

La rebelión de los objetos musicales en el teatro dada de Georges Ribemont-Dessaignes¹

Arlette PARDOS VÉGLIA
Universidad Autónoma de Madrid
Departamento de Filología Francesa

RÉSUMÉ

Les pièces de Georges Ribemont-Dessaignes -*L'Empereur de Chine, Le Serin muet, Le Bourreau du Pérou*- en font un des principaux auteurs dadas, facette qui a été déjà suffisamment étudiée. Toutefois, le rôle des objets -et notamment des objets musicaux- a été passé souvent sous le silence.

Cette étude, tout en comblant ce vide, vise également à découvrir sous une pièce de facture dada l'éternel problème de l'homme sans Dieu.

A priori, puede parecer paradójico pretender analizar la función que desempeñan los objetos musicales (sonoros) cuando se dispone tan sólo del texto teatral. Ahora bien, esta elección se explica por la abundancia de dichos objetos y de las referencias musicales que figuran en el citado texto² y, también, por la sensación general de «ruido» que emana de él: ruidos producidos por los objetos escénicos propiamente dichos (jaula con ruedas, piano, máquina de escribir, objetos diversos proyectados,

¹ *L'Empereur de Chine, Le Serin muet, Le Bourreau du Pérou*, NRF/Ed. Gallimard, 1966, «Théâtre».

² No debe olvidarse que GRD era músico y que fue prácticamente el único miembro del movimiento Dada que se ocupó de la música «dada». Véase *Cahiers Dada Surréalisme* 1968: «Un compositeur dada», por GRD, artículo en el que el autor narra la anécdota de la «roulette à musique», afirmando: «Quoi de mieux que de s'en remettre au hasard comme compositeur?»

etc.) o bien por los personajes de la obra (cantos, gritos, etc.)³. Todo el «ruido» nos es transmitido por medio de didascalias (muchas veces incompletas) o a través de la palabra de los personajes en el texto.

Partiremos de una definición del objeto teatral que fue dada por A. Ubersfeld⁴: «Es objeto, en un texto, lo no animado, la no palabra o el no movimiento», que es más precisa que la definición general del objeto como «todo aquello susceptible de estar en un escenario».

Tras una somera indagación acerca de los objetos que se mencionan en el texto, hemos podido comprobar que la mayoría de ellos son instrumentos musicales (productores de algo -y no precisamente de notas de música- por mediación de un instrumentista). Esta producción del instrumento desempeña un cometido esencial en las obras, desde una función simplemente indicial hasta funciones de mayor relevancia, que integran el instrumento de que se trate en un sistema signifiante, a saber el de la filosofía de lo imaginario de GRD.

Como en cualquier otro teatro, hay objetos que cumplen simplemente un cometido referencial en este caso la tradición teatral. Así, por ejemplo, algunos instrumentos subrayan y/o ilustran la acción teatral: el tambor anuncia con un redoble breve y estridente (p. 157) la llegada del Presidente en *Le Bourreau du Pérou*; asimismo, el niño toca el acordeón para acompañar a dos enamorados de baile de candil (*Le Bourreau du Pérou*, p. 267) o bien la bofetada que Ironique atiza a Equinoxe viene subrayada por un trompetazo, como en el circo (*L'Empereur de Chine*, p. 100). Así, pues, estos objetos respetan y se ciñen al simbolismo musical tradicional del teatro.

Pero existen otros objetos que, por el contrario, rechazan el simbolismo tradicional, y lo hacen siempre para burlarse del poder. Así, por ejemplo, en *L'Empereur de Chine* (acto III, escena 3^a), se tañe el arpa, que es un instrumento lírico por excelencia, para cubrir el estruendo de los cañones, «des musiciens joueront de la harpe et du violon au milieu des batailles afin de masquer d'un son fluide le vacarme des canons».

Con la mandolina se tocará una mazurca para acompañar la pomposa lectura del capítulo «Sarbacana» del libro del arte de la guerra (capítulo que, por otra parte, se recortó del diccionario para pegarlo directamente, acto III, escena 3^a).

El tambor, que acompaña a las movilizaciones o la publicación de bandos por el poder, también se utilizará para enviar sin ninguna razón a la gente a la cárcel (¡y la gente obedece al tambor!). Así, en *Le Bourreau du Pérou* (cuadro I, escena 3^a), una vieja encarcelada explica: «Oí el tambor y alguien que gritaba: las mujeres así y así deberán ir a la cárcel», y ella cumplió el mandato sin pedir explicaciones.

³ No se tiene en cuenta obviamente el discurso de los personajes, que constituye el texto propiamente dicho.

⁴ A. Ubersfeld, «Lire le théâtre», Ed. Sociales, collection «Essentiel».

LA REBELIÓN DE LOS OBJETOS MUSICALES

El sonido de la trompeta, que sirve para indicar la llegada del emperador, también se utiliza aquí con otra finalidad: al tocar la trompeta, la multitud se prosterna y, aunque el emperador ha muerto hace ya mucho tiempo, el simple sonido, el «ruido» del mensaje, basta para engañarla (acto III, escena 5ª).

