Síntesis prematura

o cierre provisional **por inventario de fin de siglo**

[Patrice Pavis]

Texto de la conferencia pronunciada en Madrid el 26 de noviembre de 1998, en el Congreso Internacional "Autor teatral y siglo XX"

¿Es posible imaginar cómo serán el teatro o la escritura dramática en el siglo próximo, teniendo en cuenta que, inundados por tantas experiencias y tantas informaciones fragmentarias, apenas si sabemos lo que nos reserva nuestro propio fin de siglo?

"Hay necesidad de formas nuevas", exclamaba el Treplev de *La Mouette,* cuando el siglo anterior agonizaba. Hoy, nadie sostendría lo contrario; y, sin embargo, ¿de qué formas hablamos? ¿Bastaría con prolongar las líneas de fuerza que creemos distinguir en una decena de obras pertenecientes a estos últimos diez o veinte años para, así, hacernos una idea, siquiera esquemática, de lo que será la escritura teatral por los siglos de los siglos o, cuando no, al menos, en las próximas temporadas?

¡Supongamos que sí! Supongamos que las obras de Vinaver, Calaferte, Koltès, Bourdet, Rousseau, Lagarce, Lemahieu y Jouanneau se prolongan a través de sus autores, o bien, que son reemplazadas por otras situadas en esta línea de la creación dramática actual que se prevé más orientada hacia el futuro.[1] Se trataría aquí, en suma, de partir de las características generales de estos textos tan diferentes entre sí, de su hermenéutica, de su visión del mundo y del tipo de puesta en escena que piden, para tratar de imaginar cuáles serán los frutos que otorgarán a la próxima o próximas generaciones.

Una escritura poéticamente literal

Todas estas obras, elegidas al azar de los muestreos, aunque procurando abrir el abanico de posibilidades y favorecer la diversidad de puntos de vista, ofrecen la impresión de una comunidad de intereses, como si los autores, esos "solitarios intempestivos"[2], hubieran dado su palabra de entenderse en lo esencial.

1º) Estos textos dramáticos son perfectamente legibles, son literarios y deben ser tomados de manera literal. Comparadas con las del período precedente (el del absurdo o de Beckett), estas obras son comprensibles, al menos en el detalle de su escritura, más que en su anécdota o en su subtexto. Lo más sencillo, para comprender estos textos, es –insistimos– tomarlos al pie de la letra, sin buscar en ellos sentidos metafóricos u ocultos. Aunque son complejos, polisémicos y, con frecuencia, indeterminados, se dejan descifrar mejor en su nivel primario.

2º) No se trata, como ocurría algunos años antes, de fragmentos o materiales recopilados de aquí y de allí, un modo de "hacer teatro de todo" (Vitez), sino de textos extraídos de un vaciado orgánico, el de un autor auténtico y el de un asunto ya rehabilitado, tras los excesos del estructuralismo. Estos textos de autor se leen como obras literarias y no como escenarios proyectables, como bosquejos o como cañamazos para la improvisación o para el juego. Es cierto que han sido escritos "para la escena", por autores que conocen bien todos los secretos de ésta, pero no han sido redactados desde la perspectiva de una puesta en escena considerada entre sus diversas opciones. Estos autores, en efecto, tendrán buen cuidado, en lo sucesivo, de no depender para su existencia de la buena voluntad de un director escénico. Vinaver afirma que ellos tienen "interés en distanciarse de las prácticas escénicas y en

[1] El corpus comprende las obras siguientes, todas ellas escritas entre 1984 y 1996:
Michel Vinaver: *Portrait d'une femme* (1984)
Louis Calaferte: *Un Riche, trois pauvres* (1986)
Bernard–Marie Koltès: *Dans la solitude des champs de coton* (1987)
Gilles Bourdet: *Rue chaude* (Théâtre sans importance) (1987)
Josanne Rousseau: *Un peu d'effroi* (1988)
Jean–Luc Lagarce: *J'étais dans ma maison et j'atendais que la pluie vienne* (1994)
Daniel Lemahieu: *Nazebrock* (1996)
Joël Jouanneau: *Allegria* (1996)

[2] Por retomar el bello nombre de la editorial de textos teatrales dirigida por François Berreur.

concentrarse en la producción de textos 'autónomos', [...], textos que imponen su existencia por su sola evidencia en el plano poético".[3]

3º) Estos textos poseen a veces un amaneramiento inesperado en tanto que reposa sobre temas más bien sórdidos *(Nazebrock, Dans la solitude):* resulta de ello un estilo heroico-cómico, situado en la tradición de los disfraces de los siglos XVII y XVIII. Su lenguaje posee una fuerte impronta clásica, tanto si el amaneramiento es positivo (Koltès, Lagarce) como si es negativo (Lemahieu, Bourdet, Calaferte). Este amaneramiento y esta artificiosidad en la expresión no excluyen, sino todo lo contrario, una autenticidad en los personajes y en las situaciones.

