no soporto a los perros errantes que se pasean de noche por el patio. Sobre todo, cuando se juntan alrededor del pozo. ¿Qué tendrán para juntarse así alrededor del pozo?” (p. 80).

El entierro del animal en el fondo de la casa marca otro hito en el avance de esta historia. Si bien los lamentos del animal no se escuchan en escena, el peso que ejercen en los personajes y el alivio que sienten cuando terminan se hace patente también en el espectador. Y es por ello que se puede afirmar que su descubrimiento y el entierro prefiguran lo que debería suceder con el hijo cuando lo encuentren, marcan el alivio para quienes llevan adelante la acción y generan un sentido agradecimiento por parte del hijo:

EL HIJO: (*agita un collar de perro*): Y gracias por el perro, papá... ¡Qué gusto, ahora, pasear con él! Está tranquilo, ahora, ya no ladra... Hasta cuando ve jabalíes, se queda tranquilo...

(*El hijo y Pralic salen. Se oye un perro que ladra afuera*) (p. 91).

Como se dijo, esta escena se destacará en el desarrollo de la historia: a partir de este momento, los padres tomarán una actitud más decidida a la hora de buscar a Vibko y los resultados serán, también, más efectivos.

Paralelamente a lo que sucede entre los padres y el hijo, varios personajes muertos aparecerán a lo largo de la obra. Una vez que el espectador se ha familiarizado con la presencia del hijo muerto en escena, aparecen también otros jóvenes, hijos y hermanos de personas que los están buscando, que han fallecido en la Segunda Guerra Mundial (Pralic, soldado serbio, Franz, soldado alemán). Todos ellos recuerdan datos concretos de sus vidas y poseen cierta información relacionada con la realidad – saben si los están buscando, saben quiénes están vivos y quiénes no– pero son incapaces de recordar algunas cuestiones puntuales: no pueden guiar a los vivos para que encuentren sus restos ya que no recuerdan el lugar exacto ni las circunstancias en que murieron...

Estos jóvenes pueden hablar, por momentos con extrema naturalidad, de las cosas terribles que les han sucedido personalmente o que otros les han contado. Sus comentarios muchas veces son respondidos por los vivos, ellos les convidan bebidas, les sirven un plato de comida u obedecen ciertas indicaciones que les hacen –“EL HIJO: (...) Papá, ¿puedes ofrecer un vaso de *slibowitza* a Franz? (*El padre llena el vaso de Franz*) Eso es, Franz desearía pedirte una cosa” (p. 110)–, pero la dificultad en la comunicación se plantea

especialmente en relación a los temas que los vivos consideran esenciales y que se direccionan al pasado: el hecho de no saber las condiciones en que se produjo el deceso y el lugar adonde se encuentran los cadáveres:

EL HIJO: (...) ¿Cuántos agujeros aún vas a cavar?

EL PADRE: Voy a cavar hasta que encuentre tus huesos (...) Ayúdame a encontrarte, mi niño.

EL HIJO: No puedo.

EL PADRE: ¿Por qué, mi niño?

EL HIJO: Porque lo he olvidado todo.

EL PADRE: ¿Cómo has podido olvidar eso? Hay cosas que no se olvidan jamás. Y eso forma parte de las cosas que no se deberían olvidar.

EL HIJO: He debido perder parte de mi memoria, padre. Así es como eso ocurre, por lo que veo (pp. 93-94).

Al decir de Benjamin (1936), todos (padres, hijo, soldados) han sufrido el shock de los diferentes conflictos bélicos y cada uno ha reaccionado a su manera, dependiendo para ello de su ubicación de éste o aquél lado de la muerte.

El dolor concreto y particular que siente esta familia y su imposibilidad de exteriorizarlo es replicado también, en la obra, con la aparición de otros personajes que despliegan la situación y la tornan un hecho universal. Así como el hijo muerto es colectivizado a través de estos soldados que aparecen cada vez que el padre encuentra restos mortales, el dolor de la madre se multiplica cuando ella, de manera simbólica, lava camisas blancas que se van tiñendo en sangre y que otras madres recogen y, también simbólicamente, van enterrando:

La madre está lavando varias camisas. Retuerce la primera camisa y la tiende en una cuerda para la ropa. Se oye, a lo lejos, el canto de una plañidera.

Mientras la madre está retorciendo la segunda camisa, salen manchas rojas en la primera, Diríase que la cuerda de la ropa está impregnada de sangre o pintura roja, ya que las manchas rojas salen enseguida también en la segunda camisa que la madre está poniendo a secar.

