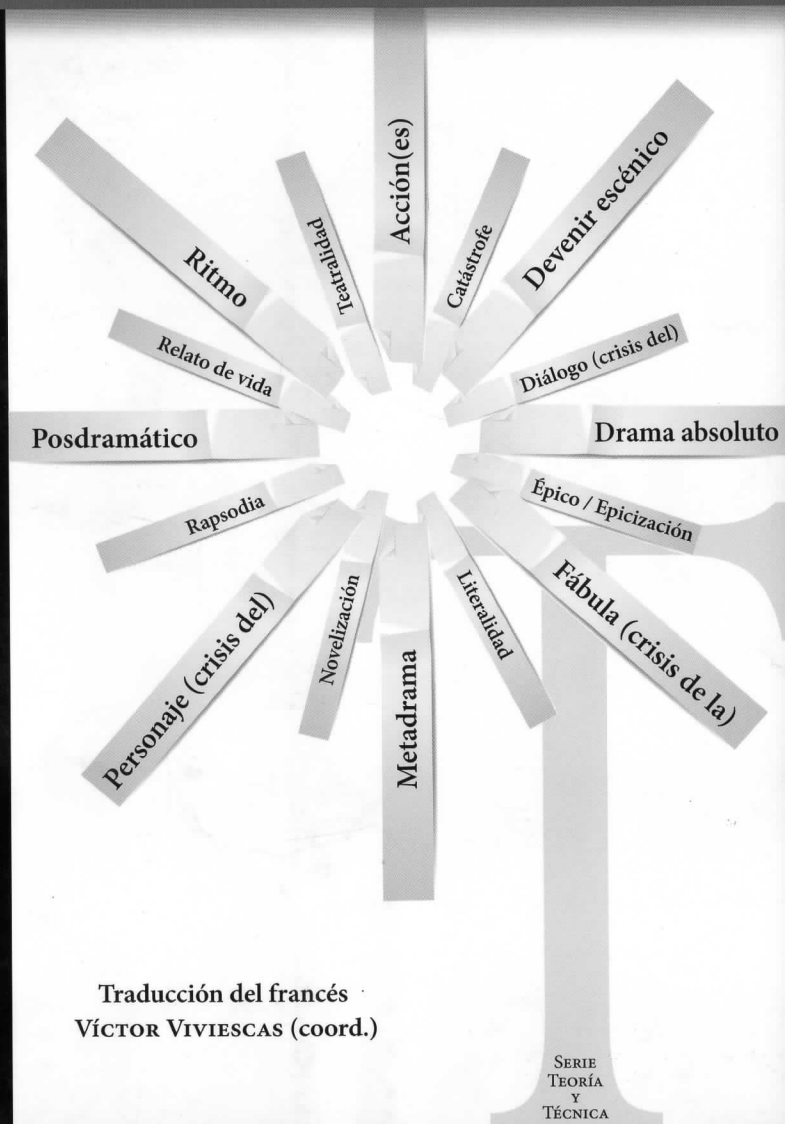


LÉXICO DEL DRAMA MODERNO Y CONTEMPORÁNEO

JEAN-PIERRE SARRAZAC (dir.)



Traducción del francés
VÍCTOR VIVIESCAS (coord.)

SERIE
TEORÍA
Y
TÉCNICA

PASODEGATO

formas de interacción inesperadas entre enunciadores-personajes que no manifiestan, sin embargo, ningún compromiso visible en sus declaraciones. El carácter informe de los intercambios dialogales, el electroencefalograma insípido que presentan al lector (ningún *conflicto, ninguna crisis, ningún problema visible por resolver), los alejan cada vez más de la justa verbal y del enfrentamiento brillante.

