

Jean-Pierre **Ryngaert**

**INTRODUCCIÓN
AL ANÁLISIS TEATRAL**

I. ENSAYO DE DESCRIPCIÓN

1. EL TEXTO COMO OBJETO MATERIAL

Toda obra dramática puede, en primer lugar, ser captada en su materialidad, en la manera en que su organización de superficie se presenta en forma de objeto. Como es difícil hacerse una idea de lo que significa y narra la obra, esbozemos un primer enfoque interesándonos solamente por sus marcas concretas, por el sistema de cortes, de encadenamientos, de distribución de discursos que la organiza.

El título y el género de la obra, la forma en que sus grandes partes se denominan, se encadenan, los vacíos y los llenos de la escritura, las marcas de puntuación, la existencia de indicaciones escénicas, los nombres de los personajes y la forma en que se reparten los discursos bajo esos nombres, he aquí las primeras indicaciones que nos ofrece una lectura al vuelo de una pieza.

Esas indicaciones, por superficiales que parezcan, corresponden a un proyecto del autor. No es lo mismo escribir hoy una obra en cinco actos y en alejandrinos, con veinte personajes, titulada "farsa", que una obra en doce cuadros, en cuatro fragmentos o en siete movimientos para dos personajes sin nombre y un saxofón.

Cuando buscamos comprender cómo se encadenan las diferentes partes o, por el contrario, por qué no se encadenan, cuando nos detenemos en las marcas espacio-temporales o miramos más de cerca la distribución de los discursos, tocamos, precisamente, la organización de la ficción. No es simple mantenerse en la superficie, tanto más cuanto que las relaciones entre las diferentes estructuras, entre fábula, intriga y discurso son difíciles de desenmarañar. El interés de hacerlo está en la confrontación de los diferentes estudios.

¿Dónde detenernos en eso que ha sido definido como un sobrevuelo, cuando ya estamos tentados de introducir sentido? Interesémonos primero exclusivamente en las huellas más exteriores y más evidentes del texto, cuyo crecimiento describe así Michel Vinaver:

"Al comienzo de una pieza no hay ningún sentido. Pero apenas comienza la escritura de la pieza, hay un empuje hacia el sentido, un empuje hacia la constitución de situaciones, de temas, de personajes. A partir de un nudo indeterminado surgido de la explosión inicial, la pieza no deja de construirse. Al final, si está lograda, se presenta como un objeto tan rigurosamente construido como si hubiera existido un plan previo."

(*Écrits sur le théâtre* [Escritos sobre el teatro])

2. ORGANIZACIÓN, ESTRUCTURACIÓN

El título y el género: etiquetas verdaderas y falsos anuncios.

Ponerle título a una pieza es una forma, para el autor, de anunciar o de deshacer el sentido. Para el lector, el título es un primer indicio. Muy a menudo, la pieza lleva el nombre de una heroína o de un héroe, de un personaje principal. Tal es el caso de la mayoría de las tragedias antiguas o clásicas, francesas o extranjeras. *Hamlet*, *Julio César*, *Andrómaca*, *Berenice*, *Poliuto*. Nada más se dice y es como si eso bastara. El laconismo del título corresponde a la notoriedad o la grandeza del héroe.

Los títulos de comedias son un poco más parlanchines. Si hablan de un "carácter" (*El avaro*) o de una condición social, los adjetivos pueden precisarlos: *El burgués gentilhomme*, *El médico a palos*. El título lleva en sí mismo una dinámica, un embrión de relato (*La madre culpable*, *Arlequín servidor de dos amos*), el esbozo de una moraleja o el anuncio de un desenlace: *Las falsas confidencias*, *La doble inconstancia*. A menudo, el título designa irónicamente a un perfecto desconocido como héroe trágico: *Turcaret*, *El señor de Pourceaugnac*; en eso, apela a la cultura teatral del espectador. Se estableció una tradición perdurable y entre los títulos del siglo XIX encontramos tanto *Los caprichos de Marianne* como *Ruy Blas*, *No se bromea más con el amor y Los burgraves*.