Estos objetos, apartados de su función tradicional -ejemplo típico de técnica de «collage»-, producen una distanciación del lector con respecto a lo que designan -el poder en este caso- recurriendo al humor negro.

Ahora bien, existen otros objetos musicales que no sólo se apartan de su función simbólica tradicional, sino también de su propia función musical (no producen ya sonidos musicales, sino otra cosa totalmente diferente) e incluso de su propio estatuto de simples objetos. Se trata, en efecto, de objetos «parlantes», animados (por una persona, desde luego) y que, aun cuando no están en movimiento, desprenden en cambio mucha energía e influyen en los personajes hasta el punto de que consiguen encerrarlos en una prisión creada con este fin: estos objetos cumplen una función en la dinámica de la acción.

Es de destacar que se trata en principio de objetos «culturales» -es decir, creados por el hombre- y que cumplen normalmente una función concreta al servicio del hombre: un teclado sirve para tocar música; una máquina de escribir, para mecanografiar un texto⁵: son otros tantos soportes de un sistema de signos (notas, escritura), que tiene por misión la de facilitar la comunicación entre los hombres.

Ahora bien, aquí no son ya los objetos los que están al servicio del hombre, sino que ocurre más bien lo contrario: son los objetos los que parecen estar dotados de vida, mientras que el hombre queda reducido al estado de simple máquina.

En primer lugar, los objetos se apartan de su función de objeto. La máquina de escribir, por ejemplo, ya no sirve para transmitir mensajes (una carta o literatura), sino que se limita a proporcionar la materia del mensaje, a saber letras, como lo demuestra la siguiente «receta» para hacer literatura (acto I, escena 1ª de *L'Empereur de Chine*):

« 25 douzaines d'A.
7 douzaines de B,
75 C, 70 D, 100 douzaines d'E,
57 F, 40 G, 35 H. 200 I, 20 J, 5 K,
97 L, 100 M, 99 N, 120 O,
80 P, 20 Q, 63 R, 70 S, 40 T,
10 douzaines d'U, 50 V, 3 W, 13 Y, 20 Z.
Allez, voici toute la matière première.

⁵ Se considera aquí que la máquina de escribir es un objeto «musical»; una vez más, GRD es un precursor de muchos compositores de música inmediatamente posteriores (Satie, Varèse), que incluyen este instrumento en sus composiciones.

ARLETTE PARDOS VÉGLIA

Fabriquez votre marchandise.
Poésie lyrique.
Cantate, épithalame».

La función metalingüística de este texto pone de manifiesto la perversión de la «máquina». Por otra parte, todos los objetos son movidos, puestos en movimiento por alguien que los acciona, pudiendo considerarse el objeto una prolongación de ese alguien.

Ahora bien, el instrumentalista se ve muchas veces mutilado, como en el caso del hombre-teclado de *L'Empereur de Chine* (acto II, escena 1a), que es «el servidor de los descos» de Onane :

«il était sourd-muet et aveugle de naissance. Et votre père lui fit couper la langue pour plus de sûreté.
Ah, ah,
maintenant il est unique pour mener sa mécanique».

Este hombre no es sino un cadáver ambulante, mutilado de toda posibilidad de uso de sus sentidos humanos, pero, a pesar de todo, el instrumento le obedece cuando lo toca para entrar en contacto con otros mundos. La protagonista Onane obtiene un sonido de trompeta, un «grito desgarrador», o el silencio, mientras que él obtiene una misteriosa serie de números.

El instrumento puede incluso llegar a ser amenazador para el hombre: cabe mencionar una flauta matadora y una máquina de escribir ametralladora (*Le Bourreau du Pérou*, acto I, escena 1ª). La máquina de escribir se compara frecuentemente con un «faro cegador», que «traspasa la pupila» (*Le Bourreau du Pérou*, acto I, escena 1ª), y los personajes temen que pueda devorarlos (diente de acero). Se explica así que Víctor (en *Le Bourreau du Pérou*) dispare sobre un banjo colgado de la pared, casi en estado de legítima defensa.

El instrumento acaba devorando el lenguaje del hombre. Los «molinos de palabras», por ejemplo, lo graban todo, como la máquina de escribir de Amour, todo cuanto se dice, y sin posibilidad alguna de rectificar: la máquina es implacable. Lo que se ha dicho, dicho está. Pero nadie sabe, en cambio, si transmiten el mensaje: por ejemplo, en *L'Empereur de Chine* (acto II, escena 9ª), Onane es perfectamente consciente de ello y, cuando el servidor le explica el funcionamiento de los molinos:

«Sur chaque rouleau sont gravées les lettres de l'alphabet,
qui par le mouvement s'inscrivent dans l'air et suivant la pensée du fidèle
formulent et contractent
telle ou telle prière à Sa Majesté».

ella contesta, al final de la escena:

«Aveu qu'aucune possibilité ne pourra effacer désormais».

