

Jean-Pierre **Ryngaert**

INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS TEATRAL

6. Retomando la terminología de
vea si se aplica a las piezas que us

LECTURAS ACONSEJADAS

ARISTÓTELES,
Poética, Buenos Aires, Losada,

BARTHES, Roland,
"Introducción al análisis estructural
del relato", Buenos Aires, Editorial T
caciones, 1970.

BRECHT, Bertolt,
Escritos sobre teatro, Buenos A
Diarios, Barcelona, Crítica, 198

MONOD, Richard,
Les Textes de théâtre, Paris, C

PAVIS, Patrice,
Diccionario del teatro. Dramaturgia y
Comunicación, 1983.

PROPP, Vladimir,
Morfología del cuento, Madrid,

SCHERER, Jacques,
La Dramaturgie classique en France

SOURIAU, Etienne,
Les Deux cent mille situations

UBERSFELD, Anne,
Semiótica del teatro, Madrid,

III. EL ESPACIO Y EL TIEMPO

El espacio y el tiempo son categorías abstractas, difíciles de captar en la lectura de un texto y que comprometen, sin embargo, de manera radical la representación. Los directores saben hasta qué punto la elección del espacio determina su trabajo ulterior y que el ritmo de una representación es un dato caprichoso, que escapa a menudo a las mejores intenciones. Es, pues, una suerte de paradoja pretender delimitar en el texto los datos que serían, de todos modos, indiscernibles en escena.

Sin embargo, las marcas espacio-temporales de un texto son el signo de su estética. Organizan el microcosmos de la ficción y la estructuran según principios decisivos. No hay más que referirse a la discontinuidad brechtiana, a la famosa unidad clásica y al gusto moderno por el fragmento para comprender la importancia de las diferencias en la forma de conducir el relato. Lo liso y lo continuo, lo elíptico y lo alusivo, el fragmento y el estallido, lo único o lo múltiple, al referirse a estructuras espacio-temporales, nombran maneras diferentes de captar el mundo.

1. UN EJEMPLO DE ELECCIONES ESPACIO-TEMPORALES OPUESTAS: SENSIBILIDAD BARROCA Y GUSTO CLÁSICO

No se comprende bien el principio de unidad cara a los clásicos salvo que se la confronte con la estética de los dramaturgos barrocos, que la práctica escolar francesa casi ha eliminado del saber o etiquetado de "pre-clásicos", como para dar a entender que no existía más que una evolución posible.

Lo múltiple y lo simultáneo

Para la sensibilidad barroca, es imposible concebir una fábula sin que desarrolle simultáneamente muchos "hilos", muchas acciones que en apariencia no tienen nada que ver entre ellas, incluso si los azares bien conducidos terminan por hacer que se unan. Esas acciones múltiples se producen en lugares diferentes, si es posible pintorescos y sin lazos entre ellos. La *Mémoire* (Memoria) de Mahelot, suerte de decorador-jefe de escenario del teatro del HOTEL DE BORGONIA, enumera para cada pieza los compartimientos indispensables para la representación: palacios suntuosos, antros salvajes, bosques, albergues, habitaciones "móviles", costa desolada donde un navío ha venido a encallar.

No hay más que remitirse a los textos de Rotrou, de Mairet o de Du Ryer para captar la relación entre las exigencias de la fábula y la organización de la escena. *La bella Alfedra* de Rotrou comienza en una costa africana y continúa en un bosque cerca de Londres, después de diversas peripecias que exigen cada vez un nuevo lugar. *Les galanteries du duc d'Ossonne* (Las galanterías del duque de Osuna) de Mairet muestran el exterior y el interior de una habitación así como la forma en que el héroe se desliza en ella con la ayuda de una escalera de cuerda. Esos lugares múltiples son indispensables para un imaginario que avanza exhibiendo una sucesión de facetas de la realidad. El mundo del que se trata es vasto, abierto, diversificado, sorprendente y, naturalmente, "bizarro". La escena lo sigue como puede y los escenógrafos se las ingenian para multiplicar los efectos espectaculares, las sorpresas y los *trompe-l'oeil*.

Los textos isabelinos se remiten a la misma sensibilidad, a un gusto equivalente por lo múltiple. Se recorren, pues, las tabernas, los palacios y el bosque de Arden si tal es la voluntad de los personajes de Shakespeare. Pero la escena isabelina, organizada de manera muy diferente, no se esfuerza por atrapar la diversidad del mundo por medio de intentos realistas. Si era necesario, planteaban los historiadores, los lugares estaban simplemente indicados por carteles, convención que bastaba a fin de clarificar la situación para el espectador, jugando más o menos el mismo papel que la didascalia para el lector.

La organización del tiempo de la ficción corre a la par de la estructuración del espacio. Los autores se permiten desarrollar los episodios complicados de sus historias. Los héroes se toman el tiempo de viajar, de envejecer, de meditar en un desierto lejano. Se toman el tiempo de la desesperación y el del cambio, por más que el relato alterne los momentos donde el tiempo está como estirado durante un monólogo lírico y aquellos donde la acción se acelera y se condensa cuando la aventura y los golpes de efecto retoman la delantera. A menudo, se acelera tanto que salta pura y simplemente un episodio gracias a una elipsis. ¡Incluso se trata de una elipsis cuando, por ejemplo, en *La fuerza de la sangre* de Hardy (citado por Jacques Scherer) nos enteramos en la escena 1 de que la heroína está encinta y en la escena 4 del mismo acto vemos a su hijo de siete años! Los clásicos se divertían con ese tiempo desmesurado, con estas piezas en cinco actos donde se veía al héroe nacer y morir, con esas dos horas donde se jugaba la duración de una vida. Sarrasin señalaba en su *Discours de la Tragédie* (Discurso de la tragedia) en 1639:

"El pueblo se asombró al ver que los mismos actores se volvían viejos en la misma tragedia y que los que habían hecho el amor en el primer acto aparecían en el quinto con aspecto decrepito."

En nombre de la verosimilitud, los doctos criticaron la cuestión.

