

El estudio de textos teatrales se ha beneficiado mucho de los avances teóricos del estructuralismo y de la semiología. Se reconoce la especificidad del texto teatral, pero su enfoque sigue siendo problemático en la práctica común, como si fuera absolutamente necesario beneficiarse de la representación para que el objeto fuera completo y satisfactorio.

Sin embargo, no es posible ceñirse a un enfoque impresionista de los textos o negarle todo aprendizaje al papel de lector. Por ese motivo, esta obra considera la lectura como la exploración de diferentes pistas, se trate del espacio y el tiempo, de la focalización sobre el personaje o del aporte reciente de la lingüística en el enfoque del diálogo. El autor presenta numerosos ejemplos de análisis sin que nunca la escena sea invocada para explicar o justificar el texto. El comentario de dos textos, *Don Juan* de Molière y *Final de partida* de Beckett, ilustra concretamente el camino del autor. Todos estos análisis se consideran como tantas otras pistas que la escena tendrá en cuenta o recusará. Se trata, en definitiva, de renovar el apetito de lectura captando el texto teatral en su especificidad, sin la escena pero en la tensión y el movimiento que lo proyectan siempre hacia una escena futura.

Esta obra está destinada a los estudiantes de letras (modernas o clásicas), de teatro, a los alumnos que aspiran a ingresar a la universidad y a todos aquellos para quienes la lectura de textos teatrales sea objeto de interés profesional y de placer.

JEAN-PIERRE RYNGAERT

Profesor de estudios teatrales de la Universidad de París III – Nueva Sorbona, es también director y autor de obras que se centran sobre todo en la actuación teatral, en la dramaturgia barroca y la contemporánea. Autor de *Lire le théâtre contemporain* (Nathan Université, 2000) y *Lire En attendant Godot de Beckett* (Dunod, 1994) ha participado asimismo en la *Encyclopédie du théâtre* (Bordas, 1991)

ISBN - 10: 987-22804-3-6 / ISBN - 13: 978-98722804-3-7



edicionesartesdelsur

Jean-Pierre Ryngaert

INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS TEATRAL

I. ¿EXISTE UNA ESPECIFICIDAD DEL TEXTO TEATRAL?

1. ¡ESO NO ES TEATRO!

Entre las exclamaciones radicales que se oyen actualmente a la salida de las salas teatrales, destaco las siguientes: ésta, que deja perplejo: "eso no es teatro" y esta otra, más a menudo en forma de pregunta: "¿es acaso un texto teatral?"; o, en forma más directa: "¿creen verdaderamente que es representable?". Sentimos surgir entonces la nostalgia por las poéticas dramáticas, de Aristóteles a Brecht, pasando por el abate d'Aubignac y Lessing, e incluso el deseo de que existiera algún tratado bien normativo que resolviera por un tiempo nuestras incertidumbres contemporáneas. Porque si en la actualidad es difícil proponer un modelo de texto construido según reglas, siguen reinando ideas recibidas sobre lo que *debe* ser un texto teatral.

Cuando todavía se creía en el carácter todopoderoso del texto, "la pieza bien hecha" del siglo XIX (la expresión se atribuye a E. Scribe) proponía una demostración de virtuosismo fundada en un arte de la composición dramática que debía mucho a las recetas del puestista y a la certidumbre de que era preciso que tuviera efecto sobre el espectador. Pero la expresión no está exenta de ironía. En el caso de las piezas demasiado bien hechas, como en las recetas demasiado llamativas, los artificios terminan volviéndose contra sus autores.

"Hacer teatro con todo", según la hermosa fórmula del director escénico Antoine Vitez, deja comprender que los materiales que llegan a escena, el texto en consecuencia, son transformables. Sin embargo, Vitez amaba los "grandes textos", pero la fórmula ha sido interpretada de diversas formas. Hacer teatro con todo es poder hacer teatro con nada o con poca cosa. Cuando la puesta en escena se afirma todopoderosa, la naturaleza del texto pierde importancia. Durante veinte años, más o menos desde los años sesenta a los ochenta, el espectáculo ha tenido más importancia que el texto; la teatralidad no se buscó en la escritura teatral sino en otra parte. Ya no había necesidad de responder a ella, porque la escena se declaraba capaz de paliar las faltas del texto y los directores de montar cualquier escritura, fuera cual fuera su origen.

Fue sin duda saludable, porque la idea de perfección o incluso de normas en materia de texto dramático ya no produce nada vivo. Sin embargo, el deseo de definir una especie de principio del texto teatral desde un punto de vista teórico vuelve con la nostalgia de los textos "a la antigua".

No es posible escapar a la perspectiva histórica; las definiciones del texto teatral se establecen en contextos estéticos diferentes, en función de nuevas

ideas que nos hacemos acerca de la práctica. Nos limitaremos aquí a plantear algunos grandes ejes de reflexión que continúan alimentando los debates, porque, como lo han comprendido, no daremos ninguna definición normativa del texto teatral.

2. LOS GÉNEROS

La historia literaria se interesa en la evolución de los géneros teatrales. La clasificación de obras por géneros es una preocupación de los doctos del siglo XVII, muy ocupados en reglamentar la escritura. Siguen en general las definiciones que dio Aristóteles en su *Poética*:

Así, para la tragedia:

“imitación de una acción elevada y completa, de cierta extensión (...) y que por medio de la compasión y el temor lleva a cabo la purgación de tales pasiones.”

Estas definiciones son bastante abiertas y la traducción lo suficientemente incierta (así, purgación por *catarsis*) como para que todas las glosas estén autorizadas. Autores y críticos se apasionan por los debates teóricos cada vez que una obra se aparta de las normas que han sido fijadas, sobre todo cuando permiten una interpretación. Recordamos la querella de *El Cid* y el ejemplo de la justificación de Racine, en su Prefacio de *Berenice*:

“No es en absoluto una necesidad que haya sangre y muertos en una tragedia: basta que la acción sea grande, que los actores sean heroicos, que las pasiones sean excitadas por ella y que todo manifieste esa tristeza majestuosa que constituye todo el placer de la tragedia.”