Mientras la madre está retorciendo la tercera camisa, una mujer de negro aparece. Empuja una carretilla llena de tierra. Con una pala, cava un agujero en el montón de tierra que lleva la carretilla. La mujer de negro coge entonces la primera camisa manchada de sangre y la mete en el agujero. Efectivamente, entierra la camisa en la carretilla. Hince después una vela sobre lo que se ha convertido en la tumba de la camisa en la carretilla.

La mujer de negro enciende a vela y sale con la carretilla, convertida en una especie de tumba móvil (...)

Las mujeres de negro hacen cola para enterrar las camisas y se van después felices de alguna manera (pp. 91-92).

Esas madres logran llevar a cabo el duelo que Yasminska no puede concretar. Ellas sepultan a sus hijos y, a partir de ese acto simbólico, comienzan a hablar e inician una nueva etapa de sus vidas.

Hasta aquí el análisis de los personajes que encarnan el pasado: algunos siguen viviendo en él, otros intentan superarlo, todos viven silenciados, todos incomunicados.

Simultáneamente a lo expuesto hasta el momento, el texto presenta a otro grupo de

personajes que son los que van a encarnar la contemporaneidad. Mientras los padres y el hijo –y, con ellos, *todos los padres e hijos*– están detenidos en el tiempo y no pueden avanzar, otros se encuentran abocados a vivir el presente, a aprovechar las oportunidades y a ver las oportunidades para mejorar su situación.

Quien mejor asume ese papel es el nuevo vecino, un hombre de cuarenta años que llegó al lugar luego de terminada la guerra y que se encuentra imbuido de las ideas capitalistas. A él no le preocupa lo que ha sucedido, no juzga ni cuestiona las razones de los demás, sólo quiere prosperar en su negocio y a partir de ese deseo se relaciona con quienes lo rodean (también cumplirá ese rol Mirka, la vieja loca). Desde un comienzo, será el nuevo vecino quien se acerque a Vigan y busque iniciar una relación. Para ello, aprovecha cada ocasión de conversar y de ofrecer ayuda, pero rápidamente se puede observar que lo hace para intentar terminar concretando un negocio. La peculiaridad de este vínculo se evidencia en la obra a través de las largas intervenciones del vecino, que apenas si son respondidas por el padre con un monosílabo (pp. 83-84).

Este personaje encarna, entonces, al hombre contemporáneo que describe Hans-Georg Gadamer ([1977] 1998) en el libro *Verdad y método II*, puntualmente en el capítulo dedicado a su incapacidad para llevar adelante un diálogo. Allí, el filósofo alemán expone la tesis en la que explica que la dificultad para la comunicación se debe

principalmente a la incapacidad que ponen de manifiesto los hombres de escucharse entre sí. Si bien aclara que el diálogo es un atributo natural de los seres humanos (1998, p. 203), rápidamente encuentra el obstáculo en la capacidad casi olvidada de saber escuchar:

Sólo no oye, o en su caso oye mal, aquel que permanentemente se oye a sí mismo, aquel cuyo oído está, por así decir, tan lleno del aliento que constantemente se infunde a sí mismo al seguir sus impulsos e intereses, que no es capaz de oír al otro (p. 209).

El hombre contemporáneo, entonces, una vez superadas las crisis (guerras, tragedias, holocaustos) que le impiden exteriorizar la experiencia –o, en este caso, no habiéndola vivido–, se desplaza hacia otro modelo de incomunicabilidad: el aislamiento por su incapacidad de ponerse en el lugar del otro.

El padre que limpia el pozo. Objetos esparcidos alrededor del pozo. El nuevo vecino llega.

EL NUEVO VECINO: ¿Ha encontrado Ud. todo eso en su pozo?

EL PADRE: Sí.

EL NUEVO VECINO: Está locos. Está loca la gente. Tirar todo eso a un pozo... Los pozos son sagrados... ¿A quién se le ocurre tirar basura a un pozo? Yo también, cuando compré la casa, encontré el pozo lleno a reventar de desechos... (...) Pero no tuve el valor para limpiarlo. Preferí echar ácido y sellarlo después con una placa gruesa de hormigón (...) Su Ud. necesita que le echen una mano, no tiene más que decírmelo. O si necesita algunas herramientas... También vendo motores eléctricos... Si los necesita, no dude en venir a verme (...)

Bueno, escuche, lo que quería decirle es que yo no estaba aquí cuando le mataron a su hijo. Yo no tengo nada que ver con eso. Llegué aquí hace dos años (p. 83).

