

LA TEATRALIDAD EN EL ESPACIO CONTEMPORÁNEO FRANCÉS

CÉCILE VILVANDRE DE SOUSA
Universidad de Castilla-La Mancha

Los componentes de la teatralidad

Si nos dedicamos a reunir algunas definiciones de la **teatralidad**, podremos constatar su imprecisión. El *Diccionario de la Real Academia* la define como la “calidad de lo que es **teatral**, es decir “lo perteneciente o relativo al teatro”. A su vez **teatro** remite al “escenario o escena”, al “conjunto de todas las **producciones dramáticas** de un pueblo, de una época o de un autor” y al “**arte de componer obras dramáticas o de representarlas**”. *El gran diccionario Larousse enciclopédico* propone dos definiciones. La primera corresponde a la búsqueda de un carácter específico, de una **esencia del teatro**: “conformité d’une oeuvre dramatique, plastique ou musicale aux exigences du théâtre considéré en son essence.” La segunda definición, como las anteriores, opone **texto y medios escénicos**: “qualité d’une pièce qui tient son efficacité plus de moyens spécifiquement scéniques que de sa forme littéraire.”

Las siguientes definiciones guardan relación con la utilización que Roland Barthes hizo de esta palabra. En 1954, ya le da un doble significado. Por una parte, este término le permite evocar la metamorfosis del actor en personaje que constituye la esencia del teatro: “La théâtralité la plus secrète et aussi la plus troublante, celle qui met l’acteur au centre du prodige théâtral et constitue le théâtre comme le lieu d’une ultraincarnation¹.” Por otra parte, en el mismo texto, Barthes da a este concepto un contenido más restrictivo, designa los elementos propiamente escénicos que constituyen la representación escénica (la performance scénique): “Qu’est-ce que la théâtralité? C’est le théâtre moins le texte,

1. Barthes, R., “Le théâtre de Baudelaire” (1954), *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, págs. 41-47.

c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception oecuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieure." ¿Hay que ver aquí una reacción en contra de lo que algunos han llamado el imperialismo del texto en el teatro? Roland Barthes intenta superar esta oposición entre **teatro escrito** y **teatro representado** cuando añade que la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un elemento de creación y no de realización.

Cualquier reflexión sobre la teatralidad demuestra que se diferencia del texto sin dejar de estar presente en los resortes dramáticos propios de la escritura teatral. En una reflexión filosófica sobre la expresividad del cuerpo, Michel Bernard esquiva el conflicto entre el texto y el juego del actor. Sitúa la teatralidad en la relación recíproca y ambigua que une lenguaje y cuerpo, signo y discurso. Es cierto que la réplica enunciada por el actor repite el texto compuesto por el autor pero también difiere de él. El espectador que conoce el texto puede recibir el discurso del actor como un mensaje que confirma su conocimiento de la obra o, al contrario, le sorprende con una entonación o una interpretación nueva. La voz del actor permite al espectador distinguir el cuerpo del lenguaje pero también establece una connivencia entre ellos; realiza ora una separación ora una fusión entre la forma de la expresión y la forma del contenido. Michel Bernard coloca la teatralidad en el marco de estas operaciones paradójicas: "La théâtralité, à nos yeux, est, en effet, ce qui dans un même mouvement, double et différencie corporellement le langage jusqu'à le contredire et creuse, dualise, spécularise le corps (...). La théâtralité est inscrite structurellement dans l'interférence vocale du corps et du langage et à fortiori des corps entre eux²."

Un tercer elemento debe necesariamente añadirse al **texto** y a la **representación escénica**, el encuentro entre el actor y el espectador y más precisamente el efecto que produce el espectáculo sobre el público. Es lo propio de un texto dramático, escrito para ser representado, compuesto de diálogos, dar los ritmos, las aceleraciones y deceleraciones necesarias para mantener el interés del espectador. Con lo cual, del mismo modo que la lectura se define como "la acción de leer", con Yves Thoret³ proponemos llamar la **participación del espectador en la representación teatral**, la *spectatura* (la *spectature*).

El concepto de **espacio dramático-teatral** se divide también entre el **espacio textual** sugerido por el autor por medio de acotaciones y/o diálogos y de la "traducción" de este espacio puramente verbal al **espacio teatral** de la representación realizado por el **director**; éste último siempre tiene dos opciones ante la propuesta del autor: acatarla fielmente o ignorarla para crear un espacio distinto, como posibilidades extremas, entre las que cabe una serie de "infidelidades" mayores o menores. El lector de un drama también recrea el "espacio" del texto en su imaginación. Pero la lectura, aún siendo una interpretación, no pretende, por lo general, transformar provocativamente la concepción inicial del autor, tal como sucede con directores dados al experimentalismo.