Los grandes autores en apariencia respetan los géneros, pero les encanta explorar sus límites como si reinventaran cada vez formas más sutiles o jugaran con la libertad de la escritura. Uno de los placeres del clasicismo es ordenar el mundo nombrándolo, después de interrogarse sobre el buen fundamento de las categorías adoptadas. Corneille escribe en su *Primer discurso*, hablando de la tragedia y de la comedia, y en eso sigue perfectamente a Aristóteles:

“La diferencia de esas dos especies de poemas sólo consiste en la dignidad de los personajes y de las acciones que imitan, y no en la forma de imitarlas ni en las cosas que sirven para esta imitación.”

Los géneros no se refieren solamente a las formas de escritura, sino, por medio de los personajes en acción, a la naturaleza de los temas tratados. Imposible hablar de todo, no importa dónde. La tragedia es oficialmente el género máspreciado porque envía a los espectadores una imagen noble de sí mismos. La corte de Luis XIV no se priva de olvidar a Aristóteles asistiendo a piezas con maquinaria y a ballets, a espectáculos de gusto barroco donde triunfa el lujo decorativo.

En la década de 1630, los autores recurrieron mucho a un “género medio”, la tragicomedia, muy de moda, y en menor medida, a la pastoral, importada de Italia. La tragicomedia permite anticipadamente, como su nombre lo indica, una especie de “mezcla de géneros”, reuniendo personajes nobles y personajes bajos en la misma acción o en acciones paralelas. La pastoral desarrolla en modo lírico motivos amorosos, encuentros y disputas de pastores y pastoras, demasiado ocupados en desarrollar sus estados de ánimo amorosos como para preocuparse por sus ovejas. De hecho, en lo que se refiere estrictamente a la dramaturgia, no es seguro que los autores clásicos le acuerden una gran importancia a los géneros, al menos desde el punto de vista de la técnica de escritura.

Por otra parte, es difícil comprender los motivos de la denominación de ciertas obras. ¿Por qué, por ejemplo, *El Cid* se denomina tragicomedia y *Don Juan*, comedia, a menos que no sea para proteger su tema detrás de una etiqueta en apariencia menos ambiciosa?

La Edad Media no se molestaba con tales ordenamientos y no distinguía los géneros. Misterios, milagros, farsas, sátiras, moralidades se codean y no es raro que un drama religioso comporte momentos de farsa. En la abundancia del teatro en pleno desarrollo, todos los temas y todos los personajes se cruzaban. En un misterio, el público podía reírse de los chistes de los diablos en el Infierno y emocionarse, unos cuadros más tarde, con las palabras de Cristo.

La estética romántica del drama, tal como Hugo la concibe, manifiesta una ambición totalizadora, en reacción contra el mundo demasiado bien organizado de los clásicos y el ostracismo que pesaba sobre ciertos temas. Se trata de poner todo en el teatro, sin limitarse a la verdad histórica sino superándola y sublimándola. Escribe Hugo en 1833, en su prefacio a *María Tudor*:

“Sería la mezcla en escena de todo lo que está mezclado en la vida (...) sería la risa; serían las lágrimas; sería el bien, el mal, lo alto, lo bajo, la fatalidad, la providencia, el genio, el azar, la sociedad, el mundo, la naturaleza, la vida; ¡y por encima de todo eso se sentiría planear algo grandioso!”

No se podría expresar mayor ambición en materia de teatro ni manifestar hasta qué punto los géneros existentes limitaban la inspiración del escritor en todos los dominios.

Los debates sobre los géneros, a través de estos pocos ejemplos, superan de lejos las querellas estrictamente formales a las que a menudo se los asimila. Lo que está en cuestión no es solamente *cómo* habla el teatro, sino sobre todo, *de qué* se permite hablar, qué temas aborda. Del teatro íntimo al gran teatro del mundo, del teatro de cámara al drama histórico, los cambios de "formato", los orígenes de los personajes, la organización del relato y la naturaleza de la escritura corresponden a los proyectos de los autores, inevitablemente atravesados por la historia y por las ideologías.

El teatro contemporáneo, en su mayor parte, ignora los géneros. Los autores escriben "textos" raramente etiquetados como cómicos, trágicos o dramáticos. Se puede ver en esto la liberación del teatro, que oye hablar libremente de todo en las formas que le convienen, una herencia del derecho a "lo sublime y lo grotesco" que viene del siglo XIX. También se puede identificar allí un desconcierto de la escritura, una incertidumbre sobre su naturaleza, como si el género teatral, cada vez menos específico, a partir de ahora acogiera todos los textos puestos en escena, le estuvieran destinados o no.

3. IMITAR A PERSONAS QUE HACEN ALGO

Todo empieza con la noción de acción. Aristóteles mantiene ese criterio para distinguir la tragedia de la epopeya y precisa que es posible imitar "a veces narrando (ya sea adoptando otra identidad [...] ya sea manteniendo la misma) o bien quienes imitan, imitan a todas las personas actuando y haciendo algo."

Se llama, pues, drama a una obra que "imita a personas que hacen algo", y epopeya a una obra que imita por medio de una "narración".

Esta distinción no es tan simple como parece, porque si la mayoría de los textos de teatro prevén, si es preciso en las didascalias, acciones que cumplen los personajes en el presente sobre el escenario, los relatos toman a su cargo las acciones pasadas o que deben desarrollarse fuera de escena. Desde los orígenes, esta noción de acción no es siempre fácilmente identificable, aun si se admite desde un punto de vista teórico que el teatro cuenta por medio de la acción. Roland Barthes, analizando la estructura de la tragedia griega, subraya esta dificultad:

"... Esta estructura tiene una constante, es decir un sentido: la alternancia reglamentada de lo hablado y de lo cantado, del relato y del comentario. Tal vez, en efecto, fuera mejor todavía decir "relato" que "acción"; en la tragedia (al menos), los episodios (nuestros actos) están lejos de representar acciones, es decir modificaciones inmediatas de situaciones: la acción por lo general está refractada a través de los modos intermedios de exposición

que la distancian narrándola; relatos (de batallas o de matanzas) (...) o escenas de disputa verbal (...) Aquí se ve asomar el principio de dialéctica formal que funda ese teatro: la palabra expresa la acción pero también le hace de pantalla: "lo que pasa" tiende siempre a "lo que pasó".