El título anuncia un proyecto de acuerdo con la tradición cultural o manifiesta, por el contrario, una ruptura; en *La cantante calva*, no aparece, lo sabemos, ninguna cantante, calva o con cabellera, lo que permite a Ionesco deshacer las costumbres y las expectativas. El título también puede, en un chiste inicial, manifestar de entrada una voluntad de buen humor: *Ocúpate de Amelia*, *Se purga bebé*, *Un pijama para dos*. También puede jugar sobre muchos registros y dejarnos en la indecisión: *Final de partida* remite literalmente al final de un juego y metafóricamente a la muerte. *El caso de la calle de Lourcine* podría designar una intriga policial o un hecho crapuloso. Pero *Esperando a Godot*, se revela, en su uso, de una dudosa objetividad descriptiva.

Los contemporáneos juegan a veces con la longitud del título (*Las personas irracionales están en vías de desaparición*) o con su ambigüedad fonética (*Nina, c'est autre chose* o ¿sait autre chose?),* dan prueba de aparente objetividad (*Combate de negro y de perros*) o juegan con la metáfora (*En la soledad de los campos de algodón*). El respeto de los géneros imponía una especie de tradición de títulos; actualmente es más difícil adivinar qué cubre la denominación,

* Juego homofónico intraducible, ya que "Nina es diferente" -*Nina, c'est autre chose*- en francés suena exactamente igual que "Nina sabe otra cosa" -*Nina sait autre chose*.

a tal punto las parodias y los guiños que apelan a la cultura del espectador modificaron el uso.

En la práctica, el título nos interesa como "primer signo" de una obra, intención de obedecer o no las tradiciones históricas, juego inicial con un contenido futuro del cual es la vidriera o el adelanto, el engaña-pichanga o la apelación controlada. Las informaciones que ofrece, por frágiles que puedan ser, merecen ser retenidas.

Lo mismo ocurre con el género de la obra, cuyo anuncio sigue por lo general al título. Hemos visto que históricamente se trata de una indicación ambigua, porque recubre indiferentemente una forma de ficción, una técnica de escritura o el efecto esperado sobre el espectador. No podemos, por lo tanto, esperar gran cosa de él, más aún dado que poco a poco ha desaparecido en el uso moderno. A lo sumo, cuando el anuncio del género vuelve, podemos deducir de él una forma que el autor tiene de ubicarse bajo un estandarte cultural o de manifestar irónicamente que no se deja engañar por la relación con la tradición. Un autor que se toma el trabajo de anunciar "bufonería" en el comienzo de su texto desea evitar todo malentendido o, al contrario, lo provoca. ¿Recordamos que *El jardín de los cerezos* se titula "comedia", que *Tío Vania* tiene como subtítulo "Escena de la vida en el campo" y *Un pedido de mano* "Broma en un acto"? Es poco, y sin embargo son pistas iniciales que entran en nuestra relación con el texto.

Las grandes partes

La mayoría de los textos están organizados en diferentes partes. La forma en la que están designadas remite ya a una estética. En el uso antiguo se habla de actos, ritualmente cinco para la tragedia y la tragicomedia, tres para la comedia, pero existen excepciones. Los actos, a su vez, están divididos en escenas, en función de las entradas y las salidas de los personajes. A partir del siglo XVIII los dramaturgos hablan a menudo de *Cuadros*, refiriéndose así a una concepción pictórica de la escena, a una unidad obtenida por la creación de una atmósfera cada vez diferente.