2. Bernard M., *L'expressivité du corps. Recherches sur les fondements de la théâtralité*, Paris, La recherche en danse/ Éditions Chiron, 1976, p. 161, 316 y 366-392.

3. Thoret, Y., *La théâtralité: étude freudienne*, Dunod, Paris, 1993, pág. 11.

Ahora podemos decir que, incluso si no puso fin a una **teatralidad que se origina en el texto, la puesta en escena moderna** hizo alarde de todos los recursos de la **teatralidad incluida en la escritura escénica**. Solicitó la actuación del actor como vector principal de representación (como lo hicieron por ejemplo Copeau o Vilar), también contribuyó al despliegue de todas las potencialidades del espacio escénico, movilizándolo en la construcción de una imagen con frecuencia sofisticada, los recursos de la escenografía, del vestuario y de la luminotecnia. También la puesta en escena moderna exploró la teatralidad del lugar de representación, destacando las posibilidades significativas de la relación sala-escena, o mandando representar obras en lugares históricos, lugares de la vida social y/o cotidiana.

Retrospectiva de la puesta en escena moderna

El realismo reina en la mayoría de los escenarios en 1900. Lamentando el retraso del drama sobre la novela, Zola incita a Antoine a hacer de la puesta en escena el elemento privilegiado para recuperar el tiempo perdido. Antoine se concienció de la globalidad del trabajo de la representación como procedió Flaubert con la escritura. Con Antoine, la puesta en escena se convierte en un trabajo evolutivo, consciente de que la historia del teatro está hecha de irreprimibles lasitudes y metamorfosis. Tradicionalmente se ha dicho que André Antoine es el primer director de escena. Efectivamente es el primero en haber firmado una puesta en escena como un pintor firma su lienzo, y resulta paradójico que la invención de la puesta en escena, maestra de todas las distancias o ilusiones, se deba al más ferviente defensor del realismo. El acercamiento con la “consciencia atormentada” de Flaubert se ajusta a Antoine puesto que emprende una “narrativación” del teatro. Sueña con ofrecer en el escenario la diversidad extrema del universo narrativo y sistematiza el desarrollo de sus espectáculos en cuadros sucesivos, rompiendo la vieja convención de la división en actos y en escenas. Antoine enuncia la “teoría de la cuarta pared”, es decir del plano ocupado por el telón antes de la representación: al abrirse, el telón debe descubrir el decorado de un lugar y las actuaciones de sus habitantes como si acabaran de suprimir una de las paredes de una habitación. La ambición renovadora de Antoine acabó por limitarse a los aspectos más exteriores del naturalismo. El teatro-relato no figuraba en el texto sino en el decorado. Ningún autor francés estaba dispuesto a proporcionar a Antoine el estímulo literario que en la misma época, en Rusia, Tchejov ofrecía a Stanislavski: Y es precisamente el teatro de Anton Tchejov el que entrega al público contemporáneo la polifonía teatral, de esencia novelesca, deseada por Antoine.

Hacia 1890 el mundillo del teatro parisino se obstina en reproducir a su escala los “grandes debates” que alborotan los cenáculos literarios. La reacción simbolista al teatro naturalista de Antoine es pues inmediata. Detrás del “príncipe de los poetas”, Paul Fort que inicia el movimiento del Teatro de Arte en 1890, Lugné-Poe impone el teatro simbolista en el Teatro de l’Oeuvre, de 1893 a 1897. Es en el “odio del teatro” que se esboza la primera utopía del teatro moderno, contradicción inscrita en los escritos del jefe de fila de los simbolistas, Stéphane Mallarmé⁴. El teatro según Mallarmé mata el teatro, y