De igual modo, en *Le Bourreau du Pérou*, la máquina de Amour graba de manera implacable todo cuanto dice la gente. Así, en el acto III, cuadro I, escena 3ª, una pobre vieja acusada afirma para defenderse que ella «no ha hecho nada». Ahora bien, la pregunta que le formuló M. Víctor era: «¿Qué ha hecho usted con la vida, señora?», y la Máquina graba: «hecho» y «nada». También puede decirse que parece autónoma: Amour, un poco más adelante, dice: «Oh! la, la, Dieu... ma machine accroche».

Por último, el instrumento emite su propio lenguaje, que resulta un enigma para el profano. Así, cuando el hombre manipula las llaves y pulsa las teclas del teclado blanco y negro, le contestan sucesivamente dos voces con respectivamente dos series de números :

Primera voz:

1 - 2 - 4 - 6 - 8 - 12 - 16 - 18 - 24 - 32 - 36 - 44 - 48.

Segunda voz:

62208.

Primera voz:

31104 - 15552 - 7776 - 3888 - 1944 - 972 - 486 - 243 - 81 - 27 - 9 - 3.

Segunda voz:

1.

En efecto, aun cuando estos números se corresponden, en nuestra opinión, con los de la gama de la música china (excepto uno, el 45), al igual que las letras por «kilos» se corresponden con las del alfabeto (excepto también una, la X, la incógnita), permanece siempre un retazo de misterio, simbolizado por esta incógnita ausente.

Así, pues, incluso cuando el autor se divierte sumiendo en el enigma a algunos de sus personajes, incluso cuando da al lector alguna pista para ayudarle a descifrar, nada de ello tiene importancia, puesto que sigue subsistiendo el misterio del mas allá debido a la presencia de la incógnita, del azar. Y ya sólo queda, pues, el silencio. En efecto, la otra solución posible es la de la «música muda», aquella que es perfecta porque no se oye y no queda sujeta a la ley musical. Este razonamiento por lo absurdo no es sino un desafío a la razón y, por añadidura, esta música sólo existe con la muerte (el canario mudo canta «con los ojos» cuando le están estrangulando). Ahora bien, la muerte perfecciona, pero el cadáver no pertenece ya al ámbito del tiempo, sino al del espacio. El personaje no puede convertirse, pues, a su vez en la caja de resonancia, el

ARLETTE PARDOS VÉGLIA

instrumento de comunicación con los demás o con el más allá, a no ser a costa de su propia muerte.

Es imposible comunicarse mediante los sonidos producidos por instrumentos o por los hombres: Dios es mudo, ciego, sordo, como el hombre/teclado, o bien está dormido, como Espher, o bien es virtual, o bien ... quizá es nada, como dice Duchamp. En cualquier caso, su nombre, como en la Biblia o el rito masónico, es impronunciable e irrepresentable: es tan grande que no puede ser nombrado. Así, pues, es inútil esforzarse por conocerlo.

Los personajes del teatro de GRD son prisioneros por lo tanto de los instrumentos y de los instrumentalistas, que les impiden llegar al conocimiento. El lenguaje (musical o hablado) no es por añadidura sino un sistema de signos, huero, sin significado, sometido simplemente al azar.

El personaje, vencido por los guerreros enemigos del régimen diurno, acude entonces como última esperanza a su Yo interior/nocturno y va a intentar comunicar directamente con el otro emitiendo su propio sonido, a saber el canto.

Ahora bien, todos los personajes que «cantan» se ven irremediamente refrenados: los pájaros (loro o canario están enjaulados; las mujeres que se creen ser arpas (Barate, en *Le Serin muet*) están locas o bien, cuando enamoradas, quieren ponerse a cantar, las apalean (Onane); las niñas inocentes que piden «caramelos con música dentro» son violadas o asesinadas. Incluso se mata o encarcela a las que están bailando.

El hombre ya no necesita, pues, quedarse a la escucha: «deshabituación del oído», descubrimiento de los sonidos, dice GRD en el poema «Música». El oído ya no sirve para escuchar, sino tan sólo para gozar:

«jouissance
oreille devant les sons
contraction de la symphonie jusqu'à l'unité»

La comunicación es ahora pasiva y se recibe, ya no es activa y se transmite. El oído parece haberse convertido en el órgano de la obediencia de la palabra divina, en el órgano que permite comprenderla, y podrá compararse con la vagina por la que penetra (jinaudible!) el sonido eco de la vibración primordial, como cortocircuito de la vida espiritual.

Estas conclusiones anuncian claramente los nexos con el budismo, el cristianismo y la filosofía zen, que GRD volverá a desarrollar con los miembros del Grand Jeu, y nos permiten descubrir en estos textos de hechura Dada un problema clásico entre los clásicos: la filosofía del hombre sin Dios.