(Le théâtre grec, *Histoire des spectacles*.)

Veremos el interés y la ambigüedad de este doble estatuto de la palabra a propósito de la enunciación en el teatro. Incluso si se distingue el mensajero-personaje que actúa narrando, entregando su mensaje, del recitante sin estatuto de personaje, que no hace más que decir sin "actuar" en el interior de una ficción, a menudo la frontera es frágil entre los dos.

La puesta en escena moderna ha tomado cada vez más a su cargo lo que era del orden de "el actuar", haciéndole cumplir al personaje tareas diversas en la representación, incluso si no tienen vínculo directo con lo que dice. No es raro ver espectáculos donde un personaje se entrega a un monólogo muy largo mientras que paralelamente realiza trabajos del hogar o culinarios sin relación aparente con su discurso. Sin duda hay "acción" en escena, pero ésta no surge de una necesidad evidente inscrita en el texto.

La moda del teatro-relato de los años setenta contribuyó a disminuir la importancia de la adaptación específica de un texto para el teatro. Muy a menudo, fragmentos de novela se ponían directamente en escena, sin que hubiera adaptación, es decir, sin que se previeran marcas escriturarias particulares. Vitez montó así *Catherine*, un fragmento de *Cloches de Bâle* (Campanas de Basilea) de Aragon, tomado tal cual, alrededor de una mesa donde se desarrollaba una comida. Se creaban interferencias entre el texto de la novela y la actividad de los actores que utilizaban el desarrollo de la comida para realizar acciones.

Esta disociación entre el "decir" y el "hacer" y la desconfianza ante cualquier redundancia confirman que el "hacer" se experimenta como perteneciente a la escena y que importa cada vez menos que el texto contemple o programe acciones que cumplir, sobre todo si éstas no crean ninguna fractura entre el texto y la actuación.

El criterio de la acción sigue siendo pertinente desde un punto de vista teórico. No permite en absoluto distinguir claramente un texto teatral de otro texto en las prácticas modernas de escritura, pues la preeminencia de la acción escénica hace caducar la posible buena voluntad de un autor preocupado por prevenir antes de la representación las acciones de sus personajes. Se puede decir que la forma en la cual su texto será "actuado" no le pertenece más y que incluso si escribe específicamente para el teatro, lo que se espera de él es más bien un "texto" sin otras precisiones.

4. FUENTES DE PALABRAS DIVERSIFICADAS Y NOMBRADAS

Entre los orígenes reales o míticos del teatro figura el que se atribuye a Téspis, quien introdujo el ditirambo en Ática hacia 550 a.C. Este poeta lírico habría sido el creador de la tragedia al agregar un primer actor a la antigua estructura estrictamente coral, "inventando" así el diálogo entre el actor y el coro.

Los historiadores sitúan los orígenes del teatro medieval francés en la unión de *tropos*, textos que venían a injertarse en la liturgia desarrollando el pasaje primitivo según una melodía propia. El más antiguo dataría de mediados del siglo X y se agregaría al *Introito* de la misa de Pascua. Al ver acercarse a las santas mujeres a la tumba de Cristo, el ángel se dirigía a ellas: "¿Qué buscáis?" Ellas respondían: "A Jesús de Nazareth" y el ángel replicaba: "No está aquí, ha resucitado como lo había predicho". Hay coincidencia en ver en este tropo dialogado el índice de una primera dramatización.

Esos dos ejemplos están confirmados por la idea recibida de que el teatro es ante todo *diálogo*, es decir que la palabra del autor está enmascarada y compartida entre muchos emisores diferentes. Esas palabras en acción asumidas por personajes constituyen lo esencial de la ficción.

A propósito de la enunciación, veremos que efectivamente es así la mayor parte del tiempo y que el teatro se da falsos aires de conversación. Sin embargo, el diálogo no es un criterio absoluto del carácter "dramático" de un texto. En toda la historia del teatro, los autores hacen un uso muy abundante del monólogo y al examinar ciertas tragedias del Renacimiento o algunas obras clásicas uno se puede preguntar, ante la longitud de los parlamentos, si todavía es posible hablar de intercambio verbal entre personajes cuyas "réplicas" comprenden cerca de cien versos.

En rigor, todo el juego del diálogo está falseado por la presencia de un interlocutor inmenso, el público, al que es muy tentador atribuir el lugar capital de compañero mudo a quien, en definitiva y como lo analizaremos a propósito de la doble enunciación, se dirigen todos los discursos.

Muchas formas teatrales antiguas lo testimonian: los autores omiten a menudo dirigirse al público de rebote y, al contrario, lo privilegian como interlocutor directo. Es el caso de todas las formas monologadas de la Edad Media y de las tradiciones populares de los contadores de cuentos, de todas las escrituras que utilizan un recitante, de los usos diversos de los apartes y otras confidencias deslizadas más o menos discretamente hacia el público.

El diálogo, sobre todo, se experimenta como menos indispensable para el texto teatral desde que Brecht teorizó las formas épicas de escritura, en las cuales los personajes y los actores se dirigen regularmente al público en forma de *songs*, de proclamas, de advertencias, de relatos. Brecht creía cla-

rificar la oposición de lo dramático y de lo épico introduciendo una línea divisoria. En la forma épica, es corriente tomar directamente la sala como testigo, sin pasar por el simulacro de un diálogo, sin fingir que se ignora la presencia del público.

En lo que podríamos llamar lo "dramático puro", la presencia del público es olvidada y negada, todo lo que se dice y lo que se actúa no concierne más que a los personajes y sólo a ellos, sin la menor necesidad de una información mínima del público. Esta forma no es plausible en su *estado* puro en el teatro, pero podemos sorprender ejemplos en la vida. Así, en un restaurante, un violento altercado que enfrenta a dos mujeres y dos camareras no nos permite ignorar nada del *diálogo*, pero éste no nos ofrece la menor información sobre los orígenes del conflicto, las apuestas y las responsabilidades. Para los protagonistas, estamos realmente ausentes.