4º) Los textos son, por otra parte, más fáciles de representar, de interpretar sobre la escena por un actor, que de leer, como si bastase con desenvolverlos, con sacarlos de la caja del libro para desplegarlos sobre la escena y hacerlos así accesibles a la mirada del espectador. Un taller en el que se cotejen varios de estos posibles desarrollos es, con frecuencia, la mejor vía de acceso a esta dramaturgia.

5º) La escritura posee, en efecto, una gran intrincación retórica y se hace necesario proporcionar a la frase –mediante la lectura o mediante la interpretación escénica– los apoyos vocales y gestuales necesarios para que aparezca límpida y lineal (Lagarce, Koltès, Vinaver, Jouanneau). La retórica de la frase y de la voz va frecuentemente acompañada por un retorno a una oralidad propia de la lengua poética, bien sea lírica *(J'étais dans ma maison...),* musical *(Allegria)* o cotidiana *(Rue chaude, Nazebrock).*

6º) Esta poesía del texto aparece frecuentemente vehiculada por un concierto de voz (Lagarce), una polifonía (Jouanneau), un sistema de ecos (Vinaver) o de interrupciones (Calaferte), que acaban por tejer un fino tamiz de alusiones y de reiteraciones. En *Allegria,* el violoncelo y la voz dialogan temática y musicalmente. En *J'étais dans ma maison,* cinco voces evocan el regreso del hermano pequeño y declinan cinco figuras originales de la espera, del deseo y de la palabra femenina.

7º) La palabra humana no reintroduce, como en tiempos de Brecht, la problemática de la falsa conciencia, ni, como en Beckett o en Sarraute, la del lenguaje y el silencio, elementos éstos que ya no traban, sino todo lo contrario, el funcionamiento del drama. El silencio no excluye ahora la palabra, y el lenguaje ha reencontrado su relación con lo real: habla del mundo y éste se deja describir por él, bien sea por medio de largos monólogos que casi destruyen la tensión dramática (Koltès, Lagarce) o por medio de diálogos muy tensos y elípticos (Calaferte, Bourdet, Rousseau). El silencio al que se aspira ahora es el de la calma en medio del ruido de la comunicación y en medio de los sobreentendidos verborreicos de la conversación. Renace así el gusto por volver a contar una historia, a pesar de la gran complejidad formal. La nueva novela y su teatro habían perdido la voluntad de relatar y preferían repetir sin cesar los mecanismos del discurso y de la enunciación, socavando así el lenguaje. Una obra aparentemente tan desconstruida como *Portrait d'une femme* evoca, sin embargo, la historia de Sofía y reconstruye los móviles de su gesto a partir de escenas en las que se establecen relaciones mutuas.

8º) Vuelve a tomar, por ello, fuerza el diálogo, pasado ya el énfasis en el teatro épico, en los monólogos líricos, en el anti-teatro y en el documento teatralizado. Incluso dilatado en réplicas interminables (Lagarce, Koltès), el diálogo tiende ahora al intercambio de puntos de vista o de argumentos (Rousseau, Jouanneau, Bourdet). La controversia sobre los géneros ("¿es o no teatro?") ha sido enterrada desde hace mucho: nadie se pregunta ya si el texto presenta una especificidad teatral, si es legítimo "hacer teatro de todo" (Vitez), si el texto dramático se deja "traducir" con facilidad en lenguaje escénico.

9º) El teatro parece haber recobrado la confianza en un lenguaje dramático (con tensión, intriga, personajes), no solamente en aquellos dramaturgos que vuelven a conectar con la obra bien hecha (Rousseau), sino también en aquéllos que van al encuen-

El silencio no excluye ahora la palabra, y el lenguaje ha reencontrado su relación con lo real: habla del mundo y éste se deja describir por él.

[3] Michel Vinaver, entrevista, Théâtre/Public, nº 74, 1987, p. 11.

La idea de pertenecer a una vanguardia les resulta extraña, y aún más la de sustentar una tesis o la de representar un sistema filosófico.

tro de la enunciación teatral, hablando del pasado en textos casi narrativos (Lagarce).

10º) Esta vuelta del intercambio dialogado, de la dramaticidad, tras el período épico brechtiano y tras el anti-teatro absurdista o metadiscursivo, se manifiesta asimismo mediante una voluntad, a menudo consciente, de reanudar el contacto con la alteridad: se provoca al otro para hacerle hablar (Koltès, Bourdet), se ansía contender con él y llegar casi al límite del conflicto.

11º) La alteridad y la dramaticidad tienden a reemplazar a la teatralidad, a no contentarse con un espacio o con una imagen escénica espectacular. Por naturaleza, ponen su confianza en el intercambio y en el conflicto, a pesar de que las formas discursivas adoptadas (monólogo, lenguaje poético, sujeto hablante múltiple) puedan parecer, a primera vista, alejarse de aquéllos.