4. Mallarmé, Stéphane, “Crayonné au théâtre” en *Divagations*, 1897. Citado por Yves Thoret, *op. cit.*, pág. 21.

propone la contemplación del libro que despoja la “puesta en escena interior” de la intercesión de actores, “fantasmas inútiles”, entre dos ensueños paralelos del autor y del lector-espectador. Se encomia el relevo del teatro por la síntesis de las artes (pintura, música) alrededor de la poesía. Y el más relevante dramaturgo simbolista, Maurice Maeterlinck, pretende no escribir más que obras de teatro para marionetas. Lo irrepresentable es la gran ambición escondida del teatro de Maeterlinck, el autor predilecto de Paul Fort y de Lugné-Poe. Su obra maestra *Pelléas et Mélisandre*, creada en 1893 por el Teatro de Arte, marcó profundamente su tiempo. Este teatro de la ambigüedad sugestiva, cuya perfección estriba en la extrema economía de las situaciones y de las palabras, resultó emblemática del simbolismo. La puerilidad de las marionetas es evidentemente llevada al extremo y exagerada en *Ubu-Rey* de Jarry, cuya creación, el 10 de diciembre de 1896 en el Théâtre de l’Oeuvre, provocó el primer escándalo de la escena moderna. Lugné-Poe impuso una rigurosa estética de la desaparición de la representación: dicción regular e impersonal del texto, recitativos narrativos que sustituyen la acción, actores fijos o que se desplazan con solemne lentitud, luces mortecinas, importancia sugestiva de la música, de la pintura, de las proyecciones de colores o incluso de los perfumes, etc. Paradójicamente puesto que no descuida ninguna dimensión del espectáculo, Lugné-Poe toma conciencia de la **teatralidad** combatiéndola. Todo recibe un valor semántico cuando aparece en el escenario, por eso se quiere restringir a toda costa los acontecimientos para evitar la proliferación de los significados y subrayar el sentido primordial de la obra, “ideas esenciales” que se manifiestan a través de la simbolización.

Sin embargo, meticulosos decoradores, Antoine y Lugné-Poe permanecían al margen del movimiento europeo que liberaba entonces la puesta en escena del realismo académico o del lirismo excesivo. Es **Jacques Rouché**, fundador del Teatro de las Artes en 1909 quien lo da a conocer al publicar *L’Art théâtral moderne*. No se puede entender la radicalidad de la empresa de renovación de **Jacques Copeau**, amigo de Jacques Rouché, sin considerar las grandes experiencias de la puesta en escena europea de antes de 1914. Apasionado de arte lírico, Rouché se hace el eco de las puestas en escena de **Adolfo Appia** que pone en escena cuadros despojados, casi abstractos, sugestivos. Con Appia, los juegos de luz se convierten en elementos determinantes de la evolución del decorado, trascendiendo su aspecto pictural. Por todas partes, se busca una síntesis satisfactoria entre las técnicas escénicas y la dirección del actor. Craig en Londres, Meyerhold en Moscú, simplifican y codifican la puesta en escena, cuya estética no depende de ninguna referencia exterior al arte teatral.

La primera guerra mundial cambia el significado de las estéticas vanguardistas que se disputaban “el espíritu nuevo” alrededor de 1913. Desde Apollinaire hasta Artaud, se abre una crisis de la representación que condena el teatro a desaparecer (Tzara, Breton), o a identificarse con la más alta experiencia de la vida (Artaud). Con *Les Mamelles de Tirésias* (1917) Apollinaire inaugura un teatro de la pura parodia donde la única justificación del acto escénico es la perpetua ironía de las convenciones teatrales admitidas. Con *El teatro y su doble* (1938) Artaud busca producir una utopía de la voluntad y reunir impulsos creadores primordiales. Su teatro se identifica con esta búsqueda del origen ya que, según él, el teatro occidental perdió la potencia del rito detrás del poder de las palabras. Nihilista o místico, pero siempre pertinazmente vanguardista, esta corriente fue ignorada por el público, incluso culto, que prefería aplaudir a Copeau, Dullin y Jouvet. No obstante esta primera experiencia de los límites de la representación es de suma

importancia para comprender la emergencia de la puesta en escena contemporánea. Incluso abortados, los teatros dadaísta y surrealista esbozan el eslabón que falta entre el teatro simbolista y el “nuevo teatro” de los años cincuenta que llevará a cabo esta renovación estética acerca del público.

Desde la creación del Cartel (1927)⁵ a la del Festival de Avignon (1947)⁶, abriendo un paréntesis muy largo de Artaud a Ionesco, el teatro francés olvida los escándalos vanguardistas y se vuelve hacia una rigurosa dramaturgia al servicio del texto. Este espíritu clásico asume deliberadamente las grandes preguntas políticas y filosóficas vigentes alrededor de la segunda guerra mundial. De Giraudoux a Sartre, de Montherlant a Camus, una misma práctica del teatro consagra la reflexión moral y política del escritor y ambiciona regresar al centro de los debates que animan la vida política. Después de la liberación, el compromiso del teatro se convierte en una petición de principio: en contra de los dramas históricos y morales precedentes, el teatro comprometido se autoproclama en vez de hacer evolucionar las condiciones de su producción. Habrá que esperar el T.N.P.⁷ de Jean Vilar y el descubrimiento de Brecht (1954) para ver intelectuales poner teóricamente en tela de juicio esta manera puramente ideológica de separar “teatro comprometido” y “teatro burgués”, mientras sus dramaturgias permanecen idénticas. En una perspectiva histórica del teatro, la tortura psicológica de *A Puerta cerrada* anuncia todo el nuevo teatro de los años cincuenta: situación absurda y angustiada erigida en sistema de representación, puesta en abismo permanente de la teatralidad, tratamiento simbólico de un tema relevante de la condición humana, etc.. Beckett, Ionesco y los demás proceden del infierno alegórico de *A puerta cerrada*. Ahora bien, la renovación de la realidad dramática puede venir por diversos caminos y tan válido es el teatro que se enfrenta directamente con las circunstancias sociales e históricas del hombre, partiendo de las formas dramáticas existentes y sin renovar desde dentro los materiales del espectáculo, como el teatro que renueva todas las premisas técnicas anteriores. Además esta renovación no es puramente estética, sino que responde a un humanismo angustiado muy de nuestra época.