La forma épica pura elige como interlocutor único y privilegiado al espectador. El recital, los espectáculos de monologuistas como Raymond Devos o Guy Bedos tienden hacia ese modelo. Sin embargo, introducen lo dramático por efectos de desdoblamiento de la persona que habla y que termina, así, por tomarnos de testigos de un diálogo, incluso si ha comenzado por contarnos las circunstancias de aquél. O incluso, el actor elige como interlocutor a *un* espectador, mientras que los otros se mantienen como espectadores de un falso diálogo enteramente llevado adelante por un protagonista.

En la mayoría de los casos, el teatro oscila, en proporciones variables, entre lo dramático y lo épico según el estatuto del espectador. Nunca se puede excusar totalmente de narrar, aun por intermedio del diálogo.

Las formas de escritura post-brechtianas trastornan la antigua certidumbre que hacía del diálogo una de las claves del teatro. Incluso los autores cuya ideología no tiene nada que ver con la de Brecht son deudores de su herencia. Al plantear radicalmente la presencia del espectador, al dirigirse a él sin complejos, Brecht volvía a abrir la puerta a todos los que se sentían tentados por el teatro, sin querer estar totalmente sometidos a la escritura dialogada.

La escritura moderna se interesa por los límites. Del lado de lo épico, los autores han acogido o redescubren el arte del narrador, las antiguas tradiciones orales que hacían del actor un hablador, las influencias orientales. Del lado de lo dramático, los autores han explorado los diálogos manteniendo al espectador en situación de subinformación, aparentando ignorar su presencia, dejándole la responsabilidad de reinventar su estatuto al dotarlo de una parte de invención en lo imaginario.

Del lado de los límites, también la escritura interroga la antigua rutina de quién habla y de quién escucha, pervirtiendo los esquemas tradicionales de la enunciación.

Agreguemos a esto las condiciones económicas que determinan que, en estos últimos años, los textos para un solo actor se hayan multiplicado, al punto de que, en términos de creación contemporánea, se han constituido casi en una estética, en un "teatro a una sola voz" donde un personaje se confía sin cesar a todos aquellos que quieran escucharlo.

Es difícil, por lo tanto, hacer del diálogo el criterio absoluto de la escritura teatral. Es verdad en teoría, pero es imposible excluir del campo teatral un texto no dialogado. En ese dominio, como en el de la acción, ciertos autores tal vez dejaron al director, aunque más no sea de manera inconsciente, la decisión de la distribución de la palabra entre los protagonistas o dirigida al espectador, pensando que la escena en definitiva siempre se las arreglará para que el texto le hable a alguien. Responsabilidad exorbitante, como veremos, decidir en definitiva "quién le habla a quién y por qué" en un sistema de escritura donde toda palabra está siempre en busca de destinatario.

5. ACTUAR SOBRE EL ESPECTADOR

Los grandes períodos de la historia del teatro están ilustrados por un proyecto ideológico, definido por los autores o por los teóricos. Ese proyecto tiene su fuente en la escritura, aun si es retomado de inmediato por la escena. Aristóteles insiste sobre este punto a propósito de la *catarsis* (generalmente traducida como "purgación de las pasiones") que nace del temor y de la piedad:

"El temor y la piedad, por cierto, pueden nacer del espectáculo, pero pueden nacer también de la disposición misma de los hechos realizados, lo cual es preferible y propio de un mejor poeta. En efecto, la fábula debe estar compuesta de tal forma que, incluso sin verlas, aquel que escucha narrar las acciones que se realizan, se estremezca y se sienta embargado de piedad ante los acontecimientos que ocurren (...) Producir este efecto sólo por medio del espectáculo es menos artístico y exige nada más que medios escénicos."

Aristóteles, que detalla a continuación lo que puede ser narrado para "complacer", pone, pues, en primer plano los acontecimientos de la fábula y su composición, tal como es premeditada por el poeta en la forma de actuar sobre el espectador. Los medios escénicos de los que se trata se traducen literalmente aquí en una "coregia", es decir, los gastos comprometidos por el corega para montar la pieza.

En términos modernos, la dramaturgia del texto engloba las técnicas de escritura y lo que se narra, así como el efecto ejercido sobre el espectador.

La identificación indispensable para la catarsis tiene sus raíces en la escritura y comienza con la credibilidad de la obra teatral. Ninguna imperfección de "la imitación" debería impedir al espectador creer en lo que se actúa frente a él.

La doctrina clásica se remite a Aristóteles. Es preciso "instruir y deleitar" y convencer al espectador siguiendo a la "naturaleza"; para ello es preciso respetar las reglas de la verosimilitud y del decoro.

Un célebre contra-ejemplo basta para confirmar cómo la relación con el espectador se contempla ya en la escritura. Brecht, al desarrollar la teoría del teatro épico, le concede un gran lugar a la transformación de las técnicas escénicas y a la actuación del actor, sobre todo para obtener el efecto de extrañamiento. Es difícil separar con rigor lo que es del orden del texto y lo que es del orden de la escena en el proyecto brechtiano. Sin embargo, en las grandes oposiciones entre la forma dramática del teatro y la forma épica del teatro, algunas conciernen directamente a la escritura.

Así, la forma épica es "narración", procede por "argumentación" más que por "sugestión". En la conducción del relato, Brecht busca "el interés apasionado por el desarrollo" más que por el "desenlace". Cada escena es tratada por sí misma; el efecto de montaje, el "desarrollo sinuoso" de la fábula que procede por "saltos" tiene por objeto poner al espectador delante de alguna cosa y hacerlo reaccionar, más que dejar que sea presa de los sentimientos.

La dramaturgia brechtiana busca la mayor coherencia posible entre el texto y su paso a la escena, de tal manera que la relación con el espectador, que es el objetivo principal, nunca se pierda de vista.