El uso moderno duda entre los usos tradicionales y la instauración de un vocabulario que toma prestado del cine o hace leña de cualquier árbol. Los autores hablan de secuencias, de fragmentos, de movimientos (con referencia a una construcción musical), de segmentos, de jornadas, de partidas, o bien las eventuales divisiones no se nombran más y las "escenas" se suceden, a veces numeradas y tituladas, siguiendo así el uso brechtiano, a veces sin cifras. Para Vinaver, *Ifigenia Hotel* es una pieza en tres jornadas, *La demande d'emploi* (La petición de empleo) una pieza en treinta segmentos debidamente numerados,

Nina, c'est autre chose, una pieza en doce segmentos numerados y titulados (La apertura del paquete de dátiles, El asado de ternera con espinacas, etc...). En *Cabeza de oro* Claudel distingue tres partes. Jean Genet en *Los negros* no indica ninguna interrupción. Harold Pinter en *El amante* no nombra las partes y no introduce otro corte que un signo tipográfico y la referencia escénica a un "negro". Casi clásico, Beckett separa *Esperando a Godot* en dos actos.

Estos diferentes sistemas de organización se clasifican ya según una estética de la continuidad (el desarrollo está previsto sin ningún corte), ya según un principio de discontinuidad (cortes frecuentes, a menudo sistemáticos). Algunos de esos cortes son más del orden del texto, por ejemplo, los números y los títulos, si no se hacen para que los actores los anuncien y los utilicen en escena. A menudo remiten a la práctica escénica, por ejemplo, la indicación de un negro, si bien tales marcas de interrupción tienen un doble estatuto y están igualmente destinadas al lector.

¿Qué cabe esperar de estas anotaciones? Las elecciones de los autores indican que se ubican implícitamente en una tendencia de la escritura, que organizan su universo mental y lo estructuran en función de los ritmos que les son propios, que se refieren a otras artes (por ejemplo, a la pintura o a la música) en su forma de pensar el texto por cuadro, fragmento o *secuencia*, que su escritura se determina en función de la escena o que la ignoran deliberadamente. El recorte es una forma de captar lo real organizándolo. Estas elecciones también nos interesan, como marcadores temporales, para nuestro trabajo futuro sobre la organización de la duración en la ficción y la representación.

Encadenamientos y rupturas, vacíos y llenos.

Examinemos ahora cómo esas partes se continúan, se encadenan o se eluden si distinguimos principios unificadores o rupturas significativas en el tejido textual.

La continuidad lisa de la acción

La continuidad de la acción era tal preocupación entre los clásicos que el Abate d'Aubignac escribió en la *Pratique du théâtre* [Práctica del teatro] (1657):

"Por este motivo (la no interrupción de la acción) los Dramáticos excelsos siempre han acostumbrado hacerles decir a los Actores adónde van, cuál es su propósito cuando salen del Escenario, a fin de que sepamos que no estarán ociosos y que no dejarán de interpretar sus personajes aun cuando se los pierda de vista."

Lo que quiere decir que no sólo la acción debe, en nombre de la verosimilitud, continuarse en el escenario, sino que el espectador debe encontrar en el texto elementos suficientes para imaginar cómo se continúa cuando el personaje no está más en escena. El recorte en actos y en escenas que organiza la acción y ritma el texto corresponde a lo que se muestra. Se considera que lo que pasa en otra parte (el fuera del texto y el fuera de escena) o en otros momentos (los entre actos) forma parte de la acción. La verosimilitud decide también las relaciones entre las escenas, justificadas como "relación de presencia" (salidas o entradas), "relación de búsqueda" (el personaje que entra al escenario busca al que sale de él), relación por el ruido (el personaje es atraído por un ruido), relación por el tiempo (cuando no hay otra justificación que una necesidad horaria). Remitirse para los ejemplos al libro de Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France* (La dramaturgia clásica en Francia).

Sin que quepa entrar en detalles, reparemos en los bloques textuales y su articulación. El recorte del texto rara vez es independiente de una concepción del tiempo y del espacio. Las reglas de unidad de tiempo y de unidad de lugar dependen, al igual que la continuidad de la acción, de la verosimilitud.

Dejando para más adelante (capítulos 2 y 3) un examen detallado, intereseémonos sobre todo en los *vacíos*, en los momentos en que el texto se detiene y examinemos si están provistos de marcadores de tiempo o de espacio, de precisiones sobre el modo de encadenamiento.