Esta restauración o este retorno del texto y de lo dramático, del diálogo y del conflicto conciernen a la mayor parte de nuestros autores, hasta el punto de que resulta legítimo preguntarse si todos estos textos no utilizan una única y gran forma que cada autor se contenta con llenar y colorear a su manera: la forma neo-lírica y neo-dramática de una nostalgia individual, de una queja dolorosa, de una subjetividad poética, de una interrogación insistente, de una interpelación del mundo. Y, sin embargo, esta interpelación no espera del mundo ni del teatro ninguna respuesta inmediata. Todos estos autores, en efecto, cualquiera que sea la diferencia entre ellos, tienen en común un nuevo uso hermenéutico de los textos. Ellos nos invitan a leerlos según unas nuevas reglas y con una gran flexibilidad que puede pasar fácilmente por ausencia de un método afirmado y explícito. Resulta, en el fondo, que la teoría y el análisis están notoriamente inermes frente a la diversidad de las obras y, sobre todo, frente a la facultad que éstas poseen de ser leídas y apreciadas de mil maneras. A esto se añade una visión del mundo que, en conjunto, carece también de radicalidad y, por decirlo así, de método. Esta visión del mundo parece, en efecto, haber perdido todo deseo de explicar, o simplemente de comprender, el mundo, como si la cuestión del sentido, tanto de la obra como del mundo, hubiera acabado por ser obsoleta.

Una visión del mundo sin ilusión

1º) ¿Resulta legítimo, según lo anterior, buscar en estos autores una visión del mundo que sustente sus ensayos dramáticos? En todo caso, no es posible hallar una visión del mundo que les sea común. Ellos no apelan a ninguna filosofía -existencialismo, nihilismo, absurdismo, marxismo- ni a ningún movimiento artístico. La idea de pertenecer a una vanguardia les resulta extraña, y aún más la de sustentar una tesis o la de representar un sistema filosófico. Si carecen de una visión total del mundo, de "Weltanschauung", tampoco experimentan de entrada un culto particular por el fragmento. Su universo es más bien el de las representaciones individuales, que, sin embargo, no excluyen una consideración global de los problemas. Esta globalización afecta tanto a la internacionalización de las relaciones económicas como a la consideración desde una perspectiva social, psicológica, filosófica y moral de todo lo que concierne de una manera global o local a la vida de los individuos. Poseen estos autores una visión agridulce, pero nunca nihilista, de la existencia; no tienen ilusión, pero tampoco desesperación.

2º) Como prueba de lo anterior, tenemos su voluntad de reconstruir una relación humana, a través de cualesquiera conflictos (Koltès, Jouanneau, Lagarce), de recuperar una unidad perdida, de reencontrar al otro en sí mismo y en el adversario. Esto es el fin del monodrama a la manera de Beckett, el del individuo que busca en sí mismo una salida inencontrable. Cada uno de estos autores intenta, a su manera, rebatir alguna cosa. El repartidor y el cliente se enfrentan entre sí por el placer de la lucha verbal, pero ambos intentan restaurar a cualquier precio la dialéctica del deseo y del intercambio humanos, antes bloqueada por la renuncia a abrirse al otro. *Nazebrock* busca su propia voz, su identidad y su humanidad, y las encuentra en la mirada al otro y en la del otro. El joven invisible de *J'étais dans ma maison* provoca con su regreso una serie de monólogos, a través de los cuales, las cinco mujeres se ven forzadas a reconsiderar sus valores morales, sexuales y humanos.

3º) La ausencia de ilusión se explica también por la soledad de los personajes, una soledad existencial y metafísica, pero que se manifiesta también en la vida social (Calaferte, Lemahieu, Rousseau, Bourdet) y en la dificultad de hablar (Koltès, Lagarce). El lenguaje es un cuchillo de doble filo que acentúa la soledad, al menos en Lemahieu, Lagarce y Koltès. Éste último establece de manera expresa el vínculo entre el lenguaje y la soledad: "Los muros que se erigen entre las personas, ¿son traducidos por el lenguaje o es el lenguaje el que está en el origen de su soledad? Yo diría que existe entre ambos extremos una relación dialéctica"[4]. Pese a este "ensayo de soledad"[5], el intento de cada uno por quebrar los muros, por salir al encuentro del otro, no es inútil, sino que testimonia incluso un optimismo moderado, una voluntad de aceptar el desafío de un mundo que pretende tenerlo todo previsto para nosotros.

4º) Este desafío es, antes que nada, la aceptación del combate. Bien sea en el marco de una soledad, de una alegría o de una casa, existe siempre la voluntad de saber, de hacer hablar al otro, de confiarse a él, de interpelar al mundo en sus certezas. Bien es cierto que ya no hay, en esta interpelación, la antigua radicalidad de las vanguardias de los años veinte ni, tal vez, la de los años cincuenta y sesenta, esto es, el rechazo global del mundo, la pretensión de un cambio completo; sino más bien la invitación a efectuar rechazos localizados y el deseo de regular de manera pragmática las cuestiones, una tras otra, de una manera reformista y no revolucionaria, así como la aspiración a una "guerrilla pacifista". No se trata ya de interpretar ni de transformar el mundo, a la antigua manera de un Hegel o de un Marx, sino de interpelarlo, sin esperar a cambio una respuesta inmediata.