En cambio, la escritura teatral contemporánea expresa una desconfianza por todo proyecto didáctico, por toda intención declarada de actuar sobre el espectador. La tendencia a las obras "abiertas", la reflexión sobre la libertad del espectador y sobre su camino de recepción hacen que los autores sean avaros de declaraciones firmes sobre sus intenciones. Ya no hay más escuelas, ni siquiera capillas, pocos manifiestos.

Las ideologías se expresan menos y en la actualidad pocos teatrístas piensan en el público como en un todo homogéneo. Por otra parte, se habla preferentemente de públicos en plural. Además, ya no existen grandes aglomeraciones comparables a las que suscitaba el teatro griego e incluso los misterios medievales. La escritura está demasiado sometida a los azares de la producción para que, de manera general, el autor considere escribir para un público determinado y ejercer una acción sobre él.

Por lo tanto parecería imposible, en la actualidad, definir características absolutas de la escritura teatral, al menos de manera teórica. Los criterios que acabamos de abordar siguen siendo útiles, no obstante, para medir las evoluciones de los textos y situarlas en una perspectiva histórica. El teatro actual

acoge todos los textos, provengan de donde provengan, dejando a la escena la responsabilidad de hacer emerger la teatralidad en ellos y, la mayor parte del tiempo, al espectador la tarea de encontrar allí su alimento. La escritura teatral ha ganado así en libertad y en flexibilidad lo que a veces pierde en identidad.

II. ¿PUEDE EL TEXTO PRESCINDIR DE REPRESENTACIÓN?

1. EL EQUÍVOCO DE LA REPRESENTACIÓN EN AUXILIO DEL TEXTO

En el estudio del texto, es una práctica corriente remitirse a la representación como a una parte faltante que vendrá a explicar el texto y a iluminarlo.

Los profesores completan los análisis de textos teatrales llevando a sus alumnos a ver el espectáculo o, a falta de algo mejor, proyectando videos de puestas en escena o mostrando documentos fotográficos. Por reacción contra el análisis literario tradicional, el acento se pone legítimamente sobre la dimensión visual que aporta una representación.

Esto no siempre carece de ambigüedad. Los filmes proponen *El burgués gentilhombre* o *Las travesuras de Scapin* como si el texto fuera un guión y la obra auténtica se presentara en forma cinematográfica. En ese caso, lo que debería ser, a falta de algo mejor, sólo una información sobre el teatro, se presenta a menudo como teatro, es decir, como *el* teatro y contribuye a mantener el texto en estado de dependencia, al mismo tiempo que se conserva el equívoco. Bastaría, en resumen, hacer ver cualquier representación para que aparezca como la parte faltante esperada y que el objeto tuviera aspecto de estar por fin completo.

Ciertos espectáculos simplemente prolongan de hecho una tradición discutible del análisis de textos teatrales que asumió como tarea hacer surgir de la obra un único sentido. Una vez que se echa el cerrojo a los enfoques múltiples, el interés de la representación se minimiza al punto de no aparecer más que como la prolongación unívoca del estudio literario, la ilustración sosa, la traducción corporal y visual que no aporta —y con razón— nada nuevo a lo que estaba dicho. En ese caso, el rizo está rizado. El texto está explicado, modernismo obliga, por la representación, pero ésta no explica nada si sus códigos convencionales están establecidos a partir de una tradición anticuada.

Recordemos, si es preciso, que el análisis del texto y el análisis de la representación son dos caminos diferentes, aun cuando sean complementarios. Ninguna representación explica milagrosamente el texto. El paso del texto a la escena corresponde a un salto radical. Por cierto, el espectador experimenta la necesidad y el placer de volver al texto, como el lector de asistir a una representación. Pero los numerosos lazos que existen entre el texto y la escena no pueden satisfacerse con la ilusión mecanicista de una simple complementariedad. Como veremos, sus relaciones, los "frotamientos" entre la palabra y la actuación, son complejos y a menudo conflictivos.

2. DIRECTAMENTE DEL TEXTO A LA ESCENA

El establecimiento de la dramaturgia del texto constituye una etapa común del trabajo de puesta en escena. En la actualidad, sin embargo, muchos directores desconfían de ella. En la preparación del paso a la escena, las redes de sentido que el trabajo dramático establece y entre las cuales hay que elegir, aparecen como un riesgo de cierre, como una limitación de la representación futura a causa de la instalación de demasiados parapetos.

El trabajo sobre el escenario aporta otra mirada sobre el texto, la de una práctica inmediatamente preocupada por el espacio y el cuerpo, un cambio de dimensiones cuyos descubrimientos remiten ulteriormente al texto. Muchos directores renuncian al "trabajo en la mesa", a esos comienzos de los ensayos que consisten en lecturas y en reflexiones dramáticas, en intercambios en torno a las "intenciones" de la puesta en escena.

Así, Antoine Vitez —y no es el único— proponía "hacer enseguida" ignorando la barrera de los saberes y de los aprendizajes. La actuación inmediata del texto, sin reflexión colectiva previa, dispara los imaginarios y libera energías que se encontrarán más adelante en la representación. Antoine Vitez era un hombre demasiado enamorado de los textos para que podamos sospechar que no les daba todo su lugar. En esta concepción moderna de los ensayos, el texto no es minimizado o rechazado, sino que se lo vincula inmediatamente con el trabajo del actor, sin que exista ninguna condición previa a esos múltiples intentos.

Peter Brook cuenta con humor en *El espacio vacío* cómo había preparado con el mayor cuidado su primera puesta en escena, considerando los ensayos, para tranquilizarse, como una especie de aplicación de su cuaderno de puesta en escena, para descubrir a continuación la realidad y los avatares del trabajo colectivo.

Que quede claro, ¡esos directores leyeron los textos antes de los ensayos y los conocen perfectamente! Lo que proponen sobre el escenario es una especie de otro modo de lectura, sesiones de prueba y de desciframiento, de títulos y de experimentaciones.

Esas prácticas han modificado la idea que nos hacíamos del orden inmutable del acercamiento al texto y han subrayado que existía una relación *directa* entre el texto y la escena, en todo caso, que la escena no venía siempre *después* del texto, como una ilustración o una prolongación, sino que las tentativas de captación podían hacerse en el mismo movimiento; admitiendo la posibilidad de que los retornos al texto y un trabajo en la mesa durante los ensayos requieran de nuevo un acercamiento más sistemático o más erudito.

