

## **El texto y la escena**

**Anne Ubersfeld**

Rec. 8-08-06; Aprob. 25-03-06

### **INTRODUCCIÓN.**

Leer teatro es una operación difícil. El texto y la representación tienen cada uno su modo de lectura y ese modo, autónomo, tiene sus dificultades propias.

El texto teatral es a la vez exaltado y repudiado por los historiadores de la literatura. Exaltado, como el cumplimiento más alto de la "creación literaria": Esquilo, Shakespeare, Racine. Pero icon cuánta incertidumbre! ¿Por qué la gente del siglo XVIII no comprende a Shakespeare? ¿Por qué los extranjeros no entienden a Racine? ¿Y por qué la eficacia teatral de textos de "valor literario" discutible: LA DAMA DE LAS CAMELIAS, LA GUERRA DE TROYA NO TENDRA LUGAR y también otros que el tiempo se ha tragado como no literarios? El teatro es un género literario sospechoso; exige un modo de relación que no es ese sueño de intercambio a través de un papel entre dos sensibilidades, la del creador y la del lector, o entre dos imaginarios para utilizar un término de moda. Este sueño es imposible con el teatro, salvo poetizando o novelizando el texto teatral, transformándolo en un poema o una novela que el lector maneja o recrea a su antojo: FEDRA, un largo poema de amor, HERNANI, una novela de aventuras.

Sin embargo, el texto de teatro es, ante todo, el objeto de lecturas privilegiadas, la de sus practicantes: directores, escenógrafos, actores. Esas lecturas son funcionales y prácticas. Lo que no las dispensa de ser también precisas, más precisas

quizás que la del más refinado de los lectores estetas. De una cierta manera, los practicantes de teatro efectúan una lectura semiológica de las diversas capas textuales; semiología "salvaje" pero cuyo rigor no está ausente incluso si dicha lectura se sitúa a un nivel no discursivo.

Tomemos pues por punto de partida dos postulados:

1. El texto teatral no tiene el mismo status que los otros textos literarios. Corolario: si puede ser un texto literario, no es su vocación propia, y se lo puede decir de diversas maneras según el uso, literario o escénico, que se hará de él.
2. Para el practicante (como para el teórico de teatro), el texto es un sistema de signos o de prácticas significantes que es el de la escena. Este modo de articulación no es, por supuesto, evidente ni dado por adelantado. Por el contrario, debe construirse permanentemente.

Es cierto que se puede leer teatro como otro texto literario y por consecuencia someterlo al mismo análisis del relato que una novela o un cuento. Se puede también -y en la mayoría de los casos es necesario- someterlo a este análisis microscópico que es el análisis poético. Dicho de otra manera, no solamente nada prohíbe al teórico o al docente librarse a estas prácticas, sino que ellas son esenciales incluso para los hacedores.

Aquí es donde el equívoco sobre el teatro es más chocante, donde la batalla es más ruda, entre aquellos que quieren ver en el teatro una actividad literaria y aquellos que quieren ver allí una práctica socio-cultural que se articula con la literatura pero guardando considerables diferencias. Por tanto, pongamos por caso, el subrayado, en Racine, de los signos de objetos, de las ocurrencias espaciales o de los procedimientos prosódicos; o en Molière, de los préstamos de la lengua popular, son procedimientos esenciales no sólo para los docentes y críticos sino también para los practicantes: va a ser absolutamente necesario que el actor cumpla con la prosodia raciniana, por lo

tanto que la comprenda.

El lector lee frecuentemente un texto de teatro en función de una representación imaginaria, muy importante para él, que construye con ayuda de sus recuerdos de teatro y de figuraciones plásticas (las de la Grecia antigua para las tragedias de Racine, figuraciones que por otra parte se puede decir que eran fundamentalmente extrañas a Racine). Representación en general muy pobre y que toma en cuenta signos imaginarios reducidos y muy poco del texto.