En el *Don Juan* de Molière, cada nuevo acto indica un salto en el tiempo y en el espacio: el Acto II se inicia con una escena entre Charlotte y Pierrot; el Acto III presenta a Don Juan "con traje de campo" y a Sganarelle "como médico"; el Acto IV no precisa nada más que las presencias de Don Juan y Sganarelle y el Acto V comienza por un parlamento de Don Luis a su hijo. Nada demasiado sorprendente salvo algunas elipsis también comentadas (cómo el amo y el criado han encontrado sus trajes) y sobre todo la entrada de los paisanos en el Acto II, que denota un cambio de punto de vista y la llegada de un segundo hilo de la historia. Cosa que d'Aubignac admite, a condición de que esas segundas historias estén "tan incorporadas al tema principal, que se las pueda separar sin destruir toda la obra".

Entre los dos actos de *Esperando a Godot* hay indicaciones escénicas aparentemente contradictorias: "Mañana siguiente. Misma hora. Mismo lugar" y un poco más adelante: "El árbol luce algunas hojas". Beckett "pensó" en la relación entre los dos actos e informa de manera muy clásica su encadenamiento. Luego crea confusión sirviéndose de un viejo truco de teatro, la simbolización de un cambio de estación por las hojas del único árbol. Impecablemente "clásico" en apariencia, mezcla sin embargo todas las pistas.

Cualquier reflexión sobre *Esperando a Godot* debe detenerse en esa curiosa coyuntura y determinar todo lo que entraña desde el punto de vista dramático.

Imposible ir más lejos sin entrar en los detalles de la fábula, en las articulaciones del relato, las elecciones narrativas, los vacíos y las lagunas.

La discontinuidad afirmada

Totalmente diferente es la organización de una pieza como *Santa Juana de los mataderos* de Bertolt Brecht. Ella comprende trece partes numeradas y subpartes correspondientes, en general, a un cambio de lugar. Una frase resume cada vez el desarrollo de la acción. Así, (I) "El rey de la carne, Pierpont Mauler, recibe una carta de sus amigos de Nueva York" y otra precisa el lugar: *Chicago, los mataderos*. Después (II), Derrumbe de las grandes fábricas de conserva de carne y, *Delante de la fábrica de conservas de Lennox*, después, *Una calle*, después, *Delante de la casa de los sombreros negros*. La acción salta de un lugar a otro. Estamos en otro sistema dramático fundado sobre la discontinuidad y sobre la elipsis. La articulación estructural no descansa más sobre la interdependencia de las partes, sino por el contrario sobre su autonomía, cada parte debe, pues, ser tratada "por sí misma".

Desde *Woyzeck* de Büchner y sin que sigan necesariamente todos los principios de la dramaturgia épica, los autores adoptan una escritura fundada sobre la alternancia de los vacíos y los llenos que puede incluso convertirse, en la práctica contemporánea, en un uso sistemático del fragmento. Discontinua, elíptica, abierta, es decir que le deja al lector mucho que construir e imaginar, esta escritura, voluntariamente lacónica, organiza el mundo según un principio de falta. Jamás se dice todo, todo no se puede decir, todo nunca puede decirse. Es el caso de un autor alemán como Heiner Müller y, en grados diversos, de muchos de los dramaturgos franceses contemporáneos.

Esta oposición continuo/discontinuo no siempre es tan radical y no corresponde de manera absoluta a una evolución histórica. Los dramaturgos isabelinos y los dramaturgos franceses de la primera mitad del siglo XVII (comprendido el joven Corneille en algunas de sus primeras obras) usan el principio de discontinuidad. Las escenas y los actores no se encadenan, las historias comportan muchos "hilos", la acción y los personajes saltan de un lugar al otro. El mundo que se exhibe no obedece a una construcción armoniosa y equilibrada.