II. ¿Puede el texto prescindir de representación?

Esta evolución del trabajo de los ensayos disipa un equívoco: ensayar no consiste verdaderamente en "repetir"*, es decir, en machacar de manera inamovible un proyecto contenido en el texto, sino más bien en buscar, entregarse a diversos modos de probar el texto en la actuación. La mayor dificultad de la puesta en escena está en aprender a hacer elecciones y, sobre todo, renunciamentos.

Ninguna puesta en escena, por lograda que esté, agota el texto y no es raro encontrar actores que prefieren los ensayos a la representación, como si esta última estuviera acompañada por la pérdida de toda una gama de posibles. Un director abandona indicaciones a medida que elige entre ellas. Le es preciso renunciar a pistas encontradas en el trabajo, cerrar canteras largo tiempo abiertas, renunciar a filones que lo llevan demasiado lejos de sus bases.

3. EL TEATRO EN UN SILLÓN

Por medio de esta fórmula provocativa se designa a un teatro que no estaría destinado a la representación sino a la lectura y que de entrada habría hecho su duelo respecto de toda prolongación en escena.

La expresión, que viene del teatro de Musset (*Spectacle dans un fauteuil* [Espectáculo en un sillón] de 1832), se aplica históricamente a obras románticas y por extensión a todo teatro con reputación de "irrepresentable", es decir, cuya escritura no se corresponde con las normas de las representaciones de su época. De tal forma, una obra larga, compleja, con numerosos personajes, con cambios de decorado incesantes y un "estilo poético" se remite a la lectura y queda como prohibida su representación.

Paradójicamente, a menudo se trata de obras de ruptura con el código escénico de su tiempo, nunca interpretadas o sí, pero de manera poco satisfactoria, cuyas puestas en escena en la actualidad resultan las más interesantes. Como si esos "monstruos" que se resistían a la escena o no se preocupaban de ella fueran objeto de una especie de desafío. *Lorenzaccio* de Musset, *El zapato de raso* de Claudel, obras ricas y complejas, son actualmente objeto de puestas en escena apasionantes y de redescubrimientos.

La noción de teatro "para leer" a causa de su imposibilidad escénica no existe más. Maurice Blanchot, Edmond Jabès, que no pasan por dramaturgos, han llegado así a ser objeto de bellos espectáculos puestos en escena por P. A. Villemaine.

La escena no impone más normas a la escritura; por el contrario, como veremos, toda escritura puede convertirse en pretexto para la actuación, la más resistente o la más imprevista no es la menos buscada.

* En francés "ensayar" en sentido teatral y "repetir" se dicen igual: *répéter*. (Todas las notas introducidas por asterisco son de la traductora.)

4. EL AUTOR Y LA EDICIÓN

Dado que es posible tomar conocimiento de un texto teatral de formas diferentes que por medio de su lectura, su edición y su difusión (cuando se lo edita) no siguen siempre los circuitos comunes del libro. Por el mismo motivo, y tal vez también a causa de su historia, el estatuto del autor de teatro sigue siendo particular en la actualidad.

Durante largo tiempo, la ausencia de impresión y el uso oral del texto hicieron del autor un personaje colectivo e indeterminado. No se sabe, de fuente segura, quiénes son los autores de los misterios medievales ni de muchas farsas que han llegado hasta nosotros. Revistas serias se preguntan incluso periódicamente si Shakespeare era realmente Shakespeare o si Molière no subcontractaba a Corneille. Más allá de las polémicas, que no nos conciernen, se percibe allí el síntoma de una crisis de identidad del dramaturgo, personaje tanto más equívoco cuando desarrolla, al estilo de Molière, muchas competencias, como la de autor, comediante y jefe de compañía. Entonces nos preguntamos hipócritamente: ¿encontraba tiempo para escribir obras maestras cuando le era preciso actuar regularmente y hacer vivir a su compañía? En otros términos, ¿podía seriamente ocuparse del texto cuando tenía a cargo la representación?

Otro estatuto de la época es el del "poeta a sueldo", como lo fue, por ejemplo, Jean Rotrou en la década de 1630 en el Hotel de Borgoña. En este caso, el autor trabaja en gran medida por encargo y en exclusividad para una compañía que paga por pieza escrita directamente para la escena y a menudo con urgencia, lo que le garantiza que será representada pero no le da ninguna autoridad sobre la duración y la pertinencia de las representaciones ni poder respecto de la edición de su obra.

Los textos se imprimían solamente después de que la compañía había sacado beneficio de las primeras series de representaciones, a menudo muchos años más tarde, pues el jefe de la compañía retardaba tanto más el vencimiento cuanto que perdía el estatuto de exclusividad y la pieza podía ser representada por quienes lo desearan.

La obra no tenía entonces ninguna ocasión de conocerse independientemente de una representación. El manuscrito era transmitido directamente a los actores por el autor. Se entiende mejor por qué florecieron en esta época las ediciones pirata, impresas en el extranjero y a menudo con fallas, establecidas a partir del texto escuchado en la representación. Al menos, la pieza publicada encontraba lectores, ya que las personas cultivadas de la época disfrutaban de poder acceder al texto si no habían logrado ver el espectáculo.

Este desvío por la historia plantea algunos problemas que todavía tienen actualidad. Aún se distingue el acto de escribir para la escena del acto de escri-

bir simplemente, como si existiera un estatuto diferente para el autor de teatro. La edición del texto teatral sigue siendo un circuito particular, de difusión irregular, a pesar de los progresos recientes, de los esfuerzos de los autores y de algunos editores.

A menudo, los textos contemporáneos no se editaron porque ya habían sido representados y la práctica francesa los considera "gastados" por largo tiempo en el mercado profesional. En la actualidad, la práctica inversa consiste en editar sobre todo los textos en el momento en que se los representa, lo que garantiza una venta mínima. En cuanto a la prensa, se interesa poco por la edición teatral y reserva sus comentarios a las representaciones.