Las unidades y la verosimilitud

La práctica escolar presenta la concepción clásica de las unidades como la única norma seria en materia de espacio y de tiempo. El lugar único se fue imponiendo progresivamente en Francia en la década de 1630. En los primeros tiempos de utilización de la regla, los autores se las ingeniaban en sus prefacios para demostrar que estaban dentro de las reglas, a menudo al precio de una infracción que se volvía necesaria para una fábula a la que decididamente le costaba introducirse en el molde de las unidades. Esas contorsiones traducen un momento de pasaje donde las necesidades espacio-temporales a menudo se experimentan como exteriores al genio propio del autor, aun si se esfuerza en aceptar los principios. Así, Corneille comenta en el *Prefacio* de su tragicomedia *Clitandro*, las dificultades que tuvo para inscribir en las veinticuatro horas una intriga compleja; confiesa:

"a quienes no hayan visto representar *Clitandro* más que una vez y no la comprendan con claridad, hay que excusarlos totalmente."

Todavía habituados a intrigas muy "cargadas de materia" los autores se esfuerzan por hacer entrar en el nuevo marco algunos antiguos efectos que les resultaban caros, al precio de algunos chirridos. La necesidad interior no siempre había seguido las percepciones de los doctos. En cambio, en la segunda mitad del siglo, el "palacio a voluntad" y las veinticuatro horas convienen tan bien a la tragedia raciniana que ya no se comprende más cómo pudieron existir los debates en torno a ese tema.

Las discusiones alrededor de las unidades vienen de la exigencia de verosimilitud y de un cuidado de adecuación entre la escritura y el espectáculo. Parecía extraño que una pieza cuyo tiempo de representación no excedía dos o tres horas, pudiera desarrollarse en muchos años. Pero ¿por qué entonces la regla de veinticuatro horas? Una recomendación de Aristóteles sirve de referencia; es preciso que la tragedia:

"se esfuerce por encerrarse, tanto como sea posible, en el tiempo de una sola revolución solar o no superarla más que por poco." (*Poética*).

Todas las interpretaciones la seguirán; algunas se inclinaban por doce horas en nombre del "día artificial", otras, muy escrupulosas en apariencia, seguían de cerca al filósofo. Así, Corneille escribía en 1660:

"Me servirá incluso de la licencia que da ese filósofo de excederlas un poco (las veinticuatro horas) y las empujaré sin escrúpulos hasta treinta." (*Tercer discurso*).

Estos debates, que parecen actualmente un poco bizantinos, están ligados a la importancia que le acordaba esa época a la verosimilitud en las elecciones espacio-temporales. Como lo dice el Abate d'Aubignac en su *Pratique du théâtre*:

"la verosimilitud debe siempre ser la regla principal, y sin la cual todas las otras se desarreglan."

Jalones teóricos

Este breve desvío histórico permite entrever cómo la organización del espacio y del tiempo depende de otros factores y de una estética dada. Nos permite plantear algunos jalones teóricos:

- Las exigencias de tiempo y de lugar no son excrecencias del texto, no revelan una estructuración externa sino, por el contrario, pertenecen propiamente a la organización de la fábula y al mundo que ella se esfuerza por exhibir. Parecería absurdo oponer en la actualidad a barrocos y clásicos en nombre del respeto o la falta de respeto a las reglas, porque es claro que se trata de dos universos que no tienen nada que ver entre sí y que el uso que hacen del tiempo y del espacio les es propio. Todo opone las formas abiertas, ricas, múltiples, complicadas, donde la parte es preferida al todo, y las formas cerradas, concentradas, unitarias, que tienden hacia la armonía del conjunto. Espacio y tiempo son conceptos que ritman y estructuran en gran medida esas dos visiones del mundo. Hay que considerar de la misma forma todo texto teatral como un microcosmos regido por una filosofía del espacio y del tiempo que le es propio, sin referencia explícita a ningún tipo de normas. La historia del teatro ofrece señales indispensables, no impone ni modelos ni etiquetas.

- Las organizaciones espaciales vecinas, tal como están señaladas en el texto, no conducen necesariamente a soluciones escénicas equivalentes. Es verdadero si uno se refiere al ejemplo isabelino y al ejemplo francés de la década de 1630, donde los usos escénicos de los lugares múltiples previstos por los textos difieren en todos los sentidos. Las costumbres locales, las salas existentes, las diferentes herencias estéticas interfieren. Es todavía más cierto en la práctica teatral moderna donde, por más que existan lugares escénicos determinados que pesan sobre la representación, los escenógrafos y directores determinan para cada creación un nuevo espacio teatral. No podemos, en el estudio del texto, limitarnos a lo que parecería convenir escénicamente, desde un punto de vista lógico, para deducir de ello que es una buena solución artística.

- Los debates alrededor del tiempo hacen aparecer una diferencia importante entre el tiempo de la ficción, que regula la organización del relato, su cronología (encadenamientos, elipsis, vueltas atrás) y el tiempo de la representación (ritmo, continuidad o discontinuidad). Se trata, después de identificar las marcas del tiempo en la ficción, de saber cómo comunicar al espectador un concepto tan abstracto. El tiempo de la representación es un tiempo real, regulado como tal por diferentes rituales; el tiempo de la ficción es una abstracción pura, una metáfora a la que se debe inscribir en la duración haciendo sentir en ella el espesor y las características propias.

- Ciertos autores declaran que piensan en la representación cuando escriben. Ocurre, pues, que le atribuyen un cuidado particular a la descripción del espacio teniendo en mente un lugar teatral determinado. Otros, en todas las épocas, escriben sin someterse a las obligaciones materiales del espectáculo e incluso sin obedecer a las convenciones teatrales. Esto no hace ninguna diferencia para nuestro trabajo de inventario previo del texto, el proyecto escénico de un autor no compromete necesariamente la representación. Hay aquí tanto espacio como tiempo; los lugares previstos o previsibles en la ficción pueden inscribirse de manera totalmente diferente en las elecciones escénicas últimas.

- De hecho, el análisis se hace en dos niveles. En un primer momento, se trata de señalar todo lo que es objetivamente del orden de la dirección escénica, es decir, las necesidades espacio-temporales que aparentemente impone la pieza. Muy concretamente, hay que comprender dónde y cuándo ocurre, tomar en cuenta la lista de lugares, su organización, sus retornos y establecer una cronología. En un segundo momento comienza el trabajo más delicado de aprehensión de una poética del espacio y del tiempo. Todo texto es portador de uno o muchos espacios metafóricos que fundan el universo de la pieza. Un escenógrafo rápidamente lee la indicación escénica que reclama un "palacio a voluntad". Su trabajo de creación comienza enseguida, porque el espacio que elegirá no tiene interés salvo que tenga en cuenta las estructuras de sentido de la obra.