No todas las escrituras continuas o discontinuas se oponen de manera esquemática o remiten de manera absoluta a dos visiones del mundo. Sin

embargo, al captar los principios de construcción de una obra, nuestro objetivo es acercarnos a su ritmo propio y superar el simple principio descriptivo. Existen muchos textos, puramente formales, que imitan los principios de organización sin producir gran cosa desde el punto de vista del sentido y de lo sensible. Nuestro trabajo sobre las formas no podría ser perentorio, no puede más que ayudar a formular hipótesis.

3. EL MATERIAL TEXTUAL

Al hojear una obra teatral "para hacerse una idea de ella", se advierte a menudo una organización tipográfica diferente de la de una obra novelesca, por ejemplo. El texto teatral presenta más "blancos" cuando está dialogado y, por lo común, comporta los nombres de los personajes encargados de decir el texto. De un primer vistazo, se advierten los equilibrios y las distribuciones de las masas textuales. A veces un diálogo se encadena de manera apretada, según un principio de remisión alternado (*Woyzeck*, *Esperando a Godot*), otras manifiesta una evidente desigualdad en la longitud de los parlamentos. Los grandes "ladrillos" de texto señalan las tiradas (largos parlamentos de un personaje sin que ningún otro reaccione) o los monólogos. En casos excepcionales, el texto está formado sólo por muchos monólogos alternados, o por un solo monólogo (por ejemplo, *Discours aux animaux* [Discurso a los animales], de Valère Novarina).

El texto propiamente dicho se presenta bajo la forma de verso o de prosa, está puntuado de manera común o no. Por fin, algunos textos teatrales comprenden, además del texto destinado a ser pronunciado por los personajes, un metatexto (o texto sobre el texto), conjunto de didascalias provistas por el autor, a menudo diferenciadas por una tipografía particular.

Didascalias

En sus orígenes en el teatro griego, las didascalias estaban destinadas a los intérpretes. En el teatro moderno, donde se habla de indicaciones escénicas, se trata de textos que no están destinados a ser pronunciados en escena, pero que ayudan al lector a comprender y a imaginar la acción y los personajes. Esos textos son igualmente útiles para el director y los actores durante el trabajo de ensayos, aun cuando no los respeten. Distinguimos las indicaciones que sólo conciernen a la conducción del relato (de la fábula, como veremos), de las que serían estrictamente escénicas.

Generalmente, al margen del texto destinado a ser actuado, las didascalias a menudo son muy raras (como ocurre en general en el teatro clásico) o inclu-

so están totalmente ausentes. Por eso los comentadores se interesan tanto más en esas notaciones, por ejemplo, cuando Racine precisa que "Berenice se deja caer sobre un asiento" (*Berenice*, V. 5).

Cuando el autor no da ninguna indicación, desea abstenerse de ofrecer otras pistas para la representación que las incluidas en el texto de los personajes. Mantiene la apertura, es decir, la ambigüedad de su texto, y le deja el campo libre al lector, no imponiendo de entrada ninguna interpretación que sirva de modelo a la representación. De esa forma también da a entender la importancia que le acuerda a las palabras pronunciadas por los actores, mayor que a cualquier cuadro figurativo o a cualquier sistema de actuación.

Inversamente, algunos autores acuerdan un lugar considerable a las indicaciones escénicas, como si definieran de entrada la forma de la representación o como si no pudieran imaginar el texto de los personajes independientemente del marco en el cual será producido. Escritores tan diferentes como Feydeau, Jean Vauthier o incluso Samuel Beckett, por ejemplo, redactan con un cuidado casi maniaco sus indicaciones escénicas. *Final de partida* de Beckett comienza con tres páginas de indicaciones escénicas, que precisan primero el espacio y después la interpretación, como en este extracto:

"Él (Clov) va a ponerse bajo la ventana de la izquierda. Marcha rígida y vacilante. Mira la ventana de la izquierda, la cabeza echada hacia atrás. Gira la cabeza, mira la ventana de la derecha. Va a ponerse bajo la ventana de la derecha. Mira la ventana de la derecha, la cabeza echada hacia atrás. Da vuelta la cabeza y mira la ventana de la izquierda. Sale, vuelve enseguida con un escabel, lo instala bajo la ventana de la izquierda, se sube, abre la ventana. Baja del escabel, da seis pasos hacia la ventana de la derecha, vuelve a tomar el escabel, lo instala bajo la ventana de la derecha, se sube, abre la cortina. Baja del escabel, da tres pasos hacia la ventana de la izquierda, vuelve a tomar el escabel, lo instala bajo la ventana de la derecha, vuelve a tomar el escabel, lo instala bajo la ventana de la derecha, se sube, mira por la ventana. Risa breve (...)."

Estas indicaciones conciernen a la acción. Por más que sean casos excepcionales, existen obras donde todo el texto está constituido por indicaciones escénicas que describen con exactitud las acciones que los personajes deben cumplir. Es el caso de *Acto sin palabras* de Beckett, de *Concert à la carte* (Concierto a elección) de F.X. Kroetz, de *El pupilo quiere ser tutor* de P. Handke. Estos textos, que no están destinados a ser dichos, constituyen el material principal de la actuación.

Las búsquedas escénicas de la actualidad mezclan las pistas demasiado simples de una primera distinción sobre la naturaleza de los textos. Volveremos a esto a propósito de la enunciación, pero como las indicaciones escénicas ocupan todo el texto, a veces los directores las hacen pronunciar sobre el escenario, creando mezclas entre la palabra y la acción. Razón de más para operar distinciones netas en el nivel del análisis del texto.

¿Escrito hablado o habla escrita?

El texto de teatro tiene el estatuto extraño de un escrito destinado a ser hablado, de un habla escrita que espera una voz, un aliento, un ritmo. A causa de sus orígenes, reales o míticos, de la transmisión oral, de una tradición de declamación, le buscamos o le acordamos las virtudes particulares de las palabras que se pronuncian con facilidad. ¿Encontramos las huellas de este estatuto en las escrituras que imitan más o menos la oralidad?

Todo el mundo está de acuerdo cuando se trata del teatro en verso. Se comentan los ritmos, los encabalgamientos, las asonancias y las cualidades de las rimas y en el estudio literario usual nos empeñamos en sacar un sentido de ello. Sin embargo, antes del sentido, lo que nuestra memoria ha retenido es a menudo la forma "en que las cosas se dicen". El "A mí, conde, dos palabras" de Corneille, alguna deslumbrante tirada de Hugo, los versos de *Cyrano de Bergerac* o los ritmos extraños de Claudel. El teatro saca de ellos una imagen sonora e incluso un poco atronadora que cubre a menudo las pequeñas músicas de otros textos.

Todo comienza, sin embargo, con el silencio y, como lo veremos a propósito de la enunciación (capítulo 4), cuando "no habla" (o no habla más) es a menudo tan interesante como "cuando habla". Pero esto concierne más a los discursos de los personajes que a la lengua de los autores.

El teatro puede recurrir tanto a la metáfora de gran estilo como a la jerga, al léxico cuidadoso de un Giraudoux como a las lenguas más limitadas de las regiones y de los dialectos, reales o imaginarios. Michel Tremblay escandalizó a una parte de Québec, antes de triunfar, escribiendo en *joual* (lengua popular quebequense) mientras que las escenas en Montreal usaban sobre todo el "françâ", tan castigado como la imagen que se hacen de nuestras bocas redondeadas formando las vocales. Michel de Ghelderode es un flamenco que escribe en un francés rugoso y resplandeciente, de sintaxis dura y de ritmo imprevisible. Valère Novarina obtuvo un gran éxito con un *Discours aux animaux* cuya escritura se sirve de la oralidad. Nada que ver con la armonía raciniana alternativamente preciada (la musicalidad en el teatro) y temida (¿cómo decir y actuar Racine?):