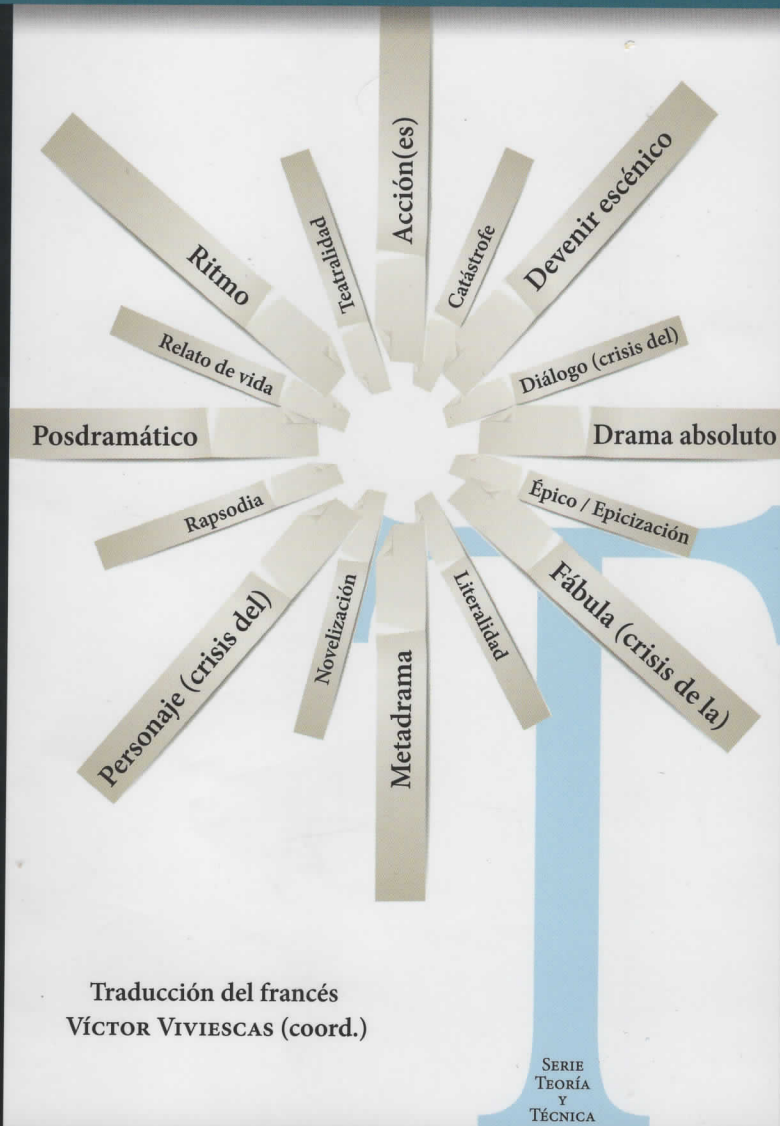


LÉXICO DEL DRAMA MODERNO Y CONTEMPORÁNEO

JEAN-PIERRE SARRAZAC (dir.)



Traducción del francés
VÍCTOR VIVIESCAS (coord.)

SERIE
TEORÍA
Y
TÉCNICA

PASODEGATO

Fábula (crisis de la)

Primera de las partes constitutivas del poema dramático según Aristóteles, la fábula (*muthos*) es el blanco, en las dramaturgias modernas y contemporáneas, de un verdadero trabajo de zapa. La deconstrucción, la descomposición de la forma dramática, que estaba ya trabajando en la época del Siglo de las Luces, se acelera a partir de la década de 1880 ("encrucijada naturalista-simbolista") y podríamos decir que en muchas obras contemporáneas —de Beckett, de Vinaver, de Bernhard, de Sarraute, etc.— la fábula deviene prácticamente inencontrable. Por lo menos ya no constituye, en los procesos de elaboración de la obra, una condición previa. En estas nuevas escrituras —que uno estaría tentado a llamar "teatros de la palabra"— todavía hay ciertamente *fábula*, como hay todavía *personaje*; sin embargo, el punto de partida —el apoyo principal— no es ya ni una fábula constituida *a priori* ni un personaje identificable desde el principio, sino la puesta en consideración de un estado (micro)conflictual directamente presente en el lenguaje.