En los años cincuenta, el “nuevo teatro” y el brechtismo, rompiendo con los códigos admitidos del realismo, favorecen la aparición del trabajo específico del director escénico, y se observa una evolución hacia la “dictadura de la puesta en escena” en contra del mismo texto. La difusión de las obras de Artaud suscita admiraciones apasionadas y los actores quieren expresar su propia naturaleza en el escenario. En los primeros festivales vanguardistas europeos, luego en Avignon, los grupos contestatarios americanos (cuyo

5. En julio de 1927, Baty, Dullin, Jouvet y Pitoeff deciden crear el Cartel bajo la forma de una asociación de ayuda mutua entre sus teatros respectivos. Esta alianza permite al “teatro de arte”, entonces completamente privado de subvenciones, resistir a la presión comercial del Bulevar.

6. En septiembre de 1947, el primer Festival de Avignon inaugura una era nueva. El teatro de arte ha dejado París para emprender una nueva vida en la provincia. En julio de 1948, el Festival de Avignon adopta su forma definitiva de gran peregrinaje anual y estival del teatro francés. En 1947, la creación simultánea de los festivales de Aix-en-Provence y de Avignon lanza la boga de los teatros al aire libre. Los años siguientes, la “festivalitis” a la moda de Avignon se expande por todo el país. El teatro ha salido de las salas del siglo XIX.

7. Fundado en 1921 como teatro subvencionado por el estado, bajo la dirección de Jean Vilar (de 1951 a 1963) el Théâtre National Populaire cobró gran relevancia.

líder era el **Living Theatre** de Julian Beck) dan el ejemplo y se unen a un público fascinado por la abolición de las fronteras rituales entre el espectáculo y él mismo. La representación se convierte en un acto, no solamente social sino convivencial, una fraternización (o una acusación directa). ¿Pero se trata de “representación” en sentido estricto? El “teatro popular” tiende a borrar la distancia crítica que separa la escena de la sala. En sus dos recopilaciones de críticas articuladas alrededor de 1967, Bernard Dort llama este fenómeno el paso del **teatro público** al **teatro real**. En el Odéon se crea un teatro-verdad que, sin definirse expresamente como un género, va a convertirse en una de las formas de expresión predilecta en la escena después de 1968. Es imposible hacer el recuento de todas las experiencias de explotación directa de las vivencias de los espectadores por los actores, que van desde la participación inmediata e improvisada al espectáculo y a los “talleres de escritura”. Siempre militante y activo en los suburbios de las grandes ciudades, este teatro de intervención trata de transgredir las normas de su arte privilegiando el aspecto inmediato y urgente de su contenido. Nuevo realismo liberado de las convenciones estilísticas y genéricas, este teatro-verdad revelará la eficacia de los nuevos textos destinados al teatro: testimonios auténticos, entrevistas, diálogos tomados del natural, recortes de prensa, y más generalmente documentos desviados de sus funciones de origen. En 1979, Antoine Vitez dará un perfecto ejemplo de ello presentando un espectáculo a partir de la estenografía de las conversaciones entre los Presidentes Mao Tsé Toung y Pompidou durante un viaje oficial. De un lado se trata de devolver dignidad al discurso “alienado” de la clase obrera y de los marginales y por otro lado, ridiculizan los grandes de este mundo, denunciando la vacuidad de sus discursos y presentándolos como personas muy normales.

Este período contestatario trajo al teatro la eclosión de obras tan variopintas como efímeras. El escenario iba a ser un lugar donde se podía hacer de todo y decir de todo. Cierta dosis de provocación confirmaba la pertenencia a una nueva modernidad. El teatro se permitió todas las audacias y no tardó en demostrar que las audacias sólo tenían algún interés si se ajustaban a un verdadero proyecto. Sin quererlo, el arte dramático se había dejado arrastrar en un proceso que lo alejaba cada vez más de su público.