Escritura y personaje

De esta visión del mundo en medias tintas surge una escritura muy diversificada y difícil de abordar mediante las categorías clásicas de dramaturgia y personaje. En efecto, aquello que predomina y aquello sobre lo que los autores concentran sus esfuerzos no es ni la invención de una dramaturgia nueva (como habían hecho las vanguardias), ni la invención de un nuevo tipo de personaje o de anti-personaje, como en el período precedente; sino la creación de una escritura nueva, de una superficie discursiva original.

Por "escritura" es necesario entender la superficie textual, los procedimientos retóricos y estilísticos de la frase, los mecanismos textuales a los que se les denomina juegos de lenguaje, formas de discurso, "figuras textuales" (Vinaver)[6], figuras de retórica, medios estilísticos. Vemos aquí cómo la perspectiva de una dramaturgia clásica ha sido definitivamente invertida. En el análisis clásico se partía de los personajes, según su psicología o su esquema actancial, tan simplificadores el uno como el otro; después se pasaba al estudio de la dramaturgia -fábula, acción, espacio, tiempo- para describir las macroestructuras de la obra. Solamente entonces, al final del recorrido, se abordaban los procedimientos de escritura y de estilo (término éste casi desterrado del vocabulario crítico desde el estructuralismo). De modo contrario, en el análisis de los textos contemporáneos no sirve de nada comenzar por un estudio de los personajes, dado que el texto prescinde frecuentemente de ellos o no los caracteriza de manera psicológica o sociológica. No es más aconsejable partir del estudio de la dramaturgia, porque frecuentemente ésta no es más que un cómodo molde que los autores toman prestado para concentrar sus esfuerzos en la escritura, en el discurso y en los mecanismos textuales, de manera que se hace necesario, en consecuencia, ocuparse de ellos en primer lugar.

La secuencia del estudio de los textos contemporáneos debería, pues, ser ésta: 1º) textualidad; 2º) dramaturgia; 3º) personajes. Se partiría así de la descripción de las figuras textuales, se vería de qué manera éstas se reacomodan en formas dramatúrgicas, antiguas o nuevas; se observaría finalmente si esas acciones son realizadas por entidades psicológicamente caracterizadas o por actantes abstractos que no son encarnados por actores.

Y, sin embargo, pese a todo, el personaje, lejos de desaparecer, como en la época de un Sarraute o de un Beckett, retorna con marcada fuerza y frecuenta de nuevo

El lenguaje es un cuchillo de doble filo que acentúa la soledad.

[4] Bernard–Marie Koltès, entrevista. Citado por Lantéri, p. 400.

[5] Título de una recopilación de poemas de Antoine Vitez.

[6] Michel Vinaver, *Ecritures dramatiques,* Arlés, Actes Sud, p. 901–904.

Los dramaturgos recuperan el placer de mostrar aspectos íntimos de los personajes a los espectadores–voyeurs

la escritura dramática contemporánea.

1º) El personaje está lejos de su desaparición. Tras la nueva novela y el nuevo teatro, se podría pensar que su última hora está cumplida. En Beckett o en Sarraute no comportaba otra cosa más allá de simples números o letras (H1, F1, etc.). Pero allí donde la fragmentación del texto y la ausencia de caracterización son máximas (Vinaver, Jouanneau), el personaje permite finalmente ser constituido. El rompecabezas de *Portrait d'une femme* acaba por restituir una imagen muy tenue del personaje, de sus motivaciones, de su entorno. Los dramaturgos recuperan el placer de mostrar aspectos íntimos de los personajes a los espectadores–voyeurs: la conversación de un inspector de policía con una prostituta *(Rue chaude)* o el reencuentro de dos amantes algunos años después de su separación *(Un peu d'effroi)*.

2º) El personaje, amenazado durante otro tiempo en su identidad, lleva ahora a cabo un regreso significativo: como recomposición de las piezas del rompecabezas en *Portrait d'une femme,* como unidad de elementos contrarios (el repartidor y el cliente) en Koltès, como circulación de música y de palabra en *Allegria,* como permutación de los pronombres personales en *Nazebrock.*

3º) Pese a la preponderancia de la textualidad, de la superficie discursiva, la categoría del personaje no se halla disuelta en ellas. Una nueva relación se establece entre texto y personaje. Ambos no son ya mutuamente excluyentes, sino que se complementan: el "efecto de personaje" no eclipsa el texto, sino al contrario. La obra de Koltès es como la prueba milagrosa de esta nueva alianza: incluso en personajes tan fuertes como los de *Dans la solitude,* los comediantes Patrice Chéreau y Pascal Gregory nos ayudan a "escuchar el texto" dibujando mediante su dicción, sus apoyos gestuales y rítmicos, su juego de miradas y de actitudes, la retórica de la frase koltesiana. Ellos respetan y hacen sentir la fragilidad textual y el arte del fraseo dando una caracterización muy sutil, a veces histriónica, de los dos vagabundos.