El nuevo modelo socio-político-económico imperante en occidente, el afán de superación personal y, si se quiere, la codicia y la mezquindad, mueven al nuevo vecino (y a la mujer loca) a acercarse a Vigan y a Yasminska pero no para ayudarlos sino para lograr su propio beneficio personal. Cabe, entonces, plantearse si es conscientes de su acción o si, por desconocimiento, resulta agente involuntario de una época que lo condiciona:

EL NUEVO VECINO: (...) *(Corre una cortina y descubre al padre varios estantes en los que están ordenados cráneos y huesos humanos. Da l aligera impresión de que estamos en un supermercado que propone la compra de esqueletos).*

EL NUEVO VECINO: ¿Ve Ud.? Aquí, todo está numerado (...) Tengo unos 37 cráneos que están en perfecto estado (...) Los cráneos cuestan unos mil dólares. Se venden como roquillas y por eso he subido el precio. Es normal, por otra parte. Estamos en el *capitalismo*. Eso es lo que todos queríamos, no? Ser capitalistas. (...) ¡Y ahora todo se vende y todo se compra! Es la ley del mercado (p. 122).

Y es el mismo texto el que permite descubrir que no es totalmente ingenuo: él sabe lo que está bien y lo que está mal, pero utiliza al capitalismo como pretexto para su beneficio:

EL NUEVO VECINO: (...) Por eso pensé... Si es la ley del mercado, ¿por qué no vender los huesos que he encontrado en mi huerto?

Son huesos que he encontrado en mi tierra, entonces ¿por qué no venderlos? ¿No salen en mi tierra? ¿No crecen en mi tierra? (...) Mire, yo no soy especialista... Tal vez debiera haber informado a la ONU o la OTAN o no sé quién. Pero como estos huesos salían en mi tierra, me dije, la UNO y la OTAN, que les den. Yo soy el propietario de esta tierra, me corresponde pues a mí administrar el negocio. Así que lo clasifiqué todo por categorías... (p. 123).

Finalmente, el autor propone un tercer grupo de personajes que traslada el clima de incomunicación a otras latitudes y proyecta las temáticas del ámbito de esta guerra en particular y de la violencia en general: en escenas que más adelante se relacionarán con la historia que se viene relatando, el espectador comienza a ser testigo de otra tragedia, la de una joven que deviene en prostituta para poder subsistir y que termina enredada en conflictos con una mafia que la supera en fuerza y organización.

Y nuevamente pasado y presente encarnan en otros individuos: por un lado la joven, Ida, traumada por un pasado que por no ser relatado no deja de ser evidente; por otro lado Carolina –el travesti–, la madama, el tipo –el chulo–, el señor y el tipo siempre sonriente, preocupados por la concreción de sus negocios y olvidados totalmente de la humanidad de sus prójimos. Y nuevamente Walter Benjamin (1936) justificando el silencio de Ida, la hermana del soldado muerto, que busca subsistir y superar el impacto del fracaso en la guerra; y Hans-Georg Gadamer caracterizando a quienes la acosan, a quienes

no logran ponerse en su lugar, comercian con ella y la llevan a la muerte por no ser capaces de escuchar lo que tiene para decir... Y la historia se repite una y otra vez.

Descubrimos, entonces, una obra teatral que nos habla de una guerra en particular, en un tiempo y espacio determinados. Pero esta obra se despliega y se transforma en una obra universal por la gracia de una estructura que, a modo de espiral o de círculo vicioso, no permite superar el problema: un pasado engendrado en actos de violencia silencia al hombre, le impide la expresión.

De este modo, el ayer se enfrenta a un presente que, por su propio impulso y por el peso de sus propias circunstancias, se encuentra inhabilitado para escuchar; un presente que mantiene su oído lleno de sus propias palabras y preocupaciones, que se habla y se justifica a sí mismo, y que no da lugar para encontrar con sus coetáneos ese “lenguaje común” (p. 210) que Hans-Georg Gadamer ([1977] 1998) reconoce como la herramienta necesaria para acceder al entendimiento.

Y es así como esta estructura circular de esta obra, esta repetición de situaciones que generan el silencio y la ruptura de los lazos, se vuelve imagen metafórica de un futuro, siempre actual, en el que los hombres buscarán permanentemente el contacto con otros hombres, pero en el que sólo podrán encontrar más violencia y más incomunicación, sólo podrán encontrar ese *silencio que ensordece*.

Referencias

Benjamin, W. (1936). El narrador. Disponible en http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/benjamin_narrador.PDF Consultado el 15/05/17.

Gadamer, H. G. ([1977] 1998). *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme.

Visniec, M. ([2007] 2013). La palabra progresa en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa. Versión digital. Universidad de Valencia.

Marisa Piehl es Licenciada en Letras y Magister en Literatura Comparada y Crítica Cultural. Trabaja en la UNLaR y la UNdeC como docente en diferentes cátedras y carreras. Integra la Cátedra Libre José Saramago (UNC) y es Co-Directora del Equipo de investigación sobre Daniel Moyano (UNLaR).

Correo electrónico: marisapiehl@gmail.com

Recibido: 7 de noviembre de 2019

Aceptado: 9 de abril de 2020