Los autores fueron los grandes perdedores de esta época de cambios. Los más antiguos, poco entusiasmados con la idea de entregar obras a directores subvencionados, convertidos en megalómanos, y casi convencidos de fracasar en teatros privados que no podían proponer más que presupuestos y repartos muy limitados, prefirieron dejar de escribir. Los más jóvenes, tras intentar en vano montar sus obras, pronto se convencieron de que se podía estar sin ellos. Los pocos que consiguieron expresarse compartieron su mérito con sus directores escénicos: **Hélène Cixous** con el *Théâtre du soleil*, **Jean-Claude Grumberg** con Jean-Pierre Vincent para *En r'venant d'l'expo*, **Michel Vinaver** con Antoine Vitez para *Iphigénie-Hôtel*, **Bernard-Marie Koltès** (1949-1989) con Patrice Chéreau para *Combat de nègre et de chiens*, *Dans la solitude des champs de coton*, y *Le Retour au désert*.

Se sabe ahora que un gran espectáculo casi siempre tiene su origen en un gran texto y que un gran texto llega a la universalidad. Sin embargo, las obras más recientes circulan mal y se traducen poco. ¿Será que carecen de interés? Indudablemente los autores caen demasiado fácilmente en el regionalismo, en el intimismo, en la exploración de universos muy personales. También sometidos a las exigencias de la puesta en escena, producen textos vírgenes que presentan numerosos equívocos destinados a complacer las

ansias de creación del director escénico. Éste tiende a considerar la evolución de la forma como una evolución fundamental que conduce a veces al exceso de sofisticación.

A pesar de todo la escritura dramática contemporánea presenta dos tendencias complementarias: el realismo intimista del que hablábamos y la “desdramatización”. Asistimos a la proliferación de los monólogos que han sustituido la construcción conflictual de la acción. Autores germánicos tan distintos como Thomas Bernhard, Peter Handke, Max Frich, y Heiner Müller influenciaron a numerosos autores franceses (como Michel Deutsch) en la práctica del monólogo teatral. Paralelamente, los directores de escena multiplican las adaptaciones escénicas de novelas. Más allá del deseo de presentar la literatura narrativa en el teatro (como Antoine con Zola), se crean nuevas situaciones de enunciación. En efecto nos podemos preguntar ¿qué hacer con el punto de vista del autor de la narración en el teatro? ¿Se debe olvidar una adaptación dialogada del relato, y confiar el punto de vista demiúrgico a este usurpador que resulta ser el director escénico? Distintas soluciones fueron consideradas, desde la tradicional transcripción narrativa (por ejemplo: *Vautrin* según Balzac por Jean-Claude Penchenat con Jean-Louis Gilibert y el *Théâtre du Campagnol* en 1986) hasta el respeto de la forma narrativa, con sus incómodos incisivos, sus descripciones, sus tomas de postura discursivas, etc... Con *Catherine*, cuyo texto fue sacado de *Les Cloches de Bâle*, novela de Louis Aragon, Antoine Vitez y Nada Strancar (en el papel de Catherine) triunfaron de esta apuesta en 1976. Con el libro en la mano los actores leen alternativamente un fragmento íntegro de la novela. Los demás ilustran la lectura, interviene o desaparecen. Al decir el texto narrativo, cada uno representa todos los personajes o reconstruye un paisaje imaginario, como el narrador en una velada. El Yo del escritor se convierte en el *nosotros* de los actores.

En definitiva la primera persona del singular se impone como una peculiaridad de la representación contemporánea y este Yo textual entra en contradicción con la objetividad del trabajo escénico.

BIBLIOGRAFÍA

- ABIRACHED, R. (1978). *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset.
- BARTHES, R. (1954). “Le théâtre de Baudelaire”, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- BERNARD, M. (1976). *L'expressivité du corps. Recherches sur les fondements de la théâtralité*, Paris, Eds. Chiron.
- BROOK, P. (1977). *L'espace vide*, Paris, Seuil.
- CORVIN, M. (1995). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas.
- DESHOULIÈRES, C. (1989). *Le théâtre au XXe siècle en toutes lettres*, Paris, Bordas, 1993.
- SALLÉ, B. (1990). *Histoire du théâtre*, Paris, Librairie Théâtrale.
- THORET, Y. (1993). *La théâtralité. Étude freudienne*, Paris, Dunod.