El acceso al personaje no pasa, pues, necesariamente por un análisis psicológico o actancial; se efectúa gracias a la presencia rítmica y vocal de las convenciones, de la dicción, del movimiento de la frase; un descubrimiento que Copeau, Dullin y Jouvet habían ya realizado inscribiéndose, como Vitez o Mesguich, en la tradición francesa de la declamación. En este teatro, los efectos de realidad o de autenticidad y los efectos de teatralidad están estrechamente ligados y se alternan: esto se verifica en las puestas en escena, sea la de Koltès por Chéreau, la de Lagarce por Nordey o la de Jouanneau por Jouanneau. Se percibe, entonces, la importancia de la puesta en juego de estos textos, si se desea leerlos e interpretarlos. Ante la imposibilidad de ponerlos en escena una y otra vez, el lector es invitado a ponerlos en juego, a imaginar cómo la escena y la elección de una u otra opción les conferiría un sentido, esto es, una existencia. Por todo ello, sin entrar en el detalle de las puestas en escena ya efectuadas sobre estos textos, es bueno tratar de vislumbrar su relación con la práctica, sea ésta simplemente la lectura, o bien, la puesta en juego, esto es, en escena.

La puesta en juego

Es bien conocida la regla general según la cual el texto se halla más o menos inscrito en una situación dramática que el lector reconstruye mentalmente. Si el texto es "fuerte", semántica y sintácticamente, contendrá en sí su propia situación dramática y no tendrá necesidad de ser puesto en escena para "existir". Si es "débil", si su lectura deja al lector con hambre, con la impresión de haber leído un guión escénico o un resumen, el texto reclamará una situación escénica muy fuerte o un lector capaz de imaginar esa situación.

Considerado lo anterior desde el punto de vista de la situación escénica, se dirá, por el contrario, que una situación escénica fuerte tiende a "tragar" al texto, a tornarlo accesorio, mientras que una situación escénica débil deja intactas todas las posibilidades de que el texto sea entendido por el espectador.

Las ocho obras de nuestro corpus se reparten de manera bastante equitativa entre esos dos tipos de figura: 1º) texto fuerte/escena débil; 2º) texto débil/escena fuerte.

1º) *Dans la solitude, J'étais dans ma maison, Portrait d'une femme* no demandan al lector más que una representación mental bastante limitada por la situación de enunciación y por una posible puesta en juego. La pieza de Koltès adopta aires de tratado de economía política o de filosofía del deseo; no sugiere una puesta en escena particular, sino todo lo más, un sentido de la coreografía para hablantes ocupados en codificar sus menores desplazamientos y su actitud de habla y de escucha. El poema dramático de Lagarce se aprecia a través de la declamación lírica, fácilmente repetitiva y musical de sus versículos, en la que cada voz no adquiere su sentido y su resonancia más que con relación al espacio abstracto del coro y con relación a un espacio escénico concreto en el que figuraría también el lugar de la habitación del hermano. El *Portrait* de Vinaver se reconstruye a medida que el lector percibe los ecos, los recortes, los encadenamientos, las alusiones de las palabras cambiadas. Su puesta en escena no hace más que actualizar, bastante arbitrariamente, una de las posibles redes de aquellos ecos, cerrando así el texto a otras numerosas interpretaciones escénicas implícitas.

2º) Por contra, *Rue chaude, Un Riche, trois pauvres, Un peu d'effroi,* obras cuya escritura es mucho más tributaria de la antigua dramaturgia fundada sobre el conflicto y el diálogo, presentan una situación dramática muy fuerte y explícita. La violencia de las relaciones humanas tiende a absorber el texto en la situación dramática y, por lo mismo, a reducir la parte enigmática y a cerrar posibles vías de lectura. En consecuencia, las tres obras poseen una gran fuerza teatral, "difundiéndose" esta teatralidad, en todo caso, a partir del intercambio verbal.

3º) Entre estas dos categorías demasiado tajantes, se podría insertar otra formada por textos que son a la vez "legibles" y "visibles", que se defienden tanto por sí mismos como servidos por una puesta en juego. Es el caso de *Allegria* y de *Nazebrock.* Estas obras reposan sobre una situación dramática muy fuerte, ya sea la del conflicto del profesor o del alumno, o bien, los diálogos amorosos del héroe de personalidad perturbada. Al mismo tiempo, aparecen articuladas mediante una arquitectura rítmica, una lengua inventada o extraña y un sentido de lo no-dicho que fascinan al lector y bastan para su dicha, sin que éste tenga necesidad de "traducir" este lenguaje en acciones escénicas, porque las palabras ya son en sí mismas acciones.