Ya sea que, por afán naturalista, el diálogo se parezca a los comentarios deshilvanados de la conversación ordinaria, o que ésta, por la vacilación que le es propia, impida cualquier progresión de una acción que nada puede ya anudar o desanudar, la conversación fascina a los dramaturgos, para bien y para mal. Por su facultad de despegar, por decirlo de alguna manera, al personaje de su palabra, la conversación da lugar a muchas clases de experiencia, desde la del "teatro de lo cotidiano" hasta las piezas de Nathalie Sarraute o de Michel Vinaver, pasando por el registro en bruto o los montajes de toda clase.

Su interés primordial y el rol que todavía puede llegar a jugar en "el porvenir del drama" dependen quizás esencialmente de dos cosas:

- por una parte, valorizada por los sociólogos o lingüistas que la estudian en contextos no teatrales (véanse los trabajos de Erving Goffman), la conversación permite destacar lo que en el modelo tradicional era de manera consciente dejado de lado o conscientemente reducido a la nada (silencio, no-dicho, implícito, inconsciente, irracional, etc.). Ella designa lo que es simplemente una *teatralidad otra*, hasta aquí minoritaria.

- por otra parte, la conversación pone definitivamente fin a la ilusoria existencia de personajes que fueran al mismo tiempo productores y amos de su palabra. Puesto como previo al texto el personaje no es más que una figura —a veces un fantasma enigmático— a la que la conversación le da tanto más fuerza, cuanto no parece haberla previsto o determinado.

A. R. y J.-P. R.
[Trad. V. V.]

Goffman, 1973 y 1987; Ryngaert, 1993 y 1998; Rykner, 2000; Sarrazac, 1992.

Coro / coral / coralidad

Nacido de las manifestaciones teatrales y rituales de la Grecia arcaica y clásica, y entre ellas del ditirambo, el coro sigue siendo, a lo largo de la historia, una de las constantes estructurales de la escena dramática occidental. Desde las primeras formas de la tragedia ática, el coro, ese personaje colectivo que agrupa cantantes y danzantes, cumple diferentes roles dentro del juego de las relaciones. Por su palabra *épica y distanciadora, el coro comenta, generaliza y expresa un *pathos* que figura el de los espectadores; al integrar danza y canto a la palabra poética, el coro se dirige al mismo tiempo al espíritu y al cuerpo, movilizándolo así tanto los imaginarios como los pensamientos discursivos. De esta manera el coro antiguo dibuja relaciones y abre perspectivas. El germen de lo colectivo, si permanece intacto a través de toda su historia, podrá pasar, sin embargo, en la era de la filosofía del sujeto, de la forma al contenido: Shakespeare encarnará el coro en un solo personaje (*Enrique V*). Desde entonces y tal como lo muestran las teorías de Schlegel o de Hegel, el coro puede reflejar bien sea un sujeto dividido en varias realidades irreductibles o bien una realidad exterior al sujeto pero percibida por éste como plural. Paradójicamente esta evolución le restituye al coro una importancia mítica considerable. Nietzsche ve allí la posibilidad formal de transmisión de un relato mítico de los orígenes comunitarios y, sin nombrarlo, Artaud lo recordará. Es así que convocar la forma coral hoy implica situar históricamente la obra: en el teatro occidental, entre las décadas de 1950 y 1980, las obras con coro sitúan siempre las piezas dentro de una tradición dramática, aunque sólo sea para establecer el balance crítico de ésta: el brechtismo (Aimé Césaire, Heiner Müller, Max Frisch; el Vinaver de *Los alguaciles*); los escritos de Artaud (experiencias de creación colectiva; *Marat-Sade* de Peter Weiss, y Peter Shaffer); las "escrituras en presente" que tienen como punto común un contenido a menudo explícito (en obras de Tremblay o de Gatti) o implícito (en las de Vinaver por ejemplo) de crítica social o de política.

En el teatro, la presencia de coros crea siempre haces de efectos convergentes en la representación destinados a modificar la relación del espectador con la *fábula. El trabajo que el coro opera en el interior de la forma dramática desestabiliza las categorías habituales de la representación según las cuales lo inteligible se contrapone a lo sensible, la escena a la sala, la palabra al canto. El coro le impone al espectador un régimen de representación multiforme, orientado hacia el *espectáculo total* participativo y dionisiaco ya en otro tiempo presentado por Nietzsche y por Artaud.