La situación en la que se encuentran los autores teatrales a menudo es paradójica, sobre todo la de aquellos que todavía no han sido representados porque su obra no es conocida. Evidentemente, quisieran que fuera difundida por el circuito de la edición pero es menos probable aun que lo sea porque sus piezas todavía no han sido representadas.

Las complicadas relaciones entre el texto y la escena se hacen sentir también en el ámbito de la edición. ¿Hay que recordar que el teatro es una práctica social?

5. EL TEXTO COMO POTENCIAL DE ACTUACIÓN

Un buen texto de teatro tiene un formidable potencial de actuación. Ese potencial existe independientemente de la representación y antes de ella. No viene, por lo tanto, a completar lo que estaba incompleto, a hacer inteligible lo que no lo era. Se trata más bien de una operación de otro orden, de un salto radical en una dimensión artística diferente, que ilumina a menudo el texto con una luz nueva y que a menudo lo amputa o lo cierra cruelmente. Una mala puesta en escena de un texto contemporáneo lo castiga por mucho tiempo, si no para siempre, porque no goza de la reputación de obra maestra que lo protegería y porque es difícil de desentrañar la responsabilidad de un fracaso.

Retengamos dos modos de acercamiento al texto, de los que ninguno es totalmente satisfactorio. La actuación inmediata del texto en el espacio revela dimensiones que escapan al enfoque analítico, más sistemático y menos inventivo. Éste, en cambio, ilumina las redes de sentido y las particularidades que no serían activadas en su totalidad por la representación, sea porque no las elige, sea porque no tiene los medios para dar cuenta de ellas, porque también ocurre que el texto escapa a la escena. Estos dos enfoques se completan o se contradicen y no obedecen forzosamente a un orden cronológico ejemplar.

Leer el texto teatral es una operación que se basta a sí misma, fuera de toda representación efectiva, dejando en claro que no se cumple independientemente

te de la construcción de una escena imaginaria y de la activación de procesos mentales como en cualquier otra práctica de lectura, pero ordenadas aquí en un movimiento que capta el texto "en camino" hacia la escena.

III. ¿PUEDE EL TEATRO PRESCINDIR DE TEXTO?

1. EL CUERPO CONTRA EL TEXTO

Los años sesenta vieron el retorno de una utopía: la de la preeminencia de una teatralidad anclada en el cuerpo y en la imaginación del actor. El "teatro de texto" es entonces sospechoso de propagar una cultura muerta y ronroneante, en la misma línea de valores alternativamente llamados literarios y burgueses. El cuestionamiento radical del repertorio y de los "clásicos" que constituyen la osatura de aquél volvió entonces sospechoso a todo texto teatral, incluso contemporáneo, al punto de que los autores vivos tuvieron todavía más dificultades para ser representados en este período. Se piensa que el cuerpo y sus fuerzas secretas y profundas son lo que debe gobernar el teatro. El *LIVING THEATRE* en Estados Unidos y luego en Europa, *Grotowski* en Polonia y detrás de ellos muchos partidarios de la creación colectiva, se abandonan al vértigo de la improvisación, remitiéndose a menudo a Antonin Artaud. Éste había soñado con una desacralización de la representación, con una eliminación del texto a favor del gesto y del movimiento, con un contacto directo entre el creador-demiurgo y la escena:

"Para mí nadie tiene derecho a llamarse autor, es decir creador, salvo aquél en quien recae el manejo directo de la escena."

(El teatro y su doble)

El abandono del texto corresponde en los años sesenta a posiciones ideológicas. En la afirmación del cuerpo contra el texto (y también a menudo contra toda palabra) reencontramos la vieja desconfianza hacia el intelecto y la nostalgia de un teatro popular liberado del peso de las palabras.

Pero otros partidarios de la creación colectiva de esta época no le tenían miedo a las palabras. Cuando el *THÉÂTRE DU SOLEIL* monta *1789* o *La edad de oro*, la compañía experimenta la necesidad de hacer un teatro del momento, atravesado por las urgencias y las necesidades del presente, independientemente de las obligaciones del repertorio. Sin embargo, *1789* se publica como texto y, como tal, se lo reconoce autónomo. La desacralización del texto no siempre tiene como consecuencia el abandono de la escritura. Pero se afirma que ésta puede ser colectiva, ser el fruto de improvisaciones y, sobre todo, que el texto debe perder el carácter solemne y sagrado que propaga la imagen escolar y universitaria. Los artistas políticamente comprometidos reivindican el

derecho del texto teatral a la fragilidad, a la urgencia, a la necesidad de una intervención en un lugar no teatral. Puede ser producido por gente del oficio, actores y técnicos, para la escena y en consecuencia ser flexible, transformable y enunciado vocalmente con facilidad. De la desconfianza hacia los "grandes textos" a la reivindicación de un teatro popular no había más que un paso, rápidamente franqueado.

2. LA NOSTALGIA DE UN TEATRO POPULAR

Las contradicciones de los años sesenta encuentran sus raíces en la esencia del teatro. Como si aquellos que lo hacen tuvieran regularmente la nostalgia de una parte de sus orígenes, de los rituales báquicos y festivos que no se cargan ni con textos ni con doctos. De sus orígenes populares también, de una palabra nacida de la calle para la calle, opuesta a la escritura solitaria de un autor, siempre sospechoso de poder cultural o de inteligencia elitista.

Poco importa que esos orígenes sean míticos o que la historia atempere los impulsos de aquellos que buscan en el pasado consolar su deseo de un teatro popular. Algunos períodos faro gobiernan así la memoria de todos los que desconfían del texto. Se vuelven periódicamente hacia la fiesta antigua, los saltimbanquis de la Edad Media, los virtuosos de la comedia del arte, los artesanos del teatro de feria del siglo XVIII; actualmente hacia el teatro de calle, la agitación y la propaganda o los concursos de improvisación.

En la Edad Media probablemente existían bufones públicos, contadores de cuentos, juglares e intérpretes de monólogos, tal vez a veces cercanos al mimo, a veces a un teatro en estado bruto, parcialmente improvisado o renovado día a día. En todo caso, nuestra memoria hace de los saltimbanquis aficionados a las *fatrasies** y de los bufones diestros en fantasías verbales, los antepasados de los improvisadores.