Tanto si son obras en mayor medida 1º) legibles, 2º) visibles o 3º) ambas cosas, se constata que estos textos son, paradójicamente, legibles y, a la vez, no concretizables. Se leen, ya lo hemos dicho, de manera más bien literal y fácil, pero no sabríamos transcribirlos término a término y de manera concreta sobre la escena, como lo desearía, por ejemplo, la fenomenología de un Ingarden preocupado por el trasvase de los elementos del texto a la concretización escénica. La situación de enunciación de estos ochos textos no ha sido, pues, teatralizada, al menos de manera mimética: ninguna casa ni calle caliente, ningún campo de algodón, tribunal o cementerio son necesarios para figurar una acción que, para existir, no necesita más que una convención de juego. La situación demanda más bien un dispositivo de enunciación neutro, no realista, como, por ejemplo, la forma no figurativa de un oratorio para *J'étais dans ma maison* o el juego de ecos, formado por avances y retrocesos, para el vendedor y el cliente en *Dans la solitude.* El mundo exterior, abstracto y convencional, escapa a todo mimetismo y se concentra en las relaciones de poder que la lengua y la retórica, esas armas eternas y fatales, han forjado tanto para la lectura como para la presentación escénica.

La enunciación escénica es, con frecuencia, metafórica (todos estos lugares lo son de manera simbólica con respecto a una situación que excede a la anécdota de un lugar real) o metonímica (un elemento aislado representa al conjunto). Así, en la puesta en escena de la obra de Lagarce por Nordey, para designar la espera de las mujeres y el más allá próximo pero inaccesible de la cámara mortuoria, las cinco actrices elevan con frecuencia simultáneamente el brazo derecho, signo rítmico y coral antes que semántico.

El actor no encarna a un personaje ni reconstruye una situación. Es más bien un

Patrice Pavis durante la lectura de su ponencia.

La violencia de las relaciones humanas tiende a absorber el texto en la situación dramática

filtro, un guardagujas, un intermediario para los elementos que él elige, o no, hacer pasar del texto a la escena. Del texto, él da a entender lo que quiere, y no una totalidad coherente. Pero la suma de estas elecciones de todos los actores acaba por formar un sistema coherente y codificado, reconstruible mediante recortes, y que a veces se denomina metatexto o discurso de la puesta en escena: es el sistema simplificado y codificado de la puesta en escena, la realización escénica de las opciones dramatúrgicas del director escénico.

La práctica de estos textos dramáticos y el modo de juego que resulta de ellos reclama también un nuevo tipo de trabajo actoral. En lugar del actor que encarna y caracteriza a su personaje o del actor que se distancia de él siguiendo la técnica meyerholdiana o brechtiana, encontramos en lo sucesivo un actor–dramaturgo que participa en las elecciones y en los cambios dramatúrgicos. En las piezas de Vinaver, Lemahieu o Jouanneau, este actor–dramaturgo encadena las réplicas, sugiere las redes de ecos y de significaciones, imprime su ritmo a la corriente textual y contribuye así a la elaboración de la partición del espectáculo y de su significación. Omnipresente y versátil, es capaz una y otra vez de concentrarse o de esparcirse, debiendo gobernar su cuerpo y su mente; se sitúa en la intersección del texto dicho y de la escena representada, y, cuando se mueve por el escenario, son los textos de un Vinaver, de un Jouanneau, de un Lemahieu o de un Lagarce los que se mueven con él, los que se constituyen y se solidifican. Todo desplazamiento "dicho", evocado por el personaje e imaginado por el espectador implica un desplazamiento en acto. Enseguida el espectador no sabe ya distinguir aquello que ve de aquello que imagina; él "ve" el texto, tanto sobre la página como sobre la escena. Los textos fuertes de nuestro corpus realizan buena parte de esta propiedad kinestésica del lenguaje. El actor, al igual que el lector o el espectador, sigue el movimiento del texto, su sintaxis y su retórica, su factura rítmica y musical. Es la mejor manera de aprehender su articulación lógica y, por tanto, su sentido. En ello puede verse la deuda de estos autores con respecto a la tradición retórica y declamatoria francesa, tal y como aparece compendiada en los métodos de juego y de lectura de un Copeau, de un Dullin o de un Jouvet y, en nuestra época, de un Vitez, de un Mesguich o de un Nordey. Esta impresión se confirma cuando se examinan las relaciones de estos textos en su puesta en juego y cuando se descubre el carácter reversible de la alianza entre el texto y la puesta en escena.