La presencia de un coro en las dramaturgias contemporáneas plantea, además, la pregunta de cómo representarlo. Demasiado metafórico e imponente para limitarse al rol de portavoz, el coro *falta*, de hecho, siempre a la representación, por el exceso de realidad que se precipita con fuerza con él sobre la escena, como si la ley a la que responde fuera la de permanecer en los bordes de lo representable.

Resaltamos finalmente que con frecuencia la presencia de coros en el teatro contemporáneo señala y manifiesta un deseo, vinculado a aquel que lleva al individuo hacia la idea de la comunidad. Bajo la forma de un modelo desfasado, paródico (en la escritura de Fritsch), patológico (Weiss) o revolucionario (Living Theatre), el recurso al coro es a menudo, en una época de desencanto del mundo, la ocasión de una queja fundamental que recuerda la maldición de la desunión, la insalvable separación de los seres.

La coralidad, que afecta la escritura dramática desde finales del siglo XIX, corresponde a un cuestionamiento de la concepción del microcosmos dramático y de la dialéctica del diálogo, tradicionalmente organizados en función del *conflicto. En el nivel de la palabra, la coralidad se manifiesta como un conjunto de réplicas que escapan al desarrollo lógico de la *acción, y que pueden estructurarse de manera melódica, como un canto a varias voces. En el nivel de los personajes, la coralidad corresponde a una comunidad que no está sujeta ya a los problemas del enfrentamiento individual. Lo coral deshace de este modo lo que Ricoeur llama la "configuración lógica" propia del *muthos* aristotélico y privilegia las estructuras fracturadas y la fragmentación del discurso.

En *Los ciegos* de Maeterlinck, por ejemplo, el coro da *voz a

la comunidad al difuminar radicalmente lo individual de los personajes; así, lo coral relega la relación interhumana a un segundo plano y genera el nacimiento de un *teatro estático. En las obras de Chéjov, lo coral integra lo lírico en lo dramático, dándole mayor importancia al concierto de voces que a la organización del diálogo, señalando de esa manera la soledad del personaje, su aburrimiento y su desencanto por la acción. La indiferenciación entre el interior y el exterior, característica de la palabra lírica, forma parte de ese desvanecimiento de los contornos del personaje y de la preponderancia de la voz, elementos que el teatro contemporáneo va a radicalizar. En este último, los personajes se ven llevados a ser los recitantes de sus propias vidas. En *La masticación de los muertos* de Kermann, la palabra coral es la de los muertos que pueblan el cementerio de un pueblo y que reconstruyen, fragmento tras fragmento, la memoria de una comunidad desaparecida. El espacio teatral contemporáneo debe encargarse en adelante de la mezcla de temporalidades convocadas por esta palabra coral. *Violencias* de Gabily hace estallar las figuras del espacio y del tiempo, oponiendo, según los propios términos del autor, "en su primera parte, al tiempo inmaterial de la reconstitución judicial, el tiempo efectivo de la presencia del cadáver de la venganza y de los efectos rituales que acompañan; luego, en su segunda parte, al tiempo inestable que él (este cadáver, o más bien su recuerdo vivo) produce —al repetir, rumiar, volver a decir—, el tiempo escatológico de las esperanzas, siempre vanas, siempre reiteradas". Lo coral no implica entonces solamente un cuestionamiento del personaje y del diálogo dramáticos tradicionales, sino que motiva de manera radical una nueva fundación del espacio-tiempo teatral.

M. L. y M. M.

[Trad. A. M. V.]

Baron, por aparecer; Loraux, 2000; Mégevand, 1994; Nietzsche, 1977; Pickard-Cambridge, 1968; Ricoeur, 1983; Ryngaert, 1999; Sarrazac, 2000a; Schiller, 1863; Schlegel, 1971; Szondi, 1983.