La fascinación por los actores de la comedia del arte que comparten muchos profesionales del teatro viene tal vez del sentimiento de autonomía que dan cuando están en escena. Liberados del texto aprendido de memoria, corren el riesgo máximo, el de la invención. Sabemos, por cierto, que esta invención es relativa. Los actores del Renacimiento italiano disponían de un marco preestablecido, de puntos de referencia para la actuación, de una provisión de pantomimas bufas**, de giros y de palabras ingeniosas que los ayudaban a salir de un mal paso o de un fallo de inspiración. Pero de todos modos

* Poema de la Edad Media de carácter incoherente o absurdo, formado por dichos, proverbios, etc., puestos uno tras otro y que contenía alusiones satíricas.

** El término utilizado por el autor es *lazzi*, que proviene del italiano y se ha incorporado en el siglo XVIII al francés, con el sentido concreto de las pantomimas y bufonadas propias de la comedia del arte.

eran ellos los que producían la actuación y el texto en el momento, bajo la mirada del público y para que éste los escuchara.

En las ferias de Saint-Germain y Saint-Laurent en París, una tradición que se remonta a Enrique IV autorizaba la presentación de ejercicios gimnásticos, de pantomimas y de comedias de magia. Un privilegio de la ACADEMIA DE MÚSICA prohibía a los feriantes cantar o bailar en cualquier otro lado que no fuera sobre una cuerda; otro de la COMEDIA FRANCESA (1680) les prohibía hablar. Siguió un período de curiosas invenciones destinadas a eludir la ley. Privados de textos dialogados, los comediantes inventan jergas o apelan a carteles para dirigirse al público hasta la prohibición en 1719 de los teatros de feria. Se comprende mejor, a partir de estos ejemplos, cómo el teatro sin texto se asimiló a menudo con el refugio del teatro vivo y, por rechazo, la sospecha que siempre pesa sobre el texto.

3. EL ACTOR Y EL POETA

Cuando el teatro retorna a su pasado, a menudo es para preguntarse si ha hecho bien al darse un poeta, si la pericia de los actores en relación directa con el público no es preferible a las sutilezas de un texto, si la teatralidad "pura" no podría cómodamente prescindir del poder de la escritura. Vieja fractura original entre los que hacen teatro delante del público y los que lo preparan en la sombra, entre los actores adelante y el poeta a remolque. Vieja lucha de poder entre dos mitades inseparables, el texto y la escena, que se encarnizan en disociar cada vez que unos les toman miedo a los "literatos" y otros a los "histriones".

Esta imagen del actor-rey, productor del texto y del sentido, es la que nuestra época retiene cuando se dispone a sentar al texto en el banquillo. Como si liberarse del texto permitiera escapar a la rutina de la actuación y restableciera esa capacidad del actor de inventar en directo. La improvisación está mistificada porque permitiría todo el tiempo la creación del actor y restablecería el contacto estrecho entre el cuerpo del actor y su imaginario. No decir más las palabras de otro ofrecería una sensación única de libertad.

Las creaciones colectivas y las improvisaciones públicas no corresponden siempre a esta visión optimista de las cosas. Los personajes-cliché y los diálogos chatos, una expresión corporal convencional constituyen también algo común, en todo caso en la perspectiva del espectáculo, porque la improvisación se considera también un trabajo de formación o un entrenamiento cotidiano del actor. Los verdaderos hallazgos no disimulan las dificultades de un proyecto de creación continua.

Existe, pues, un teatro del silencio, un teatro del cuerpo y del grito destinado a alcanzar más profundamente la sensibilidad del espectador. Esta utopía de

un "más allá de las palabras" más poderoso que las palabras, que se arraiga en lo indecible, retoma vigor cada vez que el teatro se ahoga y se cubre de polvo, cuando el texto no es más que el refugio de una representación maquinal que perpetúa rituales vacíos de sentido, o la coartada de una cultura cortada de toda necesidad.

LECTURAS ACONSEJADAS

ARISTÓTELES,

Poética, Buenos Aires, Losada, 2003.

BRECHT, Bertolt,

Escritos sobre teatro, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.

BROOK, Peter,

El espacio vacío, Barcelona, Ediciones Península, 1969.

CORVIN, Michel,

"Théâtre/Roman, les deux scènes de l'écriture", *Entretiens de Saint-Etienne*, Paris, Théâtrales, 1984.

Le Théâtre nouveau en France, Paris, "Que sais-je?" PUF, 1987.

COURTY, Daniel y Rey, Alain (bajo la dirección de),

Le Théâtre, Paris, Bordas, 1980.

DORT, Bernard,

Lectura de Brecht, Barcelona, Seix Barral, 1973.

Le Spectateur engagé, Paris, POL, 1995.

DUMUR, Guy (bajo la dirección de),

Historie des spectacles, Paris, Encyclopédie de la Pléiade, 1965.

ECO, Umberto,

Lector in fabula, Barcelona, Editorial Lumen, 1981.

Écrire pour le théâtre. Les enjeux de l'écriture dramatique, bajo la dirección de M.-C. Autant-Mathieu, Paris, Éditions du CNRS, 1995.

JOMARON, Jacqueline (bajo la dirección de)

Le Théâtre en France, Paris, Armand Colin, 1989, (2 vol.)

MONOD, Richard,

Les Textes de théâtre, Paris, Cedic, 1977.

PAVIS, Patrice,

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

BARRAZAC, Jean-Pierre,

L'Avenir du drame, Lausana, Éditions de l'Aire, 1981.

Théâtres intimes, Arles, Actes Sud, 1989.

Théâtres du moi, théâtres du monde, Ruan, Médiannes, 1995.

UDERSFELD, Anne,

Semiótica del teatro, Madrid, Cátedra, 1989.

VINAVER, Michel,

Le Compte-rendu d'Avignon. Des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et les trente-sept remèdes pour l'en soulager, Arles, Actes Sud, 1987.