De la escena al texto: una nueva relación

No es, en efecto, el texto el elemento que manda durante su puesta en escena, ni el que impone sus puntos de vista y sus opciones, sino más bien la puesta en juego y la experiencia escénica las que van a permitirnos descubrir una posible lectura del texto. Ciertamente, esta propiedad no es específica de nuestros ocho autores y, además, la puesta en escena la ha venido experimentando desde hace ya un siglo, pero los autores contemporáneos han "interiorizado" en este momento las leyes de la puesta en escena que se sirven de esta propiedad como de un hecho cumplido o como de un medio para "acabar" su texto, para abrirlo al juego y para darle, así, su sentido o, al menos, uno de sus sentidos. En efecto, desde los años sesenta hasta los ochenta, la puesta en escena ha adquirido una sofisticación tal que los autores jóvenes, en vez de llegar a ser los grandes directores escénicos de su época (las plazas estaban ya ocupadas), han admitido la idea de que los textos dramáticos reclaman del lector que éste imagine un juego escénico que pueda provocar al texto y darle un sentido. E, inversamente, la escritura así provocada debe mostrarse a su vez más "maligna" que la práctica escénica, desplazando a ésta, haciéndola pasar de moda y obligando a realizar un nuevo alarde para leerla.

Es al actor a quien vuelve a competer esencialmente la misión de "abrir" el texto (como el esquiador abre una pista sobre la nieve intacta). Además de consentir representar un personaje, juega a hacer de actor y se le ve fabricar para nosotros su juego, situándose como enunciador de un texto que no desaparece en la ficción.

Situarse "al lado" del texto era para François Chatot (al interpretar el papel del

Es al actor a quien vuelve a competer esencialmente la misión de "abrir" el texto

profesor Chostakowitch en *Allegria)* colocar fragmentos de frases entre pausas en lugares inesperados y "calentarse" después poco a poco, aumentando la cadencia de sus intervenciones vocales mientras introducía emociones de cólera o de entusiasmo, entrando así poco a poco en el personaje y en la ficción. En el diálogo de Koltès, se veía a Chéreau y a Gregory comenzar por observarse, por tomar sus posiciones, colocar sus mojones, antes de encontrar sus apoyos gestuales y vocales en el espacio del terreno y de la frase koltesiana, como para cogerse mejor uno a otro en la trampa del lenguaje. En *Un peu d'effroi,* cada uno de los amantes busca un lugar desde el que poder provocar al otro, herirlo o cuidarlo, obligarle a descubrirse, probarle que es él quien no ha tenido razón.

En el presente se intenta aplicar a estos textos contemporáneos ejercicios, incluso únicamente mentales, para "desbloquearlos" y darlos a la lectura. Ejercicios, por lo demás, casi simplistas por la elección muy geométrica y maquinal de las opciones de juego. Para Koltès, se trata de desplazamientos geométricos que acompañan y puntúan la frase neo-clásica o neo-barroca, mientras que la dicción retoma el movimiento de la mente y el paso de los actores por el espacio, así como las actitudes de hablar y escuchar. Para Lagarce, el ejercicio consiste en inscribir el lugar imaginario del joven en el espacio coral de las cinco mujeres. La repartición de las hablantes en el espacio deriva de algunas grandes figuras posibles: es necesario decidir si ellas se enfrentan, se superponen, se yuxtaponen, se desdoblan, o si tal o cual -la primogénita, por ejemplo- goza de una posición dominante. De la configuración elegida depende la tonalidad del texto y la figuración del enigma. Para Vinaver, se trata de dibujar los vectores de la palabra de un grupo o de una persona hacia la otra, de subdividir el personal dramático en mini-grupos, de trazar las vías de la escucha. Se trata de que el lector practique por sí mismo los textos leyéndolos de manera lúdica y entrenándose mediante ejercicios de puesta en escena. Para Jouanneau, es preciso decidir en qué momento del texto se hace oír la música de *Allegria* y cómo se organiza su combate con la palabra, con el sentido, con el reconocimiento de la verdad.[7]

"Desbloquear" los textos para hacerlos funcionar no significa sin embargo resolver el enigma de los textos, demostrar sus contradicciones ideológicas despejando sus ideologemas. La lectura de la obra no esclarece más que aquello que puede existir sin destruir el enigma; ella no se considera más inteligente que la propia obra. Como contrapartida, la puesta en escena (o, de manera más simple, la lectura ritmada) es un medio de auscultar, de abrir, de sondear el texto; un medio hermenéutico, entre otros, para leer el texto. La puesta en escena no interpreta el texto, no lo expresa, sino que lo despliega, y nosotros, lectores o espectadores, lo desplegamos con ella.

En consecuencia, la distinción de las funciones de autor, de dramaturgo (en el sentido alemán de *Dramaturg),* de director escénico, de actor, de lector y de espectador se vuelve a cuestionar a veces. El autor suele dar la impresión de no saber sobre ello más que el lector o el espectador: el enigma del texto es también suyo. Todas estas relaciones han llegado a ser inextricables, pero todavía son teorizables y descriptibles y, por consiguiente, -¿falso optimismo?- no se trata de posmodernidad.