Este trabajo de 'teatralización imaginaria' del lector es el origen de muchas ilusiones, y hace del lector cultivado un mal espectador de teatro, reticente si la representación que se le propone no corresponde exactamente a ese teatro imaginario que se fabricó. Inversamente, si por azar dicha representación es demasiado fiel a sus fantasmas también se frustra: la propuesta no le aporta nada nuevo. El objetivo de una semiología del teatro es ayudar al lector a ver el teatro de otra manera, a ser sensible a la pluralidad de las elecciones posibles, a abrir su imaginación a las posibilidades latentes del texto teatral.

### **Lo textual en la representación.**

No hay que creer que el status del texto en relación a lo escénico sea el del texto en relación a lo escénico sea el del texto original en relación a una traducción. Pensando en esta evidencia que el texto hablado (monólogos o diálogos) figura en la representación, veremos que toda traducción es inútil puesto que lo textual está ya allí presente en el interior de la representación, que la desborda por todas partes. En revancha, lo que la representación efectúa sobre el texto es una lectura particular en la medida en que, no pudiendo mostrarlo todo, privilegia necesariamente tal aspecto, acentúa tal secuencia.

Pero eso no es todo. Hay una parte del texto que sin lugar a dudas será traducido, es decir transpuesto de un código (el código lingüístico) a otro u otros: son las indicaciones escénicas o

didascalias, las cuales aparecerán bajo forma de signos escénicos. Haciendo notar que las indicaciones escénicas pueden figurar en el interior del diálogo; cuando Fedra se lamenta "Cuánto estos vanos ornamentos, estos velos me pesan", este verso supone una acotación de vestuario y gestual. Todo Shakespeare y una parte considerable del teatro clásico francés, sólo contienen las acotaciones provistas por el texto hablado.

Estas reflexiones dan una idea de la complejidad y la ligereza de las relaciones entre el texto teatral tal como se presenta sobre las páginas de un libro, y la representación tal como se la ve y se la vive sobre la escena.

Es imposible considerar al texto como un absoluto cuyo sentido ya estuviera allí por adelantado, inmutable, eterno y que, por ello mismo, sería el ideal al que debiera uno aproximarse lo más posible. P. Larthomas (autor de un importante trabajo sobre el lenguaje teatral) decía, en el curso de un coloquio sobre Musset, que la representación más fiel que él conoció fue la de DON JUAN de Molière por Jovet; representación muy notable pero de la cual hay que constatar que: a) el marco había sido modificado: de la Sicilia prevista por las didascalias, la escena había sido transportada a España y todas las costumbres y accesorios eran españoles; b) que los incidentes sobrenaturales del último acto habían sido no sólo multiplicados sino que también llevaban la marca, seguramente extraña a Molière, de un barroco macabro típicamente español: ataúdes vomitando esqueletos, etc. Por lo tanto, Jovet haciendo esto no excedía los deberes ni los poderes del director: un comentarista atado a la fidelidad del texto había podido aceptar estas novedades fundamentales sin parecer haberlas notado, lo cual remite a su lugar (relativo) la noción de fidelidad al texto.

La parte de creación y de recreación del director es muy considerable. El mismo es productor de un nuevo texto didascálico, complemento y precisión, incluso contradicción del texto literario. De hecho, el texto que sirve de base a una representación no es simplemente el texto del autor sino el doble

texto del autor y del director (cuadernos de dirección, consejos verbales, consignas al coreógrafo, etc.).

La lectura que se puede hacer de la representación se vuelca sobre el texto: las lecturas escénicas tradicionales de Molière o de Racine constriñen al lector a "ver" el texto de los autores clásicos a través de esta reja. De ahí extrañas ilusiones: el marivaudage empolvado de rigor durante dos siglos o el Musset elegante, parlanchín y mundano que uno cree leer. Es de suponer que el lector imagina una Fedra neoantigua, vestida y peinada como las copias romanas de los dioses griegos, tal como la representan grabados y fotografías en los libros de clase.

