

MARCO DE MARINIS

**EN BUSCA
DEL ACTOR Y DEL
ESPECTADOR**

Comprender el teatro II

COLECCIÓN TEATROLOGÍA
Dirigida por Osvaldo Pellettieri

GALERNA

RE-PENSAR EL TEXTO DRAMÁTICO

Partiré de dos cuestionamientos estrechamente ligados entre sí: ¿por qué el texto dramático se replantea hoy con gran insistencia la consideración teórica de quién estudia teatro? Y, además: ¿se trata realmente de un replanteamiento?, y si lo es ¿en qué sentido?

Para comenzar a responder, me parece indudable que el texto o, para ser aún más precisos, la dramaturgia escrita, es objeto desde hace algún tiempo de una renovada atención problemática, en resumen, está volviendo a ser el centro de interés de quienes se ocupan de teatro en el plano teórico y técnico. Optando entre una nutrida serie de indicios y signos de varios tipos, por lo demás, limitados solamente al horizonte italiano (y evitando el ámbito creativo-productivo, en el que el fenómeno ha sido muy destacado desde al menos hace unos doce años), quisiera recordar el reciente libro de Ferdinando Taviani, que, como se suele decir, ha agitado las aguas mostrando, incluso provocadoramente, cómo se puede hacer (como historiador de teatro) una contribución a la dramaturgia italiana de este siglo;¹ la nueva revista *Dramaturgia*, dirigida por Siro Ferrone, y que va ya por su segundo número, y también los estudios del investigador florentino y de su equipo sobre las relaciones entre producción

dramática y espectáculo en el período que va del siglo XVI al XIX inclusive;² los estudios que Claudio Meldolesi está conduciendo sobre el *Dramaturg* y sus varias tradiciones,³ las elaboraciones sobre el texto producidas por Franco Ruffini entre la semiótica y la antropología teatral,⁴ las reflexiones que Nicola Savarese desarrolla sobre la función y el espacio teatral del texto en Oriente y Occidente.⁵

Yendo al segundo cuestionamiento: ¿estamos verdaderamente ante una *text-renaissance*? Para tratar de responder debo retrotraerme un poco, por lo que pido perdón por adelantado.

Evidentemente los textos y la dramaturgia jamás han dejado de interesar, incluso en las décadas del 70 y del 80, por la simple razón de que como historiadores de teatro es deber inevitable ocuparnos *también* de textos y de dramaturgia. Ello no quita que en los últimos treinta años, y aun más en los últimos veinte, haya cambiado profundamente el *modo* en que los investigadores de teatro, al menos muchos de ellos, se han ocupado de eso.

Hasta hace unos treinta años los investigadores del teatro han sido fundamentalmente una *dependance* de los investigadores de literatura, salvo algunas importantes pero aisladas excepciones, con frecuencia significativamente al margen del mundo académico. Hasta entonces estudiar la historia del teatro significaba, o mejor, se reducía, fundamentalmente, a estudiar *lo que del teatro permanece*, o sea, el texto. Incluso en sus ejemplos destacados, entre nosotros la historia del teatro ha sido durante mucho tiempo la historia de la literatura dramática: recordemos el "manual" de D'Amico, que sin embargo constituye una obra profundamente rica en cultura y sensibilidad teatral.⁶

Por todo un conjunto de circunstancias que sería demasiado extenso enumerar aquí, a partir de la mitad de los años 60 también en Italia se desarrollan una serie de investigaciones que llevan a la verdadera fundamentación teórica de nuestros estudios teatrales mediante una definición y una conceptualización más adecuadas de su objetivo: ya no es el texto, la literatura dramática, sino el espectáculo, e incluso más ampliamente, el *fenómeno o evento teatral*, del cual también el texto con frecuencia —al menos en nuestra tradición— un componente de principal importancia.