Para Aristóteles, de conformidad con sus principios filosóficos y, particularmente, con su teoría de la **mímesis*, el autor trágico es, antes que todo, un "artesano de la fábula". Es decir que su preocupación principal es ensamblar bien entre sí las acciones que componen la pieza. "Ensamblarlas" de manera que la fábula tenga un principio, un medio y un fin, que incluya un anudamiento y un desenlace —a través de peripecias y (eventualmente) reconocimiento— del **conflicto* y permita así la *catarsis*. A este respecto, la comparación del organismo trágico con un "bello animal", "ni demasiado grande ni demasiado pequeño" y "bien proporcionado en todas sus partes", constituye probablemente la piedra angular de la *Poética*. *Orden, extensión y completitud* son los criterios que permiten distinguir la buena fábula según Aristóteles. Y por "orden" hay que entender orden causal y no simplemente orden

cronológico. Al poner en sistema los hechos, las acciones, la fábula aristotélica aparece, en su conformidad con el **bello animal*, como una entidad *biológica* fundada en una verdadera *concatenación* de acciones.

En la *Estética* de Hegel, la unidad y la lógica de la fábula van todavía a ser reforzadas, a costa de la dimensión puramente emocional. Por una parte, toda acción se supone que debe tender hacia un fin determinado, es decir, está sujeta a sus propias consecuencias; por otra parte, el conflicto —que no es otra cosa que la confrontación de los fines opuestos de los antagonistas— debe desembocar, en el momento de la **catástrofe*, en una "calma final" en forma de resolución lógica. Sin embargo, Hegel no es insensible a las mutaciones de la forma dramática que anuncian, desde Diderot y Lessing, los practicantes y los teóricos del teatro que se encuentran en ruptura con el clasicismo francés. Hegel registra incluso estas evoluciones, características para él de un drama moderno que procede de una "combinación más profunda de lo trágico y de lo cómico, para formar una nueva totalidad". Sin embargo, en el espíritu de Hegel, esta "combinación" sigue siendo perfectamente orgánica y no se abre sobre estos nuevos principios de **montaje* que empiezan a despuntar con el "género serio" y que van a tener una importancia cada vez mayor hasta Brecht y Heiner Müller. La "combinación" que Hegel contempla "no consiste en ubicar los dos elementos [trágico y cómico] uno al lado del otro o en mezclarlos", sino "en suprimir los aspectos prominentes y en limarlos uno contra el otro".

Antes de tratar del tránsito de la fábula aristotélico-hegeliana a la fábula moderna y contemporánea, es conveniente detenerse brevemente en ciertas dificultades o ambigüedades —a veces fecundas— que siguen estando vinculadas a los vocablos griego de *muthos* y latín de *fabula* y a sus traducciones modernas. En primer lugar porque este término designa en la antigüedad tanto el fondo mítico del que han sido extraídos los temas de las piezas como la fábula en el sentido de "ensamblaje de las acciones de una pieza de teatro". ¿Qué hacer con esta ambivalencia en una sociedad mo-



derna en la que los mitos y la oralidad parecen agotados y donde la reserva de los hechos memorables parece en su nivel más bajo?

En segundo lugar, podemos encontrar como muy paradójico el hecho de que sea la fábula, es decir, una categoría narrativa y épica, la que, en la concepción de Aristóteles, gobierne literalmente la forma dramática. ¿Pero no nos invita esta paradoja —que nos recuerda que en muchos capítulos de la *Poética*, la tragedia resulta estar más próxima de la epopeya que de la comedia— a pensar la idea de una forma épica del teatro como ya presente, así no sea más que a título de contradicción, en la teoría de Aristóteles y en la práctica de Esquilo, Sófocles y Eurípides?

Finalmente, estamos destinados a preguntarnos cuál de las distintas traducciones modernas de la palabra griega *muthos* da mejor cuenta, en principio, del concepto aristotélico y, en un segundo momento, de la evolución moderna del conjunto de acciones que se verifican en una pieza: ¿“Fábula”, que remite también al género de Esopo, es decir, un género en que el mensaje del autor es esencial y prima sobre el relato mismo? ¿“Historia”, palabra ambigua, ya que tiene el inconveniente de no distinguir entre “story” —que podría corresponder a lo que estamos buscando— y “history”? ¿“Intriga”, traducción que preconiza Ricœur (más exactamente: “puesta en intriga”), que se ajusta bien a la palabra del inglés “plot”, que da cuenta de la concatenación de la fábula en la tragedia, incluso en la comedia, pero que no solamente aqueja connotaciones policiales, de vodevil o melodramáticas, sino que en adición difícilmente puede aplicarse a dramaturgias modernas y contemporáneas donde la acción no cesa de deshacerse, incluso de disolverse?

Cuando Diderot propone su dramaturgia del *cuadro —cuadro que tiene como vocación reemplazar al golpe de efecto teatral—, lo que se afecta es la lógica clásica de la fábula, fundada en la progresión constante de la acción hasta la resolución final del conflicto. La dinámica obligada de la forma dramática cede el paso a una nueva organización, a una nueva “división” más estática, o estático-dinámica, de la fábula donde la noción de *situación* tiende a dominar a la de acción. De esta manera, el “trozo de vida” de los naturalistas sig-

nifica de una manera muy explícita, en el espíritu de Jean Jullien, su inventor, que la obra ya no es más un todo orgánico sino un *fragmento: “Es sólo un trozo de vida lo que podemos poner en escena, la exposición será hecha por la *acción misma y el desenlace no será más que una interrupción facultativa que debe dejar, más allá de la obra misma, el campo libre a la reflexión del espectador”.

Fin del bello animal. El(los) tratamiento(s) de la fábula —que ésta devenga o no “mínima” o “cotidiana” o “banal”— ya no será(n) a partir de ahora indexado(s) con base en un ideal natural, orgánico, etc., sino más bien con base en valores modernos, contra natura, mecánicos, en resumen, que proceden mediante montaje, que son de fragmentación, de desconexión, de discontinuidad, incluso de *disyunción*. La fábula brechtiana, dividida en cuadros independientes unos de otros, está presagiada en el “trozo de vida” de Jullien, comprendida incluso su dimensión de “obra abierta”, en la que el final deviene una “interrupción facultativa” que deja “el campo libre a las reflexiones del espectador”.

Ya se trate del teatro épico de Brecht —para el que la fábula sigue siendo la “gran empresa del teatro”— o de dramaturgias que parecen *a priori* situarse en el extremo opuesto, digamos en lo *íntimo y lo intrasubjetivo —como la de Strindberg o, más cerca de nosotros, la de Beckett— la descronologización de la acción, el espaciamento entre dos acciones, el estatus más bien pasivo y expectante del personaje en la acción (ya se trate de la Agnès de *Sueño* o del Galy Gay de *Un hombre es un hombre*), todo nos incita a distinguir, en el teatro moderno y contemporáneo, dos niveles de la fábula.

Primer nivel (que el lector o el espectador no puede reconstituir más que *a posteriori*): el relato cronológico y continuo de las acciones, de los acontecimientos que van a encontrarse en la fábula. Segundo nivel: esos mismos acontecimientos y acciones pero tal como la construcción (la deconstrucción), la composición (la descomposición) de la pieza los hace aparecer.

Tomachevski, el formalista ruso, forjó en el pasado dos conceptos comunes al teatro y a la novela —“fábula”, en el sentido de “material”, para el primer nivel y “tema” para el segundo— que pueden

permitirnos articular mejor estos dos planos. Pero lo esencial está en la constatación de que pasar de un nivel al otro es encontrar, en el punto de unión, un operador, una conciencia —Szondi lo llama el sujeto *épico, por mi parte, yo propongo: “sujeto rapsódico”— que, más o menos a la vista, agencia, monta los elementos del “material” para erigirlos en “tema”. En Brecht antes, en Bond hoy, este sujeto épico o rapsódico es ante todo un sujeto *político* que no cesa de dirigir la “exégesis de la fábula” y de comentar los hechos, los acontecimientos, de manera que los espectadores puedan conocer el punto de vista del fabulador sobre la sociedad. “La fábula —leemos en los Anexos de *Pequeño organón*— no corresponde simplemente a un desenvolvimiento de hechos sacados de la vida en común de los hombres, tal como éstos podrían haber acontecido en la realidad, sino a procesos ordenados en los que se expresan las ideas del inventor de la fábula sobre la vida en común de los hombres.”

Una nueva repartición de las voces se ha establecido en el teatro moderno y contemporáneo: encabalgando la voz de los personajes, una voz meta o paradialógica, la del sujeto épico o rapsódico, se infiltra en todas las fallas de la acción, en todos los intersticios de la fábula. Por ejemplo, en Duras (*Cinema Edén*), a través de réplicas sin locutor aparente o de didascalias que valen como *interpelaciones al público del autor-narrador al lector o al espectador. Queda por saberse si el autor-montajista ha preestablecido, premeditado, este primer nivel de la fábula al que sus destinatarios no podrán acceder más que con posterioridad. Me parece que no es así para Vinaver. “En mi caso —nos confía este autor—, la fábula es el resultado final. Se podría decir que ella se va constituyendo conforme se realiza un proceso que es azaroso, conducido más por un acogimiento del accidente que por la intención”. La posición del autor de *La petición de empleo* vale como crítica de esta dimensión teleológica —creencia “moderna” en los grandes relatos emancipadores, tal como el marxismo— que él estigmatiza en Brecht. El *realismo vinaveriano se sitúa lejos del realismo épico de Brecht, en la exploración de lo real por fragmentos y de microconflictos que una gran fábula, sólidamente articulada, como por ejemplo la de *Madre Coraje*, no podría vincular sin aplastarlos.



Lo anterior es prueba de que una y otra vez es en torno a la cuestión de la fábula —comprendidos aquí el modo del rechazo y de la denegación de ésta— que se juegan las estrategias de los autores, en particular respecto de eso que llamamos la “realidad”, o lo “real”. Es prueba igualmente de que no es tanto a la fábula a la que se le pueda reprochar de dogmatismo, o de portar una concepción escatológica que subordina la obra a su “mensaje”, sino más bien a esa enfermedad —o a esa ideología— de la fábula que yo llamaría el *fabulismo*. Un fabulismo que veo menos en Brecht que en algunos de sus epígonos —empezando por Wekwerth— y que se traduce, en gran número de obras de los años sesenta, en una osificación de la fábula, sometida a una aproximación estrechamente sociológica a la realidad.

Es en el contexto de los años sesenta que Peter Weiss, restableciendo lazos con ciertas ideas del teatro documental piscatorio de los años veinte, rompió con los usos brechtianos de la fábula para instituir un teatro político —del “documento” y del “discurso”—, afirmando que “la realidad, cualquiera sea el absurdo con el que se enmascara ella misma, puede ser explicada hasta en los menores detalles”. Por diferentes —en realidad, diametralmente opuestas— que sean sus obras, Weiss y Vinaver tienen un reflejo común: el público rechaza de la fábula. Pero más allá de esta apariencia, ellos comparten también una realidad: más que la fábula misma, su consistencia o no consistencia, su exigüidad o no exigüidad, su mayor o menor grado de visibilidad en la obra, lo que verdaderamente cuenta a partir de entonces es el trabajo del “narrador” o del “montajista”, trabajo que cada vez se deja ver y/o escuchar más por el espectador en el momento de la lectura o de la representación.

J.-P. S.

[Trad. V. V.]

Aristóteles, 1980; Brecht, 1970 y 1972-1979; Hegel, 1997; Jullien, 1892; Pavis, artículos “Fábula” y “Mito”, 1996; Ricoeur, 1983; Ryngaert, 1993; Sarrazac, 1981; Tomachevski, 1966; Wekwerth, 1971.