Por oposición, una representación nueva fabrica para un nuevo lector una construcción textual que se impone a él. Así la Fedra afeitada y físicamente encadenada, desprovista de toda autonomía de héroe tal como la mostraba el director Michel Hermon (Odeón, 1974). Quizás el espectador francés no se desembarazará en mucho tiempo de una imagen punzante, la de Antonio, soldado perdido, desertor de todo, en el sol poniente de su deseo, tal como lo mostraba el ANTONIO Y CLEOPATRA montado por Planchon (Lyon, 1978); y el lector de Shakespeare releerá la obra en la perspectiva de sórdidas y confusas guerras modernas. Quizás no se podrá leer más LA ESCUELA DE LAS MUJERES de Molière sin ver en Arnulfo y en su joven rival una pareja maldita, indisociable, unida por el mismo objeto, como lo quiere la puesta en escena de Antoine Vitez (1978-1978).

### **Primado del texto, primado de la escena.**

Una ilusión muy extendida y bien natural es que el texto está primero, al menos en el tiempo. Incluso si se admite perfectamente que la representación es una construcción nueva, un "construido" y no la traducción de un material "dado", la idea subsiste en cuanto a que el texto es el zócalo primero sobre el cual va a crearse el edificio. Pero esta aparente evidencia es en sí discutible: cuando el director decide montar un clásico, tiene adelante de él en principio un material que es el teatro de su tiempo, con sus leyes, sus imposiciones, el código perceptivo al

cual está acostumbrado el espectador, la educación que los actores han recibido, etc; a lo que se agregan las representaciones anteriores, ya sea del mismo texto, ya sea de textos comparables, representaciones que son para el director la base en relación a la cual él se sitúa como diferencia o como prolongación. Parece pues que todos los elementos de su práctica teatral están primero, antes que la elección del texto y condicionan esta elección tanto como el deseo, los fantasmas y los sueños del director, los cuales representan también una suerte de material preexistente.

También el autor escribe teniendo en cuenta la práctica teatral de su tiempo. Racine escribe la *TEBAIDA Y ALEJANDRO* para la compañía de Molière, la serie de sus obras posteriores para el Hotel de Bourgogne y no es posible que el fraseo mismo, la dicción raciniana, no haya debido algo a la escucha de los actores de su tiempo. E incluso, si el autor supone que saca su escritura de su propio morral, no deja de ser tributario de la imagen que él mismo tiene de las condiciones prácticas en las cuales su obra se hará escuchar: por cierto, Musset ha escrito *LORENZACCIO* como una protesta y una provocación contra el teatro a la italiana con sus pesados decorados y sus cambios necesariamente limitados; pero en la hora actual, si él quisiera escribir un no-teatro, un teatro en un sillón, no concebiría una obra con la forma de *LORENZACCIO*, que se ha vuelto perfectamente representable.

Se puede pues afirmar que la relación entre la escritura textual y la escritura escénica es una relación de complementariedad, de competencia o de conflicto pero en ningún caso una relación de sumisión o de preeminencia. Puede existir también un teatro sin diálogo (*ACTO SIN PALABRAS* de Beckett) pero no sin texto: el texto muy hermoso de las acotaciones o didascalias de Beckett está para atestiguarlo. Una lectura semiológica de la práctica teatro -favoreciendo el signo y la práctica significativa en lugar de atarse de inmediato al sentido más evidente- no puede sino recusar toda idea de un primado del texto sobre la representación o de la representación sobre el texto; por el contrario, avanza la idea que la producción de la obra teatral es tanto el hecho del practicante como del autor; y quien dice producción dice trabajo

social.

### **El texto roto.**

Una de las características más extrañas del texto teatral, la menos visible pero quizás la más importante, es su carácter incompleto. Los demás textos de ficción deben, en alguna medida, satisfacer la imaginación del lector: la buhardilla de Lucine de Rubempré, el jardín encantado de la falta del Abad Moure, el campo de batalla de LA GUERRA Y LA PAZ son lugares sobre los cuales el lector recibe bastantes indicaciones como para figurárselos a su antojo incluso si esas figuraciones son individualmente diversas. De la misma manera, los personajes se describen con la suficiente fidelidad como para que el lector pueda vivir imaginariamente con ellos. Este trabajo de determinación iría contra las posibilidades de la escena; es necesario que la representación pueda tener lugar en cualquier parte y que cualquiera pueda representar el personaje.