En poco tiempo, entre el 60 y el 70, los estudiosos teatrales italianos estuvieron en condiciones de reducir el *gap* que los había separado hasta entonces de los estudios europeos, alemanes en particular (como es sabido la *Theaterwissen-schaft* nace ya a principios de siglo). Es más, en ese

salto, y gracias también a una serie de coyunturas favorables (ante todo, los encuentros y los intercambios fecundos que se desarrollan entre algunos de los grupos y artistas más significativos surgidos en el teatro nacional e internacional),⁷ los estudios teatrales italianos —creo que se puede afirmar sin falsa modestia— se han revelado capaces de afrontar críticamente, y con frecuencia de superar brillantemente, muchas de las dificultades, de los escollos en los que se había encallado la vieja teatrología de matriz europea (en particular, insisto, la *mitteleuropea*).⁸

Todo esto está dicho, naturalmente, de manera muy sumaria, solamente con el objeto de esclarecer por qué razones y en qué sentido es correcto hablar de una marginación del texto dramático en la atención histórico-teórica de nuestros investigadores teatrales en los últimos veinte años: no porque de improviso se hubiera decidido despojar de autoridad la indiscutible importancia histórica de la dramaturgia escrita en el teatro europeo moderno, ni tampoco a consecuencia de los contragolpes producidos a nivel de la investigación histórica y teórica por las opciones artísticas radicales desarrolladas en la experimentación teatral internacional entre los 60 y los 70 (incluso si esos contragolpes se verificarán, como era justo e inevitable).

Simplemente, ahora acontece que el examen del objeto teórico *espectáculo* y después del objeto *teatro* (entendido como el conjunto de los procesos productivos y receptivos que circundan y fundamentan el espectáculo) había finalmente abrogado la metonimia sobre la que se fundaba (pseudo) metodológicamente la vieja historia del teatro: *pars pro toto*, la parte por el todo y, por lo tanto, el texto por el espectáculo, por la puesta en escena, por el teatro. A partir de la refundamentación teórica en cuestión, el texto, en cambio, cesaba de ser la parte por el todo, y era a este *todo* a lo que se debía tender o que, por decirlo mejor, debía estar sobreentendido como ideal regulador de la investigación histórica y teórica.

Aquello les pareció a algunos (en verdad a muchos, en principio) un delito de lesa majestad (un atentado a Sire-le-Mot, como lo llamó Gastón Baty) y con frecuencia fue considerado, como ya he dicho, una indebida interferencia a nivel científico de opciones estéticas extremistas y minoritarias. No quiero negar que también por parte de la nueva teatrología pueda haber habido algunos excesos (y no sólo de legítima defensa, por decirlo así) al reconsiderar el texto dentro del hecho teatral en su conjunto.

Por otra parte, se sabe que los años 70, además de haber sido uno de los decenios teatrales más ricos y fecundos de todo el siglo (quizás junto

con los años 20), han marcado también una época de gran intolerancia, radicalismo ideológico y dogmatismos. Ha podido así suceder que algunas veces haya ido más allá del *signo*, tal vez involuntariamente y de buena fe, favoreciendo la difusión del diletantismo y el nihilismo de diferentes clases: el anticontenido, lo antinarrativo, lo antiliterario, lo antiverbalista, etc., y suministrando el pretexto para la divulgación de etiquetas pseudocríticas que no tenían casi ninguna relación con la realidad presente (o pasada) del hecho teatral: pienso, por ejemplo, en la contraposición entre teatro de palabra y teatro del gesto y el cuerpo.

Pero se sabe que exageraciones, forzamientos y excesos son inevitables y quizás hasta indispensables cada vez que se trata de hacer saltar un equilibrio, un *statu quo* consolidado, como era el del *textocentrismo* dominante hasta hace no mucho tiempo en los estudios teatrales tanto como en el teatro material italiano.