Porque la escritura francesa contemporánea -ésta es la mayor sorpresa y la gran noticia- no surge de la posmodernidad ni conduce tampoco a ella. Nada odia tanto como el relativismo y el yo-me-inhibo posmoderno. Esta escritura nos interpela, sin ilusión, pero sin huida. Con el centenar de autores vivos actualmente publicados y representados en Francia, aquélla traza un paisaje de relieve bien acentuado y testimonia la única renovación de estos diez o quince últimos años: el reconocimiento de una escritura múltiple y descomplejizada.

Esta escritura, de la que no se ha ofrecido aquí más que una pequeña muestra, con los peligros de toda generalización para las experiencias necesariamente individuales y únicas, nos conduce felizmente fuera de nuestro siglo y nos introduce sin transición en el siguiente. Es, por lo demás, una escritura muy elitista (pero de gran

En el presente se intenta aplicar a estos textos contemporáneos ejercicios, incluso únicamente mentales, para "desbloquearlos"y darlos a la lectura.

[7] Para otro ejemplo tomado de dos obras de Eugène Durif, *Le Petit Bois* y *L'Arbre de Jonas,* ver Patrice Pavis, *La Théâtralité en Avignon,* de próxima aparición.

Una escritura que sigue preservada artificialmente por un estado todavía (y, ¿cuánto tiempo más?) bonachón y heredero del Siglo de las Luces.

calidad), limitada a algunas experiencias animosas, en Francia, por culpa del sistema estático de las subvenciones, de las residencias, de las ayudas a la publicación; una escritura que sigue preservada artificialmente por un Estado todavía (y, ¿cuánto tiempo más?) bonachón y heredero del Siglo de las Luces.

¿Adonde iremos si dicho Estado de cosas continúa? Resulta difícil escapar a la tentación de un inventario de fin de siglo, de resistir el placer de la predicciones, tanto más considerando que no estaremos ahí para verificarlas.

Hablemos, pues, de futuro, puesto que él está próximo, pero hablemos de él en presente como de una cosa que existe ya en lo que vivimos hoy, como de una cosa que nos alegra y nos hace sufrir, que vemos evolucionar en una u otra dirección y que nos agrada ver evolucionar así.

A partir de nuestras observaciones presentes y más todavía de nuestros deseos, que tomamos por realidades, arriesguemos algunas predicciones:

1ª) La escritura dramática superará a la puesta en escena en talante renovador y volverá a otorgar a los autores una palabra simple y fuerte.

2ª) Se reencontrará, en estos tiempos de simplificación y de convivencia forzada, el placer barroco del texto clásico perfecto. Habrá acabado con ello el momento del fragmento, de la reiteración posmoderna, del clic de la sonrisita que cita mejor que piensa.

3ª) Se tendrá de nuevo el deseo de contar historias vivas, parábolas, mitos: nostalgia de las historias de amor.

4ª) Se volverá a lo esencial: una pasión, un tablado, unas palabras. Pero la escena, el gesto, el movimiento habrán tenido etapas indispensables, integradas orgánicamente en la nueva escritura, lanzada ya ella misma en busca de nuevos gestos y nuevos cuerpos.

5ª) La puesta en escena no tendrá otra función más que la de desarrollar el sentido de los textos sin efectos especiales ni espectaculares. Lo más simple será lo mejor. Cada uno podrá realizar su puesta en escena, al menos de manera virtual, incluso el autor y el actor, incluso los antiguos directores de escena, ahora tiranos arrepentidos.

6ª) El actor será nuestro alter ego y, también, el del autor. Hará mucho más que encarnar personajes; estará al lado del texto, como nosotros estaremos a su lado para asistirlo. Nosotros dispondremos del texto y él de nosotros.

7ª) La escritura irá al encuentro del actor-dramaturgo: tendrá necesidad de él para encarnarse y para completarse.

8ª) El trabajo poético sobre la lengua será profundizado, pero no será una conciencia metatextual de la enunciación que luego bloquea todo conocimiento del mundo. Será más bien un trabajo poético sobre sí-mismo y sobre el mundo. Un lugar en el que se vuelva a encontrar un poco de la ingenuidad de antaño.

9ª) No habrá, para los espectadores, ningún criterio fijo para evaluar estas obras, si no es el uso inmediato, el placer del texto, el deseo de responder a ese texto con otro texto, escapando él también de toda norma, de toda regla de juego, excepto de aquella que gobierna durante un instante a un pequeño grupo de amantes del teatro.

10ª) Todo ello significará el retorno de la poesía, del lirismo, no necesariamente en primera persona, sino en todas las personas; un reencantamiento del mundo, una poesía reencarnada.

Cada uno podrá escribir su texto, cotejarlo con un pequeño grupo de actores, ensayar numerosas variantes, antes de representarlo ante unos pocos amigos. Ello supondrá la realización del síndrome latinoamericano: cada uno hace su texto, como en otro tiempo hacía su pan; lo ofrece al otro; cada uno lo degusta, lo aprecia, lo critica, lo mejora. Se le representa una o dos veces durante el fin de semana, y ¡se acabó! ■

Traducción: Manuel Pérez
(Universidad de Alcalá)