En otros términos, el "palacio a voluntad" que adopta no significa simplemente el lugar donde eso ocurre; accede al arte si establece una connivencia profunda, entra en correspondencia íntima con las otras estructuras del texto y las hace experimentar de manera sensible en la representación.

2. ANÁLISIS DE LAS ESTRUCTURAS ESPACIALES

Los lugares en las indicaciones espaciales

Antes de cualquier análisis, procedamos a hacer una lista de las indicaciones escénicas que señalan los lugares que el autor estima útiles para el desarrollo

de la fábula. Según las estéticas, éstos serán precisos y detallados o, por el contrario, muy flexibles, incluso estarán totalmente ausentes.

En el caso de Chéjov, en *Tío Vania*, advertimos así una indicación general, "la acción ocurre en la propiedad de Serebriakov", luego, para el primer acto:

"Un jardín. Se percibe una parte de la casa, con la terraza. En el sendero, bajo un viejo álamo, está puesta una mesa para el té. Bancos, sillas; una guitarra está apoyada sobre el banco. Un poco separada de la mesa, una hamaca."

Cada uno de los cuatro actos está así precedido por indicaciones precisas y detalladas relativas al lugar y previstas para que la actuación pueda desarrollarse allí. Para el *Don Juan* de Molière, una sola indicación precede al texto: "La escena es en Sicilia". Ese laconismo es común entre los clásicos. Para *Berenice*, Racine precisa que "la escena es en Roma, en un gabinete ubicado entre el departamento de Tito y el de Berenice". Shakespeare no es para nada más prolijo en *Hamlet*, donde nos enteramos de que "la escena es en Elsinor". Para Marivaux en *La doble inconstancia*, "La escena es en el palacio del príncipe". Ninguna indicación en Nathalie Sarraute, cuyo texto *Por un sí o por un no* comienza abruptamente. Lema-hieu titula la primera escena de *Usinage* "La mesa de matrimonio". Pero Bernard-Marie Koltès da una página de indicaciones antes de *Combate de negro y de perros*, de las cuales las siguientes conciernen a los lugares:

"En un país de África occidental, Senegal o Nigeria, una cantera de trabajos públicos de una empresa extranjera (...) Lugar: La ciudad, rodeada de empalizadas y de miradores, donde viven los obreros y donde está almacenado el material:

un macizo de santa ritas; una camioneta ubicada bajo un árbol;

una galería, mesa y mecedora, whisky;

la puerta entreabierta de uno de los *bungalows*.

La cantera: un río la atraviesa, un puente sin terminar; a lo lejos, un lago. (...)

El puente: dos construcciones simétricas, blancas y gigantescas, de hormigón y de cables, que parten de cada lado de la arena roja y que no se unen, en un gran vacío de cielo, encima de un río de barro.

Por su diversidad, estos pocos ejemplos demuestran suficientemente que no existe un régimen absoluto de indicaciones sobre el cual podamos apoyarnos. Hay que manejarlas con una cierta prudencia en el caso de los textos antiguos, de los cuales es bueno comparar las ediciones, pues ciertas indicaciones pueden ser apócrifas.

¿Qué podemos obtener procediendo por comparación? Chéjov no siente la necesidad de precisar que *Vania* se desarrolla en Rusia; la Roma de Racine es tan evidentemente la Roma imperial que la indicación no lo dice. La Sicilia de *Don Juan* ¿le interesa a Molière en tanto que isla, en tanto que región mediterránea, en tanto que lugar mítico y un poco indeterminado, caro a las pastorales de la época? ¿Esta Sicilia no tiene como primer mérito evitar nombrar a Francia? En cuanto a Koltès, su minucia precisa hasta el color rojo de la tierra, pero nos deja la opción del país de África, siempre que sea occidental.

Primera consecuencia, pues, una indicación, incluso precisa, puede ocultar muchas otras y un silencio puede significar tanto que el lugar no tiene importancia como que tiene demasiada. En cuanto a la concepción que se hace un autor del país donde se ubica su acción, depende evidentemente de la época. (¿Qué es la Roma imperial del siglo XVII, el África occidental contemporánea?), pero también mitologías colectivas o personales.

Allí donde esperamos tal vez datos exactos, nos encontramos de hecho delante de un texto que deja una gran parte a la interpretación. Nada dice que Koltès se aferre absolutamente a cada detalle de su enumeración, si bien hace una propuesta de espacio detallada que sugiere una atmósfera.

No todas las indicaciones son operatorias, pueden pertenecer al campo de lo poético procediendo por inducción y dándole material para pensar al lector, que construye su puesta en escena. Otros tipos de indicaciones, que no son didascalias propiamente dichas, por otra parte acompañan a veces a una obra. Así, en *Carnets de combate de negro y de perros*, nuevamente de Koltès, figura al final del volumen lo siguiente:

"LA CANTERA, AL RESPLANDOR DE RELÁMPAGOS. En un terreno al infinito, dado vuelta y donde las plantas sacan sus raíces hacia el cielo y entierran profundamente su follaje, un cachorrito blanco aterrorizado, corretea entre las patas de un búfalo enorme, que resopla y pateo, en medio de la efervescencia de un barro humeante que hace burbujas entre las motas de tierra."

Eso no tiene nada que ver con el espacio escénico que se construirá en términos estrictos de escenografía o de negocio del espectáculo, tiene que ver con la dimensión artística de la elaboración del espacio teatral.

Los índices espaciales en el texto

En el segundo momento del trabajo, confrontemos las indicaciones de las que disponemos con el texto destinado a ser pronunciado por los actores y tratemos, escena por escena, de comprender dónde ocurren, muy materialmente,

cada una de ellas. Cuando las indicaciones existen, verifiquemos cuidadosamente el uso del lugar que prevé el texto, incluyendo las que conciernen a muebles u objetos previstos en el espacio, por ejemplo, el banco señalado antes por Chéjov, el whisky de Koltès.