Hoy, en todo caso, el texto dramático, la dramaturgia escrita, puede volverse a ubicar en el centro de interés de los estudiosos teatrales sin ningún temor de hacerlos retroceder. Ello porque en el intervalo han sido plantados algunos providenciales e intraspasables "hitos" teórico-metodológicos que representan, en mi opinión, verdaderos puntos de retorno:

1. El texto no es *lo que más cuenta* en el teatro, es *lo que más perdura*; confundir una cosa con la otra —tiene razón Taviani— es signo de *pura barbarie*.⁹

2. Es indispensable distinguir entre el texto dramático como *obra literaria* y el texto dramático como *material de espectáculo*. Cada texto es lo uno y lo otro conjuntamente: ser lo uno, material de espectáculo, no lo veta —al menos en principio— para ser también lo otro, o sea, obra literaria, autónomamente disfrutable; como en cambio parecen querer insinuar ciertos investigadores literarios (sin embargo, a menudo de gran valor), los cuales por una suerte de exceso de celo han pasado de una consideración meramente literaria del texto dramático a un expeditivo desclasamiento a *libreto*, válido sólo para ser representado, o bien plenamente disfrutable sólo si se representa.¹⁰

Y aquí quisiera abrir un breve paréntesis histórico-autobiográfico. La disputa, principalmente semiótica, entre autores de texto y autores de espectáculos en los años 70 y 80, a veces se convirtió en una especie de referéndum pro o contra el texto, generando por lo tanto posiciones ideológica y científicamente inadecuadas, ya sea de una u otra parte. De mi pasado de semiólogo no todo me entusiasma o satisface hoy plenamente, pero sobre este punto no tengo nada de qué arrepentirme o

de qué abjurar. Mi polémica con los autores de teatro concernía exclusivamente a su pretensión de centralizar una teoría semiológica del hecho teatral en su matriz literaria; pero jamás hube de soñar con afirmar que el texto dramático sea siempre y solamente un libreto carente de valor y de capacidad para ser disfrutado también sólo literariamente con la lectura, además de en la escena.¹¹

3. Entre texto y espectáculo hay que postular una relación de recíproca *autonomía*, (o si se prefiere de *relativa independencia*): por un lado, el espectáculo no es en absoluto el único e inevitable destino del texto dramático como tal; por el otro, el texto dramático no es en absoluto el único, inevitable punto de partida del espectáculo teatral, de todo espectáculo teatral como tal (el conjunto *teatro* es mucho más vasto que el conjunto *puesta en escena de textos literarios dramáticos*).

4. La relación texto dramático-espectáculo no agota el complejo de las relaciones literatura-teatro en nuestra cultura. A este propósito resultan muy útiles las nociones, propuestas por Taviani, de *espacio literario del teatro* y de *teatro-en-forma-de-libro*:

El espacio literario del teatro comprende todo lo que de los espectáculos influye en la literatura. Es un lugar turbulento de objetos mutables, que comprende (...) la visión pero también la literatura de los actores, sus memorias y sus autobiografías, la tratadística, todo aquello que a partir del teatro se convierte en narración, crónica, memoria.¹²

5. Para captar de manera más adecuada (o sea, en su riqueza y complejidad) la verdadera dinámica histórica de las relaciones entre texto y espectáculo en el teatro occidental moderno, es necesario pasar de un punto de vista centrado exclusivamente en el *producto*, en el resultado, a un punto de vista preferentemente centrado en el *proceso*, o mejor, en los procesos, que son procesos de composición dramática y de composición escénica, con relativa utilización de materiales literarios.

Numerosas e importantes resultan las consecuencias producidas por este decisivo cambio de punto de vista:

I. En primer lugar, se pone en crisis la imagen un poco abstracta, idealista, aséptica, en dos palabras, demasiado literaria, del texto dramático que está muy difundida aún en nuestra cultura; y la composición dramática se nos revela como basada en una serie de *técnicas* dependientes, a su vez, de un gran número de condicionamientos, en primer lugar, por las

modalidades organizativas y productivas del teatro profesional del siglo XVI en adelante (comenzando, obviamente, por el así llamado sistema de roles). Se trata, sin embargo, de técnicas que no son casuales ni arbitrarias, sino basadas orgánicamente en datos estructurales del teatro dramático y de su proceso generativo (pensemos en la distinción entre *mythos* y *lexis* hecha ya por Aristóteles); tanto es verdad, que funcionaban (y funcionan) y fueron (y son) usadas por los grandes y grandísimos (desde Shakespeare a Lope de Vega, de Molière a Goldoni, de Pirandello a Brecht). Intentemos una lista sumaria:

- a) composición en varias fases o niveles, basándose en fragmentaciones horizontales o verticales del texto;
- b) composición a varias manos, en equipo;¹³
- c) composición como combinatoria o, al menos, re-escritura de materiales ya existentes.

II. En segundo lugar, se pone en crisis la idea de un texto dramático *a priori* (previo) respecto al espectáculo y emerge la *consuntività* (con la siguiente inestabilidad) como carácter típico, diría estructural, de la dramaturgia profesional europea entre los siglos XVII y XIX y hasta más allá.¹⁴

III. En tercer lugar, la dramaturgia deja de ser un asunto únicamente del autor, para convertirse –como ha escrito muy bien Claudio Meldolesi– en un objeto movable entre autor y actor.¹⁵

A este propósito viene el caso precisar que por *dramaturgia del actor* no debemos entender solamente la escritura dramática del actor-autor, sino también, más ampliamente, el trabajo actoral sobre la parte, visto precisamente como trabajo dramático, compositivo, basado en técnicas físicas, expresivas y de montaje, *análogas* si no *homólogos* a aquellas de la escritura literaria dramática.

En efecto, la relación entre ambos, el actor y el autor (que a menudo es un-actor-que-escribe) tienen que ver con la *acción* (escrita en un caso, física-actuada en el otro) y con el problema de cómo hacerla viva, interesante, eficaz. También aquí el buen viejo Aristóteles, con frecuencia injustamente vituperado por culpas en gran parte no suyas, dio en el blanco teorizando la noción de *peripetheia* (peripecia) que no por casualidad, con sus diferentes implicaciones, es una de aquellas que está en el centro de las investigaciones actuales de la antropología teatral empeñada en el tránsito de la dimensión pre-expresiva a los niveles superiores de la dramaturgia del actor.¹⁶

Notas

¹ Cf. Ferdinando Taviani: *Uomini di scena, uomini di libri. Introduzione a la letteratura teatrale italiana del Novecento*, Edit. Il Mulino, Bologna, 1995. Pero del mismo investigador hay que recordar una rica reflexión general sobre el estatuto del texto dramático, que ha provocado no pocas reacciones: "Attilia o lo spirito del testo", *Il magistero di Giovanni Getto. Lo statuto degli studi sul teatro. Dalla storia del testo alla storia dello spettacolo*, Actas de las reuniones internacionales: Turin, 22 de marzo de 1991; Alba, 8-10 de noviembre de 1991; Génova, Costa y Nolan, 1993: 271-286. La revista *Il castello di Elsinore*, promotora de las reuniones, ha acogido hasta ahora dos respuestas que polemizan con el ensayo de Taviani: Gigi Livio: *Delle estetiche e delle poetiche, dello spirito del testo e del testo carico di destino*, nº 22, 1995: 101-114; Ambrogio Artoni: *Il corpo e l'inchostro. Teatologie, dramaturgie, teologie*, nº 23, 1995: 91-113.

² Cf., por lo menos, Siro Ferrone: *Attori, mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Edit. Einaudi, Turin, 1993.

³ Cf. Claudio Meldolesi: "L'internazionalità teatrale: l'attore e il 'Dramaturg'", *Dramaturgia*, nº 1, 1994 (edición monográfica sobre "Dramaturgia a più mani"): 165-183; pero sobre todo el libro, escrito en colaboración con Renata Molinari, que el mismo autor tiene en proceso de impresión por la editorial Il Mulino, bajo el título *Il testo con le ruote*.

⁴ Cf. Franco Ruffini: "L'attore e il dramma. Saggio teorico di Antropologia teatrale", *Teatro e Storia*, nº 5, 1998: 177-247; "Pensare il testo drammatico. Il testo come tecnica del teatro", *Il teatro come pensiero teatrale*, a cargo de Rosa Meccia, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990 (Actas de la reunión celebrada en Salerno, 14-16 de diciembre de 1987: 79-93); *Teatro e boxe. "L'atleta del cuore" nella scena del Novecento*, Edit. Il Mulino, Bologna, 1994 (en particular, el capítulo VII).

⁵ Estas reflexiones (cuyas raíces se hunden en el humus de la fundamental investigación publicada por Saverese hace cuatro años: *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Eedit. Laterza, Bari, 1992); por ahora, y por cuanto me consta, han sido propuestas solamente en ocasiones de reuniones, pero encontrarán su primera exposición escrita en el libro *Teatri Romani*, a cargo del mismo investigador, de próxima publicación por la editorial Il Mulino.

⁶ Silvio d'Amico: *Storia del teatro drammatico* (1939-40), Editorial Bulzoni, Roma, 1982.

⁷ Pienso en particular en el encuentro efectuado a fines de la década del 60 entre Eugenio Barba y su Odin Teatret y un grupo de historiadores del teatro provenientes de la escuela de Giovanni Macchia además de los ya citados Claudio Meldolesi, Ferdinando Taviani y Nicola Savarese –que se les unieran en un segundo momento–, formaban parte de ella Ferruccio Marotti, Franco Ruffini y Fabrizio Cruciani (desaparecido en 1992). Este encuentro, que todavía felizmente se mantiene y que ha dejado huellas muy significativas en el trabajo científico de los citados investigadores, ha contribuido a conferirle un sello inconfundible a la primera serie de la revista *Biblioteca Teatrale* (en los años 60), y después a *Teatro e Storia*, que celebra este año su primer decenio de existencia y está también en los orígenes de la importante empresa del ISTA, fundada por Eugenio Barba en 1979 y que ha llegado hoy a su décima sesión (Copenhague, 3-12 de mayo de 1996).

⁸ Sobre este tema, permítaseme remitirme a mi libro *Capire il teatro Lineamenti di una nuova teatologie*, La Casa Usher, Florencia, 1988 (*Comprender el teatro*, Buenos Aires. Galerna, 1997).

⁹ Ferdinando Taviani: *Uomini di scena, uomini di libro*, Op. cit., 24.

¹⁰ Me estoy refiriendo, en particular al análisis crítico que Taviani ("Attilia o lo spirito del testo", Op. cit.: 261-266) ha hecho sobre algunas afirmaciones de Giorgio Mechiori, contenidas en el "Epilogo" que concluye su preciosa edición shakespereana: *Teatro completo* de William Shakespeare, 9 tomos. Edit. Mondadori, Milán: 1987-1991).

¹¹ Véase a este propósito mi *Semiótica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Edit. Bompiani, Milán, 1982. cap 1.

¹² Ferdinando Taviani: *Uomini di scena, uomini di libro*, Op. cit.: 15.

¹³ Precisamente a este tema, y no por casualidad, ha sido dedicado el número inaugural de la revista *Drammaturgia* (véase más nota 3).

¹⁴ La noción de "teatro consuntivo" propuesta por Siro Ferrone a partir de mediados de la década del 80 (confrontar, en particular, la introducción a *Commedia dell'Arte*, 2 tomos, Edit. Mursia, Milán, 1985) y que es una de aquellas en que se basan sus sucesivas investigaciones. Véase, por ejemplo, el escrito "Drammaturgia consuntiva", AA.VV. *Non cala il sipario*, Edit. Laterza, Bari, 1992.

¹⁵ Claudio Meldolesi: *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Edit. Bulzoni, Roma, 1986: 67.

¹⁶ Véase el libro de próxima aparición, a cargo del que escribe y de Patrice Pavis: *Drammaturgia dell'attore*, Edit. La Nuova Alfa, Bologna, 1996 ("Teatro Eurasiano" 3), en gran parte dedicado a la discusión de dos nociones sobre las que se han detenido particularmente las últimas reuniones e investigaciones del ISTA, o sea, "partituras" y "subpartituras". Pero los textos de referencia para la elaboración científica de la antropología teatral siguen siendo los de Eugenio Barba: *La canoa di carta*, Edit. Il Mulino, Bologna. 1993 (traducido a varias lenguas) y Eugenio Barba-Nicola Savarese: *The Secret Art of The Performer. A Dictionary of Theatre Anthropology*, Edit. Methuen, Londres. 1991.