Un ejemplo asombroso: el comienzo de EL MISANTROPO, que no dice una sola palabra de las relaciones entre los personajes ni entre los personajes y los lugares. ¿Cómo llegaron? ¿Corriendo o al paso? ¿Quién va adelante? ¿O están ya allí, de pie, sentados? El texto no aclara nada. Nada tampoco sobre la edad de los personajes. ¿Es la misma? ¿Hay alguien que es el mayor o al menos lo parece? ¿Cuál? Tantos elementos sobre los cuales el texto permanece mudo. Será trabajo del director dar respuesta a estos interrogantes. Respuestas absolutamente necesarias: es indispensable que los personajes se presenten de tal o de tal otra manera. Por otra parte, ni el aspecto ni la presentación son neutros: la relación de Alceste-Philinte, y por lo mismo el sentido del personaje Alceste y de toda la obra, serán fijadas en el primer instante. Cuales fueran las modificaciones ulteriores hechas a estas primeras imágenes, deberán inscribirse en relación a ellas. Así, en la puesta en escena de Jean Pierre Vincent (Teatro Nacional de Strasbourg, 1977), Alceste está sentado en una suerte de certeza mohína, y Philinte, de pie cerca de él, tiene el aire de excusarse como un jovencito tomado en falta. Todo el desarrollo ulterior está determinado por este punto

de arranque; por lo tanto es una pura invención del director: la incompletud del texto obliga al director a tomar partido.

### **La comunicación teatral.**

La representación en sí misma está lejos de ser un absoluto: muy lejos de constituir una obra durable como un cuadro o una escultura, es antes que nada un acto de comunicación. La comunicación teatral es de otra naturaleza respecto de la comunicación literaria; con algunas características notables: en primer lugar, el emisor es doble, la responsabilidad del mensaje compartido entre el autor y el practicante (director, escenógrafo, actor); en segundo lugar, el receptor no está nunca aislado como el lector, el espectador de televisión o incluso el de cine: forma un cuerpo donde las miradas de cada uno reaccionan sobre las miradas de todos. Además, es ilusorio pensar que la recepción a su vez no tiene efecto sobre el mensaje. El público reacciona: aplausos, silencios, toses o acciones físicas casi imperceptibles. En fin, el público está o no está, sanciona, devolviendo una respuesta que es también económica, por lo tanto vital; aporta la aquiescencia o la modificación sutil, sin olvidar que aporta también el dinero.

Primera consecuencia: el mensaje es para el receptor de hoy. El practicante es nuestro contemporáneo, el mensaje se ejecuta delante de nosotros y para nosotros. En segundo lugar, ese público no es homogéneo, aprehende los signos de forma distinta. Por ello mismo, posibilidades diferentes para la comunicación teatral: el público puede ser presumido como uno o unificado por la representación teatral. Tal es el caso del teatro antiguo, espectáculo que la ciudad se ofrece a sí misma, el cual debe permitirle enfrentar los problemas actuales que ella se plantea y darles una solución aunque sea imaginaria. Cuando Esquilo hacía representar LOS PERSAS, era para la totalidad de Atenas, en su victoria reciente y en los problemas que proponía. Pero el público puede también ser considerado como dividido, como en el teatro épico: Brecht quiere que la representación teatral haga al público consciente de sus vericuetos sociales; el

texto será pues tomado en cuenta de manera que provoque reacciones opuestas.

De ahí, en fin, el hecho sorprendente que la representación, incluso admirable y desde todo punto de vista satisfactoria, es cosa perimible: desaparece con el público para el cual ha sido ofrecida. Hay una dialéctica siempre viva entre la permanencia (relativa) de los signos textuales y la fugacidad de los signos representacionales. Pero el texto de teatro no es un permanente con el que se pueda contar siempre; es, sí, una reserva de sentido, cuando más grande su valor, más rica esta reserva.

Traducción de Coral Aguirre.

-----

Nota extraída de la Revista *REPERTORIO* N° 29, de la Universidad Autónoma de Querétaro, México, 1995.