Desde el comienzo de *Berenice*, se hace alusión por medio de Antíoco al gabinete de Tito. El lenguaje establece una relación con el espacio, la acción le da sentido:

"Detengámonos un momento. La pompa de estos lugares, bien puedo verlo, Arsace, a tus ojos es nueva. A menudo este gabinete, soberbio y solitario, de los secretos de Tito es el depositario. Aquí a veces en él de su corte se esconde, cuando viene a decirle a la reina su amor. A su departamento próxima es esta puerta y esta otra conduce al que ocupa la Reina".

(Acto I, escena 1)

En todo el texto advirtamos, pues, las recurrencias espaciales y observemos cómo pueden constituirse en sistema. En Lemahieu, a la mesa de matrimonio suceden indicaciones como "abajo, arriba de la mesa", "ella pone la mesa", "el bautismo", "la mesa de entierro". Sobre todo, advertimos cómo el texto delimita un lugar, incluso sin la ayuda de las indicaciones. Éstas pueden ser mínimas y no develar más que frágilmente la existencia de un espacio. En *Por un sí o por un no*, H1 declara:

"Es un poco por eso que he venido" (pág. 7).

H2 hace alusión a sus vecinos:

"Mira, aquí, al lado... mis vecinos... gente muy servicial" (pág. 22)

H1 reitera:

"Si es así como me ves... Si fuera para entender eso... Hubiera sido mejor que no viniera" (pág. 37)

Por fin, H2:

"Sí, como ahora, cuando te detuviste allá, delante de la ventana (...) ¿Comprendes por qué estoy tan fijado a este lugar? Puede parecer un poco sór-

dido... pero sería duro para mí cambiar... Allí hay... es difícil de decir... pero tú lo sientes, ¿no es así? Como una fuerza que irradia de allá... de... de esta callejuela, de esa pequeña pared, allá, a la derecha, de ese techo... algo tranquilizador, vivificante..." (pág. 39)

Existe un espacio, el departamento de H2, adonde H1 va de visita y que parece nacer progresivamente del lenguaje. Es concreto (hay una ventana con vista a una pequeña pared, un techo, vecinos) y muy abstracto a pesar de los demostrativos (esta callejuela, esa pequeña pared, ese techo). Sarraute elige no darle importancia excesiva, se cuida de toda interpretación realista al no ofrecer ninguna indicación. Se podría decir que este departamento no existe sino en la medida en que los personajes lo nombran y le acuerdan interés afectivo y todo ocurre como si no preexistiera a la acción, sino que se concretizara progresivamente en función de ésta.

Aquí, la cuestión del paso a la escena está agudizada; todo lugar demasiado realista aplastaría un texto lleno de matices, pero prescindir totalmente de un lugar concreto no es probablemente la mejor solución. Cuando la investigación espacial está resuelta en su parte artesanal, lo que sigue depende de elecciones artísticas.

El fuera de escena

El espacio que no está, en principio, destinado a la representación, igualmente debe ser examinado. Interviene en la fábula para escenas que no tienen lugar, pero que son evocadas o contadas por los personajes. Éstos han comenzado sus recorridos en ellos (son, pues, los lugares de donde vienen) o bien van a buscarlos intermitentemente (son los lugares a donde van, donde se preparan a ir). Esos espacios ausentes pero literalmente presentes "entre bambalinas" existen "fuera del texto" como existen "fuera de escena" y a menudo pesan bastante sobre el texto o sobre la escena como para que nos detengamos en ellos.

Los ejemplos más conocidos conciernen a la dramaturgia clásica, siempre a causa de las famosas unidades y a causa de la importancia del "fuera de escena". Que quede claro, no vemos en la tragedia ni campos de batalla, ni el Senado, ni el lugar de los crímenes, de las ejecuciones o de las catástrofes finales. Nos dicen que la acción está concentrada en el "gabinete" de un "palacio a voluntad" y que el decoro impide la representación de hechos sangrientos o escabrosos. No impide que esos lugares exteriores, a menudo pintados precisamente por el lenguaje, no adquieran más importancia. Por ejemplo, en la *Fedra* de Racine, se hace alusión a numerosos espacios peligrosos donde Teseo ha ido, tanto los "infiernos" como el Laberinto. Hipólito no ha conocido más que bosques comunes:

"En los bosques bastante mi juventud ociosa
contra enemigos viles su habilidad mostró."

(Acto III, escena 5)

Pero encuentra la muerte en un paisaje sobrecogedor:

"Sin embargo en la espalda de la líquida llanura
se eleva a borbotones una montaña húmeda.
La ola se acerca, se quiebra y vomita en nuestros ojos
entre ondas de espuma, a un monstruo furioso."

(Acto V, escena 6)

En la mayoría de las tragedias donde existen presiones políticas, los gritos del pueblo llegan, aunque sea filtrados, hasta los gabinetes secretos de quienes toman las decisiones. El exterior logra manifestarse, incluso con esta relativa discreción.

El universo espacial de un texto se define tanto por oposición a todo lo que no es como a todo lo que es. Desconfiemos entonces de las justificaciones muy rápidas de las elecciones espaciales en nombre de lo irrepresentable y no confundamos las tradiciones y las reglas con las opciones de una estética. Para otra teatralidad, la puesta en escena de la muerte de Hipólito constituiría lo principal del espectáculo. De hecho, todo es representable en el teatro y existen en la historia ejemplos de soluciones escénicas para mostrar todo lo que se desea mostrar, en el interior de un sistema de convenciones. Tanto campos de batalla y fantasmas (Shakespeare) como duelos sangrientos y decapitaciones (Routrou y sus contemporáneos, por ejemplo). El gran teatro del mundo, reivindicado por los románticos, se permite mostrarlo todo y en ese todo figuran todos los lugares imaginables.

Si nada es absolutamente imposible, queda que un autor proceda a hacer elecciones en su forma de narrar, tanto en los lugares donde ubica a sus personajes como en los lugares donde decide no mostrarlos. Una lista espacial completa ofrece, pues, todos los lugares de la fábula, se los vea o no.

Por ejemplo, en *Don Juan*, Molière no muestra el mar en el cual Don Juan y Sganarelle se embarcan. Un relato detallado del casi naufragio es hecho por Pierrot ("estaba a la orilla del mar..." II, 1) y confirmado por Don Juan ("esta borrasca imprevista ha dado vuelta, junto con nuestra barca, el proyecto que teníamos" II, 2). Los historiadores nos enseñan que se representaron otros *Don Juan* en la época, sobre todo por actores italianos, y que la escena de la barca era pretexto para cantidad de acrobacias burlescas. Molière no la muestra, no porque sea imposible, sino porque es así en su proyecto de escritura. A nosotros, entonces,

nos queda comprender por qué prefiere mostrar la aldea a la orilla del mar y a Don Juan y Sganarelle secándose en lugar de luchando contra la tempestad. Se puede decir, pero eso no explica nada, que se debe a que es "clásico" o, por ejemplo, porque prefiere no exponer a sus personajes en una escena demasiado anecdótica. Ese "fuera de escena" es, sin embargo, bastante importante para haber interesado a todos los directores que se consagraron a la pieza.

El "fuera de escena" también puede tomar la forma de "otra parte" que interviene menos directamente en la fábula pero que, por oposición, da relieve a los lugares concretamente presentados. En *La doble inconstancia* de Marivaux, Arlequín y Silvia evocan mucho el "pueblito" de donde vienen y de donde los arrancaron. El texto opone ese otro lugar campestre e idílico (que no vemos nunca) al lujo inútil de la corte del Príncipe y el pasado pueblerino como una Edad de Oro. La oposición entre los dos espacios, uno idealizado, el otro real, estructura la fábula hasta el desenlace, donde el encanto de los amores campesinos cambia de sentido.

"Otra parte" muy célebre es la del *Misántropo*, donde el desierto evocado por Alceste al final de la pieza intriga a los comentadores. Es evidentemente interesante en tanto que espacio de la "nada", lugar casi soñado que se opone al espacio de la corte y a la vida cotidiana en los salones tal como Alceste no al espacio de la corte y a la vida cotidiana en los salones tal como Alceste no quiere vivirla más. Desierto "*no man's land*" o desierto metáfora de la muerte (la partida de Alceste se emparentará con un suicidio) puede ser interesante para un escenógrafo instalarlo en Versalles. Incluso si es demasiado radical, la propuesta da cuenta del universo de un personaje para el cual no parece haber más que esta alternativa al salón de Celimene.

Un lugar puede ser nombrado frecuentemente por los personajes desde el lugar donde se encuentran y servir de exutorio a sus fantasmas. Es el caso, por ejemplo, de muchos personajes desplazados que viven un exilio real o imaginario. En *Combate de negro y de perros*, el África de Léone se define por oposición a lo que ella a traído consigo de Francia, los olores:

LÉONE: ¿Sabe qué acabo de descubrir al abrir mi valija? Los parisinos huelen fuerte, lo sabía; ya había sentido su olor en el subte, en la calle, con toda esa gente con la que hay que rozarse, lo sentía arrastrarse y pudrirse en las esquinas. Y bueno, todavía lo siento, ahí, en mi valija; no lo soporto más. (...) Me hará falta tiempo para airear toda esa ropa blanca. Qué contenta estoy de encontrarme aquí. ¡África, por fin!

HORNE: Pero usted no ha visto nada todavía y no quiere ni salir de este cuarto.

LÉONE: Oh, ya he visto bastante y veo suficiente desde aquí para adorarla. Yo no soy una visitante. (...)"

Visitante inmóvil, Léone define el espacio donde llega y que no conoce, como el único capaz de "airear" aquel del que viene y que la acompaña todavía por interpósita valija.

El espacio es también un dato interior que los personajes arrastran con ellos. Por eso no podemos quedarnos en el análisis de los lugares y de los espacios "útiles" para el desarrollo de la fábula y su representación. En su tesis sobre Victor Hugo, *Le Roi et le bouffon* (El rey y el bufón), Anne Ubersfeld ha mostrado bien cómo el espacio textual revelaba tensiones y engendraba una dinámica ligada a la acción. Al espacio siempre hay que tomarlo o defenderlo, se vincula a menudo con un territorio, revela las apuestas y los fantasmas de los personajes y como tal, puede ser una de las metáforas que dan sentido a una obra.

El espacio metafórico

Todo texto teatral contiene marcas espaciales que no están explícitamente vinculadas con el proyecto de representación y que no hay que tomar en cuenta en un primer nivel de análisis. Sin embargo, todos los adverbios de lugar, los verbos que indican movimiento, las imágenes, comparaciones, metáforas y de una manera general todo el léxico del espacio constituyen un sistema revelador, a menudo más rico de lo que lo eran las meras informaciones técnicas.

Hemos señalado ya lo escueto de las indicaciones concernientes al departamento donde se desarrolla *Por un sí o por un no*. El mismo texto ofrece, sin embargo, cantidad de informaciones espaciales desde un punto de vista metafórico.

He aquí, en desorden, una lista parcial (págs. 24 a 29) sin idea preconcebida, que sigue el orden del texto; los enunciadores no están especificados:

"Jamás acepté ir a casa de él; fui a verlo; buscar instalarme en sus dominios; en esas regiones que él habita; tú siempre te mantuviste al margen; un marginal; ¿dónde estamos?; quiere atraerme con todas sus fuerzas; allá en casa de él; es preciso que esté allí con él; no puedo salir; me tendió una trampa; dispuso una ratonera; una ratonera de ocasión; la ocasión de hacer viajes apasionantes; continúa; me adelanté más lejos de lo que lo hago comúnmente; alguien bien ubicado; una gira de conferencias; ¿Con qué fin continuar? No voy a llegar; Continúa; te encantan los viajes; conseguirte una gira; podría retroceder; yo, los viajes; así me quedaba afuera; acercarme con el cebo; me habrían tomado y conducido al lugar que tenía asignado, allá, mi lugar justo; me instalé al fondo de la jaula; quise realzarme en seguida; yo también tenía un lugar aquí en casa de ellos, un lugar muy bueno; no tuvo más que tomarme; me tuvo en la palma de su mano; vea cómo se yergue;

ah, pero es que no es tan pequeño como creen; como un grande; no puedo seguir; tengo que irme"

Debería hacerse un trabajo completo sobre todo el texto. En un segundo momento, señalamos las recurrencias de términos, las redes de metáforas y los orígenes de las réplicas. A continuación podemos emprender clasificaciones y permitirnos algunas hipótesis. En lo que concierne a ese pasaje, adelantamos las siguientes proposiciones:

- Fundamentalmente tiene que ver con el lugar de cada uno, de manera concreta (la casa de él, los departamentos) pero también socialmente. Por otra parte, es H1 quien conoce a alguien "bien ubicado". Se podría hablar casi de territorios.

- Algunos verbos indican un movimiento importante, ir a casa del otro (¿hacia el otro?) esbozar un movimiento hacia el territorio. Parece que ese movimiento fuera exclusivamente de H2 hacia H1.

- Extrañamente, en el origen de esta captura, una proposición de partida (la gira, los viajes). Aceptar partir tenía como resultado caer en la trampa, irse llevaba al encarcelamiento.

- La verticalidad designa uno de los territorios, elevado y como inaccesible, pero también el tamaño de los protagonistas (grande/ pequeño). La problemática de la elevación (cf. estar bien ubicado) se dobla con una metáfora relativa al tamaño de cada uno. Vincularlo con el hecho de que los personajes son amigos de infancia. Ver también realizarse, erguirse y el fantasma liliputiense de estar en la mano del otro (¿ser tomado por el otro?)

- Las metáforas designan también lo que se dice: continúan, avanzan, reculan, van demasiado lejos, por la palabra. Lo que emparenta el diálogo con un intercambio estratégico por el cual se toma o se abandona el espacio, más precisamente con un duelo.

Este breve análisis no significa que las pistas textuales deban traducirse tal cual (y por lo tanto con ingenuidad) en el espacio escénico o en la actuación. Sin embargo, enriquece mucho la primera imagen, puramente utilitaria, del departamento, haciendo de él un territorio elevado, peligroso, con una trampa donde uno no se presenta sin riesgos. El espacio toma sentido, al mismo tiempo que la acción banal de la visita de uno a casa del otro. Es claro también que Sarraute no deja de jugar con el lenguaje y con sus derrapes. El lugar de la palabra es tal vez el verdadero espacio del enfrentamiento, porque ir a casa del otro, en la pieza, es emprender la conversación. Para Sarraute, si existe un territorio peligroso sobre el cual un individuo no podría comprometerse sin riesgos, es el del intercambio verbal, con todas sus trampas y sus incertidumbres. Es también el lugar donde uno se arriesga literalmente a estar "en la mano" del otro.

El trabajo sobre el espacio hace surgir las redes de sentido que no concier-
nen necesariamente al espacio escénico sino que hacen avanzar en la com-
prensión del texto.

3. ANÁLISIS DE LAS ESTRUCTURAS TEMPORALES.

¿Cómo llegamos a "pensar" el tiempo en el texto, ya que se trata de un dato
todavía más abstracto? Hemos visto, el tiempo interviene en muchos niveles.
En primer lugar, en la fábula, cuando establecemos una cronología que resta-
blece el desarrollo de los acontecimientos, su sucesión, la forma en que se han
desarrollado largamente o, por el contrario, se han reunido y como concentra-
do, incluso se los ha esquivado por elipsis, remitiendo a formas continuas (dra-
máticas) o discontinuas (épicas). No volvemos a esos análisis esbozados de
otra forma en el capítulo 2 a propósito de la fábula y de la intriga.

En un tercer nivel, el tiempo encuentra una dimensión metafórica equivalen-
te a la del espacio. Puede así existir un tiempo propio para cada personaje que
traduce sus preocupaciones y los choques de las diferentes subjetividades.

Todos esos datos temporales pasan a la representación. Esas cuestiones no
nos conciernen directamente aquí, pero comprobemos, sin embargo, que si el
espacio escénico adoptado en la representación concretiza todas las opciones
espaciales operadas antes, nada de ello ocurre para el tiempo, cuyas marcas
están como diluidas en el texto, el espacio, los personajes, el ritmo del espec-
táculo. Es evidentemente difícil hacer sentir "el tiempo que pasa", lo es todavía
más hacer sentir el que no pasa y, por ejemplo, transmitir el aburrimiento sin
aburrir o la duración sin cansar. Captar el tiempo como metáfora es, por lo
tanto, una operación tanto más preciosa.

Sobre algunas marcas del tiempo en el texto

La marca común del paso del tiempo en el texto es la detención, la interrup-
ción, literalmente el entreacto, a menudo subrayado por la indicación escéni-
ca de un "negro". Estos vacíos de la acción donde el tiempo se abisma son
tratados de manera diferente desde el punto de vista dramático. Para los
clásicos, hay que justificar y por lo tanto llenar de manera coherente los espa-
cios entre los actos y, como lo hemos visto, ocupar a los personajes incluso
cuando no están presentes. Esto coadyuva a establecer una especie de
"cobertura" temporal. El uso moderno, que juega mucho con la elipsis, mane-
ja alegremente la fractura remitiendo al lector o al espectador la tarea de hacer
ocupar mentalmente ese tiempo.

Otras marcas textuales remiten explícitamente a la escena y a procedimien-
tos que han terminado por constituir una tradición. Al desarreglar el péndulo
que ritma el tiempo de la pareja Smith en *La cantante calva*, Ionesco ironiza
sobre un viejo truco utilizado a menudo por los dramaturgos realistas y que con-
siste en dar la hora en escena haciendo sonar un reloj o alguna campana a lo
lejos. Por un procedimiento comparable, Beckett marca un curioso paso de
estación en *Godot* al hacer salir las hojas del único árbol del decorado en lo que
parece ser una sola noche. En los dos casos, los dramaturgos juegan con la
convención teatral muy artesanal que consiste en hacer que tome a su cargo
las marcas temporales la banda sonora o un signo visual explícito. Los autores
son los amos del tiempo, al punto de que pueden hacer sonar los péndulos tan-
tas veces como lo deseen o hacer que se sucedan las estaciones como por
arte de magia. Pero este dominio es bien insignificante, dejan entender, si no
sirve más que para proveer a la escena de signos groseramente establecidos y,
por lo tanto, para renunciar al avance de una traducción fina o más subjetiva de
la temporalidad.

Esas alegres caricaturas de las convenciones escénicas no deben impedir-
nos tomar en serio un teatro para el cual el establecimiento preciso de la tem-
poralidad es esencial. Así, al comienzo de *El jardín de los cerezos* de Chéjov, el
redoblamiento de la información da la medida de la apuesta temporal para una
obra que habla precisamente del "paso" del tiempo y de sus consecuencias.
Ante todo, en las indicaciones escénicas que preceden el acto I:

"Es el alba, pronto saldrá el sol. Como es el mes de mayo, los cerezos están
en flor, pero hace frío en el jardín y hay escarcha matinal. Las ventanas de la
habitación están cerradas. Entran DUNIÁSHA con una vela y LOPÁJIN con
un libro en la mano."

Luego, al comienzo del diálogo:

"LOPÁJIN: Ya llegó el tren, gracias a Dios. ¿Qué hora es?
DUNIÁSHA: Casi las dos. (*Apaga la vela.*) Está aclarando."

Lo que está en cuestión es menos la abundancia y la precisión de esas indi-
caciones que el grado de sutileza con el cual intervendrán en escena, de tal
manera que se acuerden con el conjunto de la obra. Es preciso, por lo tanto,
superar la anécdota y no apegarse a un referente exclusivamente realista. La
temporalidad teatral que se inscribe de entrada es la de una espera, la del alba,
la de una primavera todavía incierta, la del tren cuyo arribo marca el fin de una
época, la estadía de cinco años en el extranjero de Liubov. Las informaciones

son concretas (la hora, la estación) pero también son portadoras de otra dimensión, propia de la pieza. Una época por fin se cumple y otra comienza, la cual es como portadora de esperanza. Al igual que en el caso del espacio, la lectura del tiempo se hace en muchos niveles. No hay que descuidar el tiempo del relato que lo inscribe en una duración real, la de la historia, la que podemos medir desde allí donde estemos. Accedemos a continuación a una comprensión del tiempo tal que estructura la obra y le da sentido. La primavera de *El jardín de los cerezos* es cualquier primavera que podamos haber conocido o imaginado. Además, es esa primavera *concreta*, la que hace reflorecer los cerezos amenazados en el momento en que Liubov vuelve de viaje, una primavera que es el punto de partida de la fábula.

El diálogo ofrece indicaciones que inscriben la acción en un tiempo real, o más bien universal, y que dan también sentido a ese tiempo. Así, al comienzo de *Fedra*, los seis meses de ocio de los que habla Hipólito impaciente por dejar Tresenia para ir en busca de Teseo marcan el fin de un equilibrio precario y dan un espesor a esta duración. Son seis meses particulares, de entrada enunciados:

"En la duda mortal en que estoy agitado,
comienzo a enrojecer por mi estado de ocio.
Más de seis meses ya que mi padre se ha ido
y de hombre tan amado el destino desconozco;"

Luego, coloreados de manera diferente:

"ese tiempo feliz no está más. Todo ha cambiado
después de que a esta orilla los Dioses enviaran
a la hija de Minos y de Pasifae." (*Acto I, escena 1*)

Cada obra instala así su propio sistema temporal del que podemos buscar la coherencia desde el punto de vista de la ficción y también, como lo hemos hecho con el espacio, el interés metafórico.

El tiempo metafórico

Tal como lo hemos propuesto para el espacio en *Por un sí o por un no*, podemos hacer el mismo trabajo para el léxico y la gramática del tiempo en *La doble inconstancia* de Marivaux. Esta vez no transcribimos la lista sistemática de ocurrencias en el texto y pasamos inmediatamente al análisis de los datos temporales.

Por comodidad, retenemos dos ejes temporales principales, el del Príncipe y el de la pareja Silvia/Arlequín, en la medida en que las apuestas conciernen sobre todo a esos tres personajes.

El tiempo del Príncipe se articula alrededor de un dato poco habitual para éste: la espera. Espera que Silvia acepte desposarlo. Esta espera comenzó en el momento del encuentro, enunciado en la mejor tradición pastoral:

"Os he dicho que un día de caza, apartado de mi tropa, la encontré cerca de su casa; tenía sed, ella fue a buscarme algo de beber: me quedé encantado con su belleza y su simplicidad y se lo confesé. La vi cinco o seis veces de la misma manera (...)" (*Acto I, escena 2*).

A ese pasado al cual el Príncipe sigue apegado corresponde un futuro anunciado por los astrólogos y que corresponde a la Ley de sus Estados, como lo recuerda Trivelin:

"Os diré incluso que le hemos predicho la aventura que determinó que la conociera y que ella debe ser su mujer; es preciso que eso ocurra; está escrito allá arriba." (*Acto I, escena 4*).

Entre ese pasado mítico y ese futuro anunciado pero todavía incierto, el presente está suspendido en la interrupción de los amores entre Arlequín y Silvia. Por lo tanto, está reducido a enterarse de las noticias de ellos o a escuchar discursos sobre el tiempo. A su afirmación "Silvia no me amará nunca", Flaminia replica:

"Silvia os dará su corazón, luego su mano; la oigo desde aquí deciros: "os amo"; veo vuestras bodas, se hacen: Arlequín me desposa, vos nos honráis con vuestros favores y todo termina."

"¿Todo termina? Nada ha comenzado."

retruca Lisette, que se mantiene en el tiempo real de la intriga. Porque todos los esfuerzos de Flaminia y de Trivelin consisten en hacer olvidar al Príncipe ese interminable presente de la espera, en reunir el pasado y el futuro, en jugar con los tiempos de la conjugación y el tiempo real. El Príncipe no debe esperar cuando su deseo, la ley y las predicciones de los astrólogos coincidan. Así, es preciso ofrecerle un tiempo sin presente. "Finalizado, está finalizado, va a finalizar" escribirá Beckett a propósito de otro presente que ha durado demasiado.

El tiempo de Silvia y de Arlequín pertenece a otro mundo y se puede decir que en la pieza hacen el aprendizaje del tiempo. Su amor estaba instalado fuera

del tiempo, en la dicha pastoral de una Edad de Oro, donde incluso los juramentos eran inútiles. Luego Silvia exige que la tranquilicen:

"Mas prometedme a mí también que me amaréis siempre."

Antes de echarse atrás:

"No tenemos más que permanecer como somos, no habrá necesidad de juramentos."

Y Arlequín:

"Dentro de cien años seremos iguales" (Acto I, escena 12).

Frente a su presente, que comienzan a querer eterno cuando sienten que se les escapa, la función de los otros personajes es proponerles un futuro. Se les hacen promesas de futuro vinculadas al amor del Príncipe, para una, a su amistad, para el otro. Tendrán riquezas y se convertirán en otros. Toda la apuesta es, por lo tanto, no cambiar y sin embargo cambian. Su único futuro se había convertido en la necesidad de volver a verse, ahora está perturbado por los "¿Me seguís amando?", que prueban claramente que han entrado en el espesor de la duración, que se han vuelto frágiles al dejar de ser intemporales.

La corrupción de Silvia y de Arlequín es la corrupción de su relación con el tiempo, o más bien la instauración del tiempo como un dato nuevo e insólito en su universo. No vivían más que en el presente y nunca sentían la necesidad de nombrar el futuro. Al entrar al palacio, entran en un mundo donde la duración se articula sobre imágenes de éxito futuro, de felicidad futura para todos lo que habitan allí. Es el fin de su paraíso terrenal, donde el amor era eterno sin que jamás tuvieran la necesidad de plantearse la pregunta. Se podría decir que la fábula de *La doble inconstancia* es el encuentro entre personajes que no viven más que en el futuro (por lo tanto, personajes caracterizados por sus deseos) y personajes tan satisfechos de su inmersión en el presente que son incapaces de imaginarse otra duración.

El análisis de las marcas espacio-temporales en el texto se cruza con una pregunta objetiva (¿qué es lo que parece indispensable para la representación?) y una pregunta más libre alrededor de la poética del texto. Esas dos preguntas son complementarias y las dos están destinadas a dar que soñar. Es inevitable partir de nuestra experiencia del espacio y del tiempo, indispensable entrar en el universo del texto donde se pueden considerar todos los deslizamientos. Sea cual fuere el salto radical que en definitiva opere la puesta en escena, lo que ella

se permite olvidar o subrayar en el texto existe al menos en estado embrionario. La dramaturgia no pone en fichas, prepara el terreno de la imaginación. No se sueña bien en el teatro si no se nos dan los medios para soñar bien.

APLICACIONES PRÁCTICAS

1. *Woyzeck de Büchner es el primer gran ejemplo de texto organizado por fragmentos. Establezca un inventario de los lugares y trabaje en una cronología midiendo qué "vacíos" subsisten.*

2. *En Fedra de Racine, los personajes frecuentemente evocan espacios "extra escénicos", a menudo muy detallados. El establecimiento de esos diferentes lugares y su descripción, cuando existe, revela un revés de la pieza cuya estética no tiene nada que ver con la estética clásica. A partir de ellos, escriba una sinopsis para otra Fedra, la cual mostraría escenas que se desarrollan únicamente en esos lugares.*

3. *Par-dessus bord (Fuera de borda) es una pieza que Vinaver escribió en 1967 como un desafío a sí mismo, evitando preguntarse si era o no representable. La obra íntegra comprende 50 personajes, 29 lugares, 9 horas de duración. La pieza aparece como una excepción en el paisaje dramático francés de la época, forzado a reducir sus ambiciones: la economía obliga. Tras su lectura, hágase una idea precisa de esos 29 lugares y de la forma en que se alternan y se suceden. La pieza fue puesta en dos ocasiones en ese momento.*

4. *Les Galaneries du duc d'Osseonne de Mairet ofrece un buen ejemplo de un sistema de facetas que alterna espacio interior y espacio exterior. Apoyándose en el texto, intente comprender qué concepción de la escena subyace al texto.*

5. *Establezca una cronología de los acontecimientos en El Cid de Corneille de la manera más precisa posible.*

6. *Anne Ubersfeld escribe a propósito del espacio de Lorenzaccio en su edición de bolsillo:*

"Florenia es, por lo tanto, simultáneamente un lugar geográfico y un lugar político e incluso afectivo, a la vez un espacio concreto y para muchos protagonistas el objeto de una pasión. No es por azar que Lorenzo pide al pequeño pintor Tebaldeo que le haga una vista de Florenia. Pero, al mismo tiempo que es una realidad central, la Florenia de *Lorenzaccio* es un lugar estallado, disperso, que no encontrará nunca una verdadera unidad, moral y política. Aquí la dispersión dramática del espacio corresponde al sentido mismo de la obra."

Introducción al análisis teatral

Para comprender este análisis dramático, establezca con precisión la distribución de los lugares.

LECTURAS ACONSEJADAS

PAVIS, Patrice,

Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología, Barcelona, Paidós Comunicación, 1983.

ROUBINE, Jean-Jacques,

Introduction aux grandes theories du Théâtre, Paris, Dunod, 1990.

RYNGAERT, Jean Pierre,

"L'antre et le palais dans le *Mémoire* de Mahelot. Étude de deux espaces antagoniques", en *Les Voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS, 1980.

SCHERER, Jacques,

La Dramaturgie classique en France, Paris, Nizet, 1950.

SONREL, Pierre,

Traité de scénographie, Paris, Librairie théâtrale, 19443.

UBERSFELD, Anne,

Le Roi et le bouffon, Paris, Corti, 1974

Semiótica del teatro, Madrid, Cátedra, 1989.

HISTOIRE DES SPECTACLES

bajo la dirección de Guy Dumur, Paris, Encyclopédie de la Pléiade, 1965

LE THÉÂTRE

bajo la dirección de Daniel Couty y Alain Rey, Paris, Bordas, 1980

IV. E

El te
de f
vier
int
se

lo
m
e
y

se habla" mucho. El texto
álogo, como si no se retu-
es entre los personajes por
urge de ello, porque si ellos

res, se identifican en general
ndes categorías, cuidadosa-
das por la diversidad de las
a actualidad, donde incluso a
stinadas originariamente, sin
delimitar el conjunto de enun-
simple y fundamental: ¿quién

enos evidente de lo que parece,
diversas según las dramaturgias.
definición estricta del diálogo, no
de un verdadero intercambio. Así,
parecido con una serie de monólo-
o es importante la extensión de la
es. Incluso puede hacer falta un
os dialogan verdaderamente perso-
ntes enunciados no están claramen-
go no corresponde siempre a esta

scena y se dirige a sí mismo una aren-
ible posible sus pensamientos íntimos
ons de parler [Formas de hablar]]

se como un diálogo con uno mismo,
onaje imaginario, con